

**ROBERT SCHUMANN VE OP. 22 PİYANO SONATI ÜZERİNE
“BİR ANALİZ”**

Özge GÜNCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. A. Bülent ALANER

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2010

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**ROBERT SCHUMANN VE OP. 22 PİYANO SONATI ÜZERİNE
“BİR ANALİZ”****Özge Güncan****Piyano Ana Sanat Dalı****Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2010****Danışman: Prof. A. Bülent ALANER**

Bu çalışma, Robert Schumann’ın on dokuzuncu yüzyıl Romantik Dönem’deki idealist fikirlerini ve yenilikçi anlayışını ön plana çıkarmayı hedefleyen bir biyografiyle birlikte, dönemin incelikleri doğrultusunda yapılan bir analiz denemesinden oluşur. Bestecinin müzikal kimliğini belirleyen önemli dönüm noktaları ve bu noktaların yaratıcılığını ne şekilde etkilediği ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Biçimsel açıdan getirdiği yenilikler ve entellektüel müzik bilinci göz önünde tutularak op. 22 Piyano Sonatı’nın form anlayışı ve genel yapısı önce tematik, daha sonra motifsel bir şekilde incelenerek tüm açıklığıyla ortaya konmuştur.

ABSTRACT**AN ANALYSIS OF ROBERT SCHUMANN AND HIS OP. 22 PIANO SONATA****Özge GÜNCAN****Anadolu University, The Institute of Fine Arts, June 2010****Supervisor: Prof. A. Bülent ALANER**

This study is an analysis of Robert Schumann's op.22 Piano Sonata. In this study, Robert Schumann's idealistic and innovative approach is examined and analyzed considering the features of the 19 (th) century Romantic Period in which it was composed. The turning points which helped shape his musical identity and how these turning points affected his creativity are explored in detail to gain an understanding of his work. The theme and motifs of op.22 Piano Sonata is analyzed through the form and general structure of the sonata considering the innovations Schumann brought into sense of form and intellectual music.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Özge GÜNCAN'ın , “Robert Schumann ve Op.22 Piyano Sonatı Üzerine Bir Analiz” başlıklı tezi **02 Eylül 2010** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. A. Bülent ALANER
 Üye : Doç. Lillian Tonella TÜZÜN
 Üye : Prof. Zöhrab ADIGÜZELZADE

İmza


 Prof. Ayila ATAR
 Anadolu Üniversitesi
 Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Tezimin oluşmasında öğrenciliğim boyunca emeği geçen ve kendisine minnettar olduğum Prof. A. Bülent ALANER'e; mesleki anlamda ve müzikal kimliğimin oluşmasında büyük katkıları olan ve kendisine çok şey borçlu olduğum Prof. Zöhrap ADIGÜZELZADE'ye; lisans piyano eğitimim boyunca üzerimde çok büyük emeği olan ve beni destekleyen Öğr. Grv.'lisi Robert FARKAS'a; notaların yazılmasında büyük emeği olan sevgili arkadaşım Ebru KEMALBAY EREN'e; sanatsal fikirleri ve yorumlarıyla tezimin biçim olarak oluşturulmasındaki katkılarından dolayı arkadaşım Oytun EREN'e; form analizinin her aşamasında profesyonelliği ve ustalığıyla desteğini esirgemeyen arkadaşım Berkant GENÇKAL'a ve tezimin tüm aşamalarında her türlü fedakârlıkta bulunan eşim ve meslektaşım Alper GÜNCAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZGEÇMİŞ

ÖZGE GÜNCAN

Müzik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Lisans	1999-2002	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Lise	1996-1998	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Ortaokul	1993-1995	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
İlkokul	1988-1992	Millizafer İlkokulu

İş

Öğretim Görevlisi	2004-	Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
-------------------	-------	--

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı	:	Balıkesir, 26 Eylül 1982
Cinsiyet	:	Kadın
Yabancı dil	:	İngilizce

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİSYEN KİMLİĞİ VE ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİ ÇERÇEVESİNDE ROBERT SCHUMANN

1. BİYOGRAFİ.....	2
2. ROMANTİZM VE ON DOKUZUNCU YÜZYIL ROMANTİK DÖNEM'DE MÜZİK.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

OP. 22 PİYANO SONATI

VE

YAPISAL ANALİZİ

1. SONAT FORMU.....	9
2. TEMATİK ANALİZ.....	10
1.1 Birinci Bölüm.....	11
1.1.1. Birinci Bölge.....	12
1.1.2. İkinci Bölge.....	12
1.1.3. Üçüncü Bölge.....	12

1.1.4. Sol Minör'e Dönüş.....	13
1.2 İkinci Bölüm.....	13
1.3 Üçüncü Bölüm.....	13
1.4 Dördüncü Bölüm.....	14
 3. MOTİFSEL ANALİZ.....	15
1.1 Birinci Bölüm.....	17
1.2 İkinci Bölüm.....	29
1.3 Üçüncü Bölüm.....	34
1.4 Dördüncü Bölüm.....	38
 SONUÇ.....	45
EKLER.....	46
KAYNAKÇA.....	66

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	17
Şekil 2.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	17
Şekil 3.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	17
Şekil 4.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	17
Şekil 5.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	18
Şekil 6.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	18
Şekil 7.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	18
Şekil 8.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	18
Şekil 9.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	19
Şekil 10.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	19
Şekil 11.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	19
Şekil 12.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	19
Şekil 13.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	20
Şekil 14.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	20
Şekil 15.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	20
Şekil 16.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	20
Şekil 17.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	21
Şekil 18.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	21
Şekil 19.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	21
Şekil 20.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	22
Şekil 21.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	22
Şekil 22.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	22
Şekil 23.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	22
Şekil 24.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	23
Şekil 25.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	23
Şekil 26.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	23
Şekil 27.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	23
Şekil 28.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	24
Şekil 29.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	24
Şekil 30.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	24

Şekil 31.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	24
Şekil 32.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	25
Şekil 33.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	25
Şekil 34.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	25
Şekil 35.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	25
Şekil 36.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	26
Şekil 37.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	26
Şekil 38.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	26
Şekil 39.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	26
Şekil 40.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	27
Şekil 41.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	27
Şekil 42.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	27
Şekil 43.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	27
Şekil 44.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	27
Şekil 45.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	28
Şekil 46.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	28
Şekil 47.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	28
Şekil 48.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	28
Şekil 49.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	28
Şekil 50.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	29
Şekil 51.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	29
Şekil 52.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	29
Şekil 53.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	30
Şekil 54.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	30
Şekil 55.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	30
Şekil 56.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	30
Şekil 57.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	31
Şekil 58.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	31
Şekil 59.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	31
Şekil 60.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	32
Şekil 61.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	32
Şekil 62.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	32

Şekil 63.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	32
Şekil 64.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	33
Şekil 65.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	33
Şekil 66.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	33
Şekil 67.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	33
Şekil 68.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	34
Şekil 69.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	34
Şekil 70.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	34
Şekil 71.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	35
Şekil 72.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	35
Şekil 73.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	35
Şekil 74.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	35
Şekil 75.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	36
Şekil 76.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	36
Şekil 77.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	36
Şekil 78.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	36
Şekil 79.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	37
Şekil 80.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	37
Şekil 81.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	37
Şekil 82.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	37
Şekil 83.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	38
Şekil 84.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	38
Şekil 85.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	38
Şekil 86.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	39
Şekil 87.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	39
Şekil 88.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	39
Şekil 89.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	39
Şekil 90.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	40
Şekil 91.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	40
Şekil 92.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	40
Şekil 93.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	40
Şekil 94.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	41

Şekil 95.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	41
Şekil 96.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	41
Şekil 97.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	41
Şekil 98.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	42
Şekil 99.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	42
Şekil 100.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	42
Şekil 101.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	42
Şekil 102.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	43
Şekil 103.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	43
Şekil 104.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	43
Şekil 105.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	43
Şekil 106.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	44
Şekil 107.	R. Schumann, Piyano Sonatı Op.22	44

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyıl romantik sanatı, bir önceki dönemin klasik kalıplarından ve kuralcılık anlayışından uzaklaşıp, bireyselliğin ön plana çıktığı, duyguların özgürce ifade edildiği, biçim açısından ortaya çıkan yeni fikirlerin olduğu ve müzik sanatının çok büyük değişikliklerle gelişme gösterdiği bir dönemdir. “Klasik sanat, düzeni, kesin bir biçimde belirlenmiş birbirine karşıt ses blokları ve bu blokların çözümüyle sağlamıştır. Romantik sanat farklı bir yol izleyerek, her parçayı diğerinin içine akıyormuş gibi görünecek şekilde, bağlı bir biçimde örerek oluşturmuştur¹.” Küçük motiflerin birbiriyle bağlanıp yapısal bütünlüğün oluşması fikri, Schumann’ın çoğu eserinde görülür. Bu fikirle yazılmış eserlerinden biri olan op. 22 Piyano Sonatı bu kavramlar ışığında incelenmiştir.

Bu çalışmadaki amaçlardan biri de op. 22 Piyano Sonatı’nın Yapısal Analizinin Dünya Piyano Edebiyatı’na bir katkı olmasını sağlamaktır. Bu analiz, bestecinin yapısalcılık fikrinin detaylı olarak açıklanması ve eserin tematik analiziyle birleştiğinde ortaya çıkan fikirlerin, Dünya Piyano Edebiyatı’na bir katkı olması amacıyla ve bütün konservatuvar öğrencilerinin op. 22 Piyano Sonatı’nı çalmadan önce daha kolay bir çözüme ve üst bir yoruma ulaşma basamaklarında aydınlatıcılık hedeflenerek, her detay incelenerek açıklanmıştır.

¹ Sidney Finkelstein, **Besteci ve Ulus** (Pencere Yayınları, 1995, İstanbul), s. 167

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİSYEN KİMLİĞİ VE ROMANTİK DÖNEM MÜZİĞİ ÇERÇEVESİNDE ROBERT SCHUMANN

1. BİYOGRAFI

(1810 – 1856)

8 Haziran 1810'da Almanya'nın Zwickau kentinde doğmuş olan Robert Schumann, ondokuzuncu yüzyıl romantik müziğin en önemli temsilcilerinden biridir. Schumann, Friedrich August ile Johanna Christiane Schnabel'in çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Üç erkek ve bir kız kardeşi vardı. Kız kardeşi genç yaşta akıl hastalığına yakalanarak öldü. Babası da Schumann'ın dünyaya geldiği yıl ruhsal bir bunalım geçirdi. Çocukluk yıllarında edebiyatla da en az müzik kadar ilgilenirdi. Sekiz yaşındayken, Johann Gottfried Kuntzsch'dan org dersleri almaya başladı. O çağda, Byron'un şiirlerini ezbere biliyor, sürekli Yunan klasiklerini okuyordu. Gençliğinde babasının kitaplığındaki Lord Byron ve Sir Walter Scott'un romantik hikayelerini okuyan Schumann, şair olmayı hayal ederdi. Müziğe oldukça yeteneği olan Schumann, küçük yaşta piyano dersleri aldı ve babasının teşviğiyle küçük parçalar bestelemeye başladı.

Edebiyat ve müzik, Schumann'ın sanatsal yaratıcılığını ortaya koymada kullanabileceği iki ayrı unsurdu ve ileriki yıllarda piyano çalma olanağını yitirince yeteneklerinin çok yönlü gelişmesini sağladı.

Onaltı yaşındayken babasını yitiren Schumann, şiir yerine müziğe ağırlık vermeye karar verseyse de annesi onun ticarete yönelmesini istiyordu. 1828'de annesinin ısrarıyla hukuk öğrenimi için Leipzig'e gitti ancak orada zamanının büyük kısmını müzik, edebiyat ve çeşitli sosyal faaliyetlerle geçirdi. Piyano dersleri aldı ve besteler yaptı. Zamanla annesini, kendisinin hukuk değil, piyanist olarak kariyer yapması konusunda ikna etti. Piyano öğretmeni Friedrich Wieck'in ailesinin Leipzig'deki evine taşındı ve piyano dersleri almaya başladı. Yoğun bir çalışma sonucu

piyanoda virtüöz seviyesine ulaştı. 1832'ye kadar önemli piyano eserlerinin bir kısmını yazdı. Fakat kısa bir süre sonra ellerindeki bir sakatlık sonucu piyano çalamaz oldu. Elindeki problem, dördüncü parmağını güçlendirmek için kullandığı bir makineden kaynaklanmıştı. Sağ elinin orta parmağını kullanamaz olunca besteci-piyanist yerine besteci-eleştirmen kimliğine büründü ve kararlılıkla beste yapmayı sürdürdü.

Pek çok kimse için ondokuzuncu yüzyıl romantizminin en şiirsel kişiliğidir. Clara Wieck'le olan ilişkisi, zihinsel durumundaki rahatsızlığı ve sonunda geldiği trajik durum, en az sanatı kadar ilgi çekicidir.

Schumann, şarkılar ve kısa bölümlerden oluşan büyük ölçekli piyano parçaları yazma konusunda sanatının zirvesindeydi. Piyano eserlerini seriler halinde gruplandırarak bir bütüne ulaşmıştır. Bazı koleksiyonlar, edebi eserler olan örneğin Papillons (kelebekler), Jean Paul Richter'in "Flegeljahre", "Kreisleriana"da E.T.A. Hoffmann'ın 'Phantasiestücke'in Callot's Manier'den etkilenecek bestelenmiştir. Romantik besteciler müzik şairleri diye anılırlardı. Çok az besteci Schumann kadar bu benzetmeyi hak etmiştir. Şiirsellik neredeyse bütün eserlerine yansımıştır.

Düşüncelerinin detaylarını günlük tutarak ifade ederdi. Yaşamı ile ilgili herşeyi günlüğünde yazardı. Günlüğünde düşgücüyle yarattığı iki karakter vardı. Bu karakterler, en sevdiği yazar olan Jean Paul Richter'in "Flegeljahre" romanındaki iki farklı kişiliği sergileyen Vult ve Walt'dır. Schumann daha sonra bu karakterleri kendisine göre Florestan ve Eusebius olarak değiştirmiştir. Florestan maskülen bir yapıda olup coşkulu, ateşli tarafını, Eusebius ise feminen bir yapıda olup şiirsel, sakin ve huzurlu tarafını ortaya koyar. Günlüğünün bir yerinde şöyle yazmıştır:

"Florestan ve Eusebius, benim çift kişiliğimin farklı yönleridirler ve bir insanda bütünleşmişlerdir²."

1833 yılında bir takım umutsuzluklara kapılır. Defalarca intihara teşebbüs etmesine yol açan psikolojik buhranlar geçirir.

² Buğra Gültek, **Piyano "Bir çalgının Biyografisi"**, (Epilog Yayıncılık, 2007 Ankara), s. 249

1834 yılında yeni müziği savunmak amacıyla ve ucuz reklam peşinde olan piyanistlere karşıt bir düşünceyle “Davidsbündler” derneğini kurmuştur. Delirmekten korkan, melankolik ve sadece 23 yaşında olan Schumann’ın yazı yazmaya, günlük tutmaktan daha ciddi bir eğilimi vardır. Nisan 1834’ te, Clara Wieck’ in ve artık yaşlanmakta olan babasının da bulunduğu arkadaşlarıyla beraber “Neue Zeitschrift für Musik” i (Yeni Müzik Dergisi) kurarlar. Dergisi müzik kadar, gelecek ve siyaset konularıyla da ilgiliydi. Müzik, sosyal bir olgu olarak sunulmuştu. Derginin ikinci yılının başında Schumann şöyle yazar:

‘Temel düşüncemiz çok açıktır: Eski dönemleri ve o dönemlerin eserlerini anımsamak... Üstün virtüöziteyi her şeyin üstünde tutan yakın geçmişi, üretken olmayan bir dönem olarak kabul etmek ve yeni bir şiirsel dönemi başlatmak³.’

Bu cümlelerinden anlaşıldığı gibi içsel anlatımları arayan müzisyenleri desteklemekte ve dışa dönük etki yaratmak isteyenleri onaylamamaktadır. Aslında çatışma, gerçek yaşamda değil Schumann’ın kendi içinde kopardı.

Eleştirilerini de zaman zaman Florestan ve Eusebius takma adlarıyla yayınlanmıştır. Bu ikili ruh örneği sadece bestelerinde değil yazılarında da ortaya çıktığı görülür.

Dergi kadrosundakiler kısa süre içinde Schumann’ı yalnız bırakmaya başlayınca, Schumann farklı adlar altında yazılar yazarak uzun bir süre dergi kadrosunun kalabalık, yazar sayısının çok olduğu izlenimini vermek zorunda kalmıştır.

En büyük aşkı, Friederich Wieck’in kızı olan Clara’ydı. Friederich Wieck, ikisini birbirinden ayırmak için elinden geleni yapıyordu. 1837’de sözlenseler de uzun süre bir araya gelemediler ve Robert Schumann, bu yüzden çok acı çekmiştir. 1838 – 1839 yılları arasında Clara’nın çalması için çok başarılı bir piyano eseri bestemiştir (C Majör Arabesk, op.18). 1840’da yasal engelleri aşarak evlendiler. Sekiz çocukları oldu.

³ Gültek, a.g.e., s. 252

Clara Schumann ise kendini kocasının eserlerini tanıtmaya adanmış ve pek çok ülkede onun müziğini olağanüstü bir başarıyla yorumlamıştır. Evlilikten sonra R. Schumann, şarkılar bestelemeye başlamıştır. 140 lied(şarkı) besteleyerek bu türün en güzel örneklerini vermiştir. Aşk, doğa, ölüm, efsane konularını içeren liedler Hoffmann, Goethe, Byron, Shakespeare, Schiller, Uhland, Hebbel, Lenau, Kerner, Geibel; Rückert ve Mörike’ nin şiirleri üzerine bestelenmiştir. Bu türdeki eserlerinin en ünlüsü Dichterliebe’dir. Bir piyanist – besteci olan Schumann, şarkılarındaki duygunun anlatımında piyanoya büyük rol vermiştir. Schumann’ın piyano yazısının orkestra, orkestra yazısının da piyano gibi olduğu ileri sürülür⁴. Bu, aslında amacının piyanodan orkestra etkileri elde etme amacının gözetilmiş olduğu düşünülebilir.

1840’a kadar çalgısal müziğin vokal müzikten daha üstün olduğunu savunan Schumann’ın fikir değiştirerek vokal eserler bestelemeye başlamasının arkasında ‘Dichterliebe’nin şairi Heinrich Heine’a duyduğu hayranlık ve Schubert’in liedleri vardır. Ayrıca Clara’ya söylemek istediklerini şarkılarla doğrudan söyleyebilmek için şarkı bestelemeyi seçmiştir. Ancak piano alanındaki yeteneği ile besteciliğini birleştirerek insan sesi ile pianonun eşit önemde olduğu eserler bestelemiştir. Bu yaklaşımı, Schumann’ın lied türüne en büyük katkısıdır.

1843’de Mendelssohn, Leipzig’te yeni kurduğu konservatuvarda Schumann’a piyano ve kompozitörlük öğretmenliği sağladı. Fakat psikolojik durumu giderek bozulmakta olan Schumann, öğretmenlikte başarılı olamadı.

Czerny’nin karşıtı olan Schumann’ın şiirsel anlatımla sunduğu “Gençlik Albümü” 1848’de yayınlandı. Bu albümde ve benzeri eserlerinde Czerny’nin fikirlerinden farklı bir anlayışa sahipti. Schumann’a göre piyano öğrenmek için sadece bir parçasıydı. “Romantik dönem gereklerine göre çocukların, mekanik virtüözler yerine, çocuksu hayal dünyalarını müziğe yansıtabilen müzisyen olmalarını amaçlamaktaydı⁵.”

⁴ İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi** (Varlık Yayınları 1995, İstanbul) s. 92

⁵ Gültek, a.g.e., s. 232

Schumann, 1850’de Bach Gesellschaft Vakfı’nın konserlerini yönetmeyi kabul ederek Düsseldorf’a gitti. Düsseldorf şehri müzik direktörlüğü pozisyonuna getirildi ve ruhsal bunalımları orada daha da arttı. Kendini Ren Nehri’ne atarak intihar girişiminde bulundu. 1854’te gençliğinden beri zaman zaman ortaya çıkan ve son yıllarda ise daha da ilerleyen bu ruhsal hastalık nedeniyle görevinden alındı. Son iki yılını hastanede doktor gözetiminde geçirdi.

Schumann’ın bu kalıtsal ve sinirsel hastalık nedeniyle bir takım saplantıları ve takıntıları vardı. Her zaman kendini başarısız bir piyanist, kötü bir orkestra şefi ve karısının kendisinden üstün bir virtüöz olduğunu düşünmüştür. Bu ruhsal çöküntülerin sonunda 29 Temmuz 1856’da tedavi gördüğü hastanede yaşamını yitirmiştir.

2. ROMANTİZM VE ON DOKUZUNCU YÜZYIL ROMANTİK DÖNEM’DE MÜZİK

Romantizm, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru başlayan, duygu, coşku ve imgeye yer veren bir sanat akımıdır⁶.

Sanatçıda yaratıcılığın, duygusallığın, biçimsel yapı özgürlüğünün ve bireyselliğin öne çıkmasına olanak sağlamış bu akımın büyük ölçüdeki etkisi müzikte de görülmüştür. Klasik formlara bağlı kaldıkları için Beethoven ve Schubert, Klasik ve Romantik dönem arasında bir bağ oluşturan sanatçılar olmuşlardır. Bu akımla birlikte, Klasik Dönem’in müzik teknikleri aynı şekilde devam ederken, bestecinin iç dünyasını yansıtan arayışlar, lied, prelüd, interlüd, programlı müzik, noktürn, mazurka vd. gibi yeni müzik formlarını da beraberinde getirmiş oldu.

Devrim yaklaşırken bütün sanatlar, sadece saraylarda yer alan olaylar olarak kalmayıp giderek halka inildi. 14 Temmuz 1789 günü dünya tarihinde bir dönüm noktası oldu. Avrupa, 1789’ dan 1815’e kadar savaşla yaralanmış ve Fransız Devrimi bir ateşleyici, tetikleyici olmuştur. On sekizinci yüzyılın sonunda, Fransız Devrimi’nin

⁶ Vural Sözer, **Müzik Ansiklopedik Sözlük** (Remzi Kitabevi 1996, İstanbul) s. 592-593

etkileriyle “müzik demokratlaşması” diyebileceğimiz bir hareket ortaya çıkmıştır⁷. Müzik sanatındaki Romantik Dönem’de on sekizinci yüzyılın sonunda toplumsal devrimlerin müziği etkilemesiyle başlamıştır. Batının yaşadığı hiçbir büyük bunalım ve devrim, bütün ülkelerde aynı zamanda etkisini göstermemiş, aynı şekilde yaşanmamıştır. Her ülke bu olaylara karşı, kendi ulusal kişiliğine, kendi toplumsal ve siyasal koşullarına ve kendi özlemlerine göre tepki vermiştir. Zaten Romantik Dönem, tek bir fikrin, davranışın, kuralın ve düzenin hakim olduğu bir dönem değildir ve olamaz.

Romantizm sadece bir sanatsal yaklaşım tarzı yada toplumsal olayların getirdiği bir alt üst oluş değildir. Çok önemli bir düşünce biçimi oluşturmuştur. Romantik hareketin özü, kişinin bireyselliğinin ve başkılığının özüne varmış olmasıdır ve bu akım giderek, kendisine yeni fikirler getirenler ve dönemin öncülerinin her birinin muhteşem özellikleriyle beslenmiştir.

Romantik Dönem’i tek bir kuşakta incelemek mümkün değildir. Birinci kuşak “Beethoven, Weber, Rossini ve Schubert”tir. Bu kuşak tam bir kurucu kuşaktır. Farklı zamanlarda doğup ölseler de eserleri ve yaratıları 1830’dan önce biten kuşaktır. Beethoven sonat ve senfoniye kökten değiştirip Romantik Dönem’e bu iki formu hazırlamıştır. Bestecinin yapıtları tam anlamıyla romantik olmasa da, romantik müziğin temellerinden biri sayılır. Weber ve Rossini romantik operanın temelini attılar ve Schubert ise yeni türler geliştirerek Romantik Dönem dağarcığına manevi anlamda büyük kazanç getirmiştir.

İkinci kuşak ise “Paris’li Kuşak” adı altında “Berlioz, Donizetti, Bellini ve Meyerbeer”dir. Bu kuşak 1830’dan sonra kendilerini tanıtmaya başlayan bestecilerden oluşmaktadır, temelde opera bestecileridir ve tiyatro anlayışları romantik tiyatro anlayışının etkisinde olmuştur.

Üçüncü kuşak 1810 civarlarında doğmuş olan bestecilerden oluşur. “Mendelssohn (1809), Schumann, Chopin (1810), Liszt (1811), Wagner ve Verdi

⁷ İlhan Mimzroğlu, **Müzik Tarihi** (Varlık Yayınları 1995, İstanbul)

(1813). Romantik Dönem'in doruk noktasındaki bestecileridir. Kendilerinden önce Romantik Dönem'i bu seviyeye getirenlerin gölgelerinde büyüyen ve onların yolunda ilerleyen ve de bu zamana kadar kesinleşmemiş şeyleri sağlamlaştıran kuşak, üçüncü kuşaktır.

Son kuşak olan dördüncü kuşak ise romantiklerin çocuklarıdır. Bruckner ile Hugo Wolf Wagnercilikten örnek aldılar. Brahms, romantizmini Beethoven ve Schumann' dan almıştır. Çaykovski Ruslar arasında batıya en yakın olanıdır. Grieg, Norveç okulunu, Smetana ve Dvorak Çek okulunu temsil eder. Bizet ve Saint-Saens değişik türlerde Wagner, Liszt ve Berlioz kokuları taşırlar⁸.

Sonucunda müzik yavaş yavaş hak ettiği yere yükselerek, müzikle kazanılan bu yeni ülkü, müzik tarihindeki en önemli rolü oynamaya başlamıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

⁸ Francis Claudon, **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, (Remzi Kitabevi 1996, İstanbul) s.251-252

OP. 22 PİYANO SONATI VE YAPISAL ANALİZİ

1. SONAT FORMU

““Sonat” kelimesi ilk başlarda sesle okunan “cantata” parçalara karşılık, çalgıyla seslendirilen (sonare) müzik yapıtı anlamında kullanıldı. İlk zamanlar kilise (sonata di chiesa) ve oda müziği (sonata da camera) olarak iki türde bestelenirdi⁹.” Fakat sonra bestecilerle birlikte bağımsız müzik formuna dönüşmüştür. Sonat, diğer türler gibi, Senfoni, Quartet, Süit gibi karma bir türdür, biçim değildir.

Bir bütün olarak sonat, dört bölümden oluşur. Bölümler genellikle şöyle sıralanır:

Birinci bölüm: Sonat allegrosu(sonat formu)

İkinci bölüm: Üçlü bir formdur fakat bazen çeşitleme(varyasyon) biçiminde de yazılabilir.

Üçüncü bölüm: Triolu menuet. Beethoven, eski bir saray dansı olan menuet’yi çıkartıp yerine “Scherzo” yu kullanmıştır¹⁰.

“Sonat formu” terimi, bir sonatı oluşturan bölümlerden yalnızca birinin yapısını belirtmekte kullanılır. Bu bölüme “sonat allegrosu” denilir. Bir biçim ve yapı anlamı taşır.

Sonat allegrosu kendi içinde 3’ e ayrılır (A B A). Bunlar:

⁹ Sözer **a.g.e.**, s. 649

¹⁰ Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, (Müzik Ansiklopedisi Yayınları 2002, Ankara) s. 486

- 1 - Sergi
- 2 - Gelişme
- 3 - Yeniden Sergi

Sergi, temalar arası savaştır. Sergideki amaç medianta (3. derece) gitmektir. İlk tema çeşitli şekillerde anlatılabilen bir müzik fikridir ve genellikle iki bölmeli olur. Bu temanın kesin ve net bir çizgisi vardır. İkinci tema başka bir tondadır. İlk temanın tamamen zıttıdır fakat aralarında bir bağ olabilecek niteliktedir. Biçimi net değildir fakat genellikle ilk temadan daha kısadır. Serginin sonundaki çift çizgi ve dolap sonat allegrosu formunun en belirgin noktasıdır.

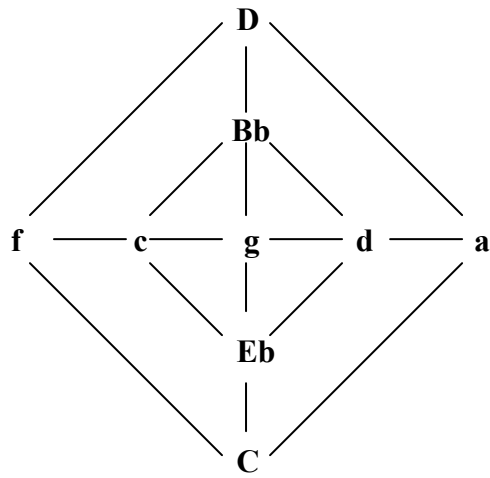
Formun orta kısmına “ Gelişme “ denir. Bu kısımda daha önce duyulmuş bütün müzik fikirleri ve figürler hiçbir kalıba bağlı kalmaksızın ele alınıp, geliştirilir. İşlenecek temanın ya da temaların sırası, biçimi, uzunluğu ya da kısalığı, şekli hiçbir kalıba bağlı değildir. Genellikle gelişmede asıl tondan uzak durulur. Gelişmenin 3 kesiti vardır. Biçim olarak kesitlidir. Çok fazla ton vardır ve tonal hareketlilik eserin bu kısmında iyice artar. Zirveye ulaşıldıktan sonraki amaç, serginin tekrarına (Yeniden Sergi) dönmektir.

Yeniden Sergi ya olduğu gibi aktarılır ya da Sergi’ye nazaran biraz daha genişletilmiştir. Buradaki amaç tekrar tona dönmektir. Ve bundan sonrada “ Koda”ya giriş sağlanır. Koda’nın amacı bütün bölümü bir araya getirip toplamaktır. Tonal eksen etrafında dolaşır, bölümler arası dengeyi sağlar ve amacına uygun olarak parlak bir bitirişle son bulur.

2.TEMATİK ANALİZ

Bu sonat 1833 – 1835 yılları arasında bestelenmiştir. Sonatın form analizi, bölüm bölüm bütün detaylarıyla anlatılacaktır.

EXTENTION IN TONAL PLAN
(GENİŞLETİLMİŞ TONAL EKSEN ŞEMASI)



1.1. Birinci Bölüm (So rach wie möglich) :

Sergideki ana tema, yani A teması, iki periyoddan oluşmuştur. I. periyod, 6 + 6 olmak üzere oniki ölçüden, II. periyod ise, 4 + 4 olmak üzere 8 ölçüden meydana gelmiştir. Bölümün ana motifi olan girişteki üst partideki dört nota frijik iniştir (fa naturel geliyor)

B temasında ise, sol minörde ikili dominant ve dominantlar genel tonik tabanında işleyici görevindedirler. Bu tema basit iki bölmeli lied biçimindedir.

Daha sonra gelen bağlayıcı tema (köprü) iki periyoddan oluşur. Bu periyoddan ilki sol minör eksenli fakat ikinci periyod si bemol majör olarak gelir. Burada amaç g – Bb geçiştir.

İkinci tema, si bemol majörde koral bir tını ile başlar. Bu tema basit iki bölmeli lied biçiminde olup iki tane periyoddan meydana gelir. İlk periyod si bemol majör A-B-A cümlelerinden meydana gelmektedir. İkinci periyod ise sürekli tekrar eden fonksiyonel yapıya sahiptir. Gelişme sürecini ilk periyodun üçüncü cümlesinin eşliğinden alır. Genel fonksiyonel yaklaşımını, eksik akorlar ile bitmeyen bir zincir oluşturur. Eksik akorlara giderken kullanılmış olan kromatik apajetürler, artık fonksiyonu meydana getirmektedir.

İkinci temanın ardından gelen “Tamamlayıcı Köprü” ise si bemol majör olup, bölünmeyen tek bir periyoddur. Bu köprü, gelişme kısmına geçişi sağlar.

Gelişmenin üç bölgesi vardır. Sıra sıra, bu bölgeler şu şekildedir:

1.1.1. Birinci Bölge

İlk bölgede fa minör tonalitesinin duyulması; anarmonik akraba ilişkisi ve majör – minör ilişkisinin sonucunda ortaya çıkar. Beklenen ton fa majör iken, ani bir fa minör kırışı ana ton ekseninden ve akrabalarından uzaklaşılmasını sağlar. Aynı müzikal anlayış do minörde transpoze edilerek tekrar duyulur.

1.1.2.İkinci Bölge

Fa majör olan ikinci tema, müziği tekrar sol eksenine yaklaştırır. İlk ölçü sol minör başlar ve anarmonik bir biçimde mi minöre geçer. Bahsedilen anarmonik yaklaşım çıkıcıdır ve bu şekilde devam eder. Ana temanın başlangıcından itibaren “İmitative Teknik” (taklit, temanın farklı registerlerde tekrarı) kullanılmaktadır. Daha sonra sekiz ölçü re minörü destekleyen (III-IV-V) fonksiyonlarla, ana motiftteki benzer yapı görülür.

1.1.2. Üçüncü Bölge

Uzun süren re köprüsünden sonra (burada re köprüsü tonaliteden ziyade, fonksiyonel anlam taşır.) üçüncü bölgeye geçilir. Üçüncü bölge röpriz niteliğinde olan bir öncelemdir. Öncelemin bitişiyle yeniden sergi başlar.

Schumann, Expozisyon'daki sergisini olduğu gibi yeniden sergide tekrar eder. Fakat gelişmede “mi” notası “fa” notasına giderken, yeniden sergide “do diyez” notası “re”ye gider. Çünkü amaç, eksen tonuna geri dönmektir. Doğal olarak müzik aşağı yöne gitmektedir(Fonksiyonel Yürüyüş).

Daha sonra köprü sol majör ekseninde duyulur. Nitekim İkinci temanın sol majörde kendini tekrar etmesi majör - minör ilişkisi ile yeniden ortaya konur.

1.1.3. Sol Minör’e Dönüş

Koda başladığından itibaren sol majörden sol minöre yönelme görülür. Bu yönelme temposal farklılıkla desteklenip, tempo ile hızlandırılmıştır.

Gerçek Koda, “Noch Schneller” kısmından başlar. Birinci temanın duyurulup, “si naturel - si bemol” kakışımının hızlandırılmasıyla eserin birinci bölümü sona erer.

1.2. İkinci Bölüm (Andantino) :

Bu bölüm “Varyasyon Formu”nda bestelenmiştir. Tema on bir ölçüden oluşan bir periyoddur.

Temanın son ekiyle, bir sonraki temanın ilk eki üst üste bindirildiği takdirde, birinci varyasyon on bir ölçüden oluşmuş olur. Onaltılık küçük ikili eşliği ve bastaki polifonik taban, temayı çeşitlendirir.

İkinci varyasyon, birinci varyasyona kıyasla gelişme gösterir ve dolayısıyla uzama mevcuttur. Bu durumda temanın organik iskeleti değiştirilmiştir. Bu varyasyon kromatik dokunun en gelişmiş halidir. Tema daha sonra olduğu gibi tekrar edilir ve on üç ölçülük kodaya bağlanarak biter.

1.3. Üçüncü Bölüm (Scherzo) :

Üçüncü bölüm, karmaşık üç bölmeli lied formundadır. İlk bölümü olan A, basit üç bölmeli bir lieddir. A teması dört ölçülük ön ek ve kendisini tekrar eden iki tane motif grubundan oluşur. Ön ekten sonra gelen periyot 4 + 4 sol minör quadrantıdır (kare). Kullanılan bu teknik Klasik Dönem'e ait bir sistemdir. İlk bölmenin içindeki B bölümü sekiz ölçüdür ve si bemol majör tonundadır. Röpriz dört ölçüden oluşan ön ek ile temanın olduğu gibi tekrardır.

İkinci bölme olan C, basit iki bölmeli lied biçimidir. Burada A'nın alt bölümündeki quadrant devam eder ve mi bemol majör tonunda duyulur. C bölümünün B alt bölümünü tekrar eden grup motifi, on iki ölçülük genişletilmiş bir periyodu oluşturur. Do minör, sol minör, re majör ton geçişleriyle röprize bağlanır. Röpriz, Scherzo'lu dört ölçüden oluşan ön girişle kendisini tekrar hatırlattıktan sonra sol minördeki 4 + 4 periyodu olduğu gibi tekrar gelir. Röpriz burada küçülmüştür yani ilkindeki basit üç bölmeli lied biçimi yerine, periyod formunda bestelenmiştir.

1.4. Dördüncü Bölüm (Rondo) :

Rondo formunda bestelenmiştir. Basit üç bölmeli lied biçiminde olan A episotundaki ilk periyod sekiz ölçüden oluşur. İkinci ve üçüncü periyod da on ölçüdür. B temasının karakteri lirik biçimdedir. si bemol majörün sub dominantıyla yada sol minörün VI. derecesiyle başlar. Yani bu bölüm "si bemol" tonundadır. B episotunun bu ilk periyodu, birbirini takip eden üç cümleden oluşur. B teması basit iki bölmeli lied biçimindedir.

B episotundan sonra beklenen A refreni gelmemektedir. A refreni sadece ritmik faktörünün kullanılmasıyla yepyeni bir tema olarak ortaya çıkar. C teması ise sabit olmayan tonal yapıya sahiptir. Hızlıca si bemol majör, fa majör, mi bemol majör, re bemol majör, (do majör) sırasıyla aşağıya tam ton olarak indiğinden sabit bir ton anlayışının ekseni kaybolmaktadır.

Bir sonraki A 1 refreni aynı sistematik yaklaşım içinde gider. Temanın ilk sergilendiği ton si bemol minör, sonraki ise sol bemol majörde gelir. Aşağı inerken aralık ilişkisi iyice artar.

Üçüncü episot olan D episotu ise A – A 1 iki bölmeli lied biçimindedir. Buradaki periyotlar 4 + 4, 4 + 4 şeklindedir. D episotunda hızlıca gelişen anarmonik geçişler ilk periyodu do minörde kararlaştırır. Aynı durum ikinci periyod olan A1 de sol minör olarak tamamlanır.

Beklenen A refreni karşımıza olduğu gibi D episotundan sonra gelmektedir. İlk A refreniyle kıyasla, buradaki refren olduğu gibi aynısıdır fakat son ölçüdeki yarım kalıktan sonra doğrudan B episotuna geçilir. Bu gelişte A refreninin üçüncü periyodunda kısalma meydana gelir.

B episotu, si bemol majör yerine mi bemol majör ile devam eder. Küçük ayrıntıların dışında aynen olduğu gibi transpoze edilmiştir. Bundan sonra tekrar gelen C episodu aynı karakterdedir fakat burada tonal zincir tam dörtlü yukarıdan devam eder.

A1 köprüsü, kendisini zaten refren temasından ortaya çıkarmıştır. Ve D episotunda köprü olarak görev alır. İkinci kez sunulan D episotu ise yine ilkiyle aynıdır fakat tam dörtlü aşağıdan kendisini sunar. Kapanış A refreni, son akorun dışında yine olduğu gibi tekrar edilir. Eksik yedili olan akorun ardından, bir sonraki kısım olan Koda'da bütün fonksiyonlar eksik yedi anlayışı üzerine kurulur.

Birçok farklı renge sahip, içinde büyük iniş çıkışları olan, yeniliklerle dolu, bestecinin iç dünyasındaki şiirsel duygu yoğunluğunu açık bir şekilde yansıtan ve de unutulmaz “Andantino” temasına sahip bu eser, Rondo'nun iz bırakıcı ana motifiyle son bulur.

3. MOTİFSEL ANALİZ

Motifsel analize başlamadan önce, Schumann'ın romantikler arasındaki duruşuna değinmek gerekir. İnsan ruhunu dışı vuran Romantik müzik, duyguları en son sınıra taşıyordu. Gerçeklerden kaçış, özlem, gerilim, düş gücü, aşk, korku, bezginlik, kaygı ve acı, Tanrısal yaklaşımlar ve gizem bu duygu sınırını en iyi ifade eden kelimelerdir. Bu dönem müziği Schumann için çok büyük çabalar gerektiren bir yaklaşımı kabul edebilirdi. Schumann'ın kişisel anlayışına göre form, geliştirilmiş temalar, bir yerden bir yere götürülen doğru ses çizgileri ve sadece iyi bir teknik yeterli değildi. Onun için estetik görüş, alınan haz, şiirsellik ve ruh hallerini yansıtılması çok büyük önemdeydi. İşte bu yüzden kendisiyle baş başa kalabildiği, hesaplaştığı ve duygularını rahat bir şekilde aktarabildiği tek şey piyanoydu. Ve bütün eserlerinde, müziğinin bütün hatlarında şiirsel bir yaklaşım vardır. Eserleri karmaşık bir görünümde fakat en karmaşık cümlesinin içine girildiğinde kolay anlaşılır bir hale dönüşür. Schumann'ın eserlerindeki zengin armonilerini içinde kullandığı motif çalışmalarında özellikle Johann Sebastian Bach en önemli kaynak olmuştur. Eserlerinde sürekli görülen motif zincirleri, her zaman anlatımı amaç olarak biçimsel bir üsluptan ziyade bütünsel bir yaklaşıma öncüdür.

Schumann, ondokuzuncu yüzyılda benimsenmiş olan salon piyanistliği geleneğinin karşısında yer alarak şova dayalı içi boş virtüözite anlayışından her zaman kaçınmıştır. Liszt, Thalberg, Dreyschock vs. gibi üstün teknikleri olup akrobasiye önem veren müzik anlayışını şiddetle eleştirmiştir. 1833 yılında "David's Bündler" derneğini de zaten müzikle ilgili köhne görüşlerle savaşmak ve inandığı müziği savunmak amacıyla kurmuştur.

Schumann ondokuzuncu yüzyıldaki duruşunu, biçim açısından getirdiği yeniliklerle ortaya koymuştur. Papillons, Carnaval, Davidsbündlertanze, Kreisler gibi birçok eserinde görülen, sıkı ilişkiler içerisinde küçük parçaların birbirini izlemesiyle oluşturulan büyük yapı, romantik dönemde birçok besteciyi etkilemiş geniş açılımları olan bir biçimsel yaklaşımdır. 1833-1835 yıllarında yazılmış olan ikinci piyano sonatını bu biçim anlayışı içerisinde ele almak gerekir.



Şekil. 4 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on bir ve on ikinci ölçünün bas partisinde,



Şekil. 5 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on iki ile on beşinci ölçüye kadar olan sergilenişin üst partisinde ana motif yapısı görülür.



Şekil. 6 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

On beş ve on altıncı ölçüdeki bas partisindeki inici dizi ana motifin ters yönünde oluşturulmuştur.



Şekil. 7 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

On altı ve on yedinci ölçünün ve



Şekil. 8 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on yedi ve on sekizinci ölçünün tamamında,



Şekil. 9 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on yedi ile on sekizinci ölçünün ve



Şekil. 10 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on sekiz, on dokuzuncu ölçülerin bas partisinde bütün açıklığıyla her motifin, ana motiften türetildiği anlaşılır.



Şekil. 11 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

Ana motif, yirmi bir ve yirmi ikinci ölçülerin tümünde,



Şekil. 12 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı
otuz bir ile otuz ikinci ölçülerin bas partisinde,



Şekil. 13 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuz iki ve otuz üçüncü ölçülerin bas partisinde



Şekil. 14 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

kırk dokuz ile ellinci ölçünün ve



Şekil. 15 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

elli bir ve elli ikinci ölçülerin tümünde farklı şekillerde sergilenir.



Şekil. 16 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

Bütün eser boyunca defalarca kullanılmış ana motiften türetme çalışması eserin her neredeyse yerinde karşımıza çıkacaktır. Schumann, ana motifi bütün ayrıntılarıyla her bölgede mümkün olduğunca türetmiştir.

Altmış ve altmış birinci ölçülerde üst partide çıkıcı olarak, alt parti ise inici yönde ana motif tekrar belirir.



Şekil. 17 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

Altmış yedi ve altmış sekizinci ölçünün üst partisinde,



Şekil. 18 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

Altmış dokuz ile yetmiş birinci ölçüler arasında bas partisindeki dört onaltılık her grubun ilk notasında (**mi-re-do-si-la**),



Şekil. 19 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

doksan, doksan bir ve doksan ikinci ölçü bas partisinde iki grup olarak,



Şekil. 20 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

doksan dördüncü ölçü bas partisinde



Şekil. 21 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

doksan sekizinci ölçü üst partinin inici oktav yürüyüşünde ana motif yapısı gözetilerek sergilenmiştir.



Şekil. 22 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

Görüldüğü üzere her parti ana motif yapısını sergileyecek şekilde, bir bütünlük içerisinde gösterilmiştir. Yine bu anlayış içerisinde devam edilen birinci bölümde;

Yüzüncü ölçü üst parti inici oktav hareketi,



Şekil. 23 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz birinci ölçü bas partisi,



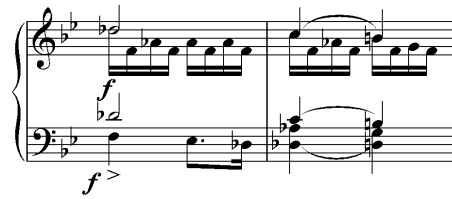
Şekil. 24 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz ikinci ölçü üst parti,



Şekil. 25 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz üç ve yüz dördüncü ölçülerin tümü,



Şekil. 26 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz on ve yüz on birinci ölçülerde üst parti,



Şekil. 27 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz on bir ve yüz on ikinci ölçüler bas partisi,



Şekil. 28 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz on beşinci ölçü üst parti,



Şekil. 29 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz on sekiz ile yüz yirmibirinci ölçüler arası bas partisi ana motifin türevleridir.



Şekil. 30 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

Birinci bölümün kalan kısmında form açısından sergi sonrasındaki motif ilişkisi şu örneklerle devam eder:

Yüz elli üçüncü ölçünün,



Şekil. 31 Robert Schumann op.22 Pişano Sonatı

yüz elli dördüncü ölçünün tümü,



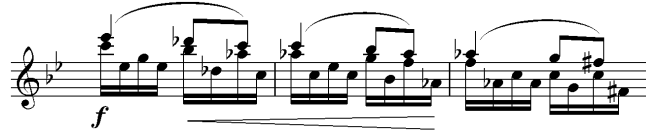
Şekil. 32 Robert Schumann op.22 Pişano Sonatı

yüz elli beşinci ölçünün bas partisi,



Şekil. 33 Robert Schumann op.22 Pişano Sonatı

yüz elli yedi, yüz elli sekiz ve yüz elli dokuzuncu ölçünün üst partisi,



Şekil. 34 Robert Schumann op.22 Pişano Sonatı

yüz altmış dördüncü ölçü bas partisi ters yön hareket,



Şekil. 35 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz altmış beş ve yüz altmış altıncı ölçülerin üst partisi,



Şekil. 36 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz yetmiş üçüncü ölçünün ve



Şekil. 37 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz yetmiş yedi ile yüz yetmiş sekizinci ölçünün üst partisi,



Şekil. 38 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz doksan yedinci ölçünün üst partisi



Şekil. 39 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz dördüncü ölçünün bas partisi



Şekil. 40 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz sekiz ve iki yüz dokuzuncu ölçünün bas partisi,



Şekil. 41 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz on, iki yüz on bir, iki yüz on ikinci ölçülerin tümü,



Şekil. 42 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz on ve iki yüz on birinci ölçünün bas partisi,



Şekil. 43 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz on iki ile iki yüz on üçüncü ölçülerin bas yürüyüşü,



Şekil. 44 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz on dört ve iki yüz on beşinci ölçünün üst partisi,



Şekil. 45 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz yirmi beşinci ölçünün tümü,



Şekil. 46 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz yirmi yedi ve iki yüz yirmi sekizinci ölçünün bas hareketi,



Şekil. 47 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz elli iki, iki yüz elli üç, iki yüz elli dördüncü ölçülerin tümü,



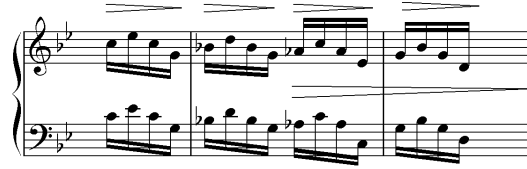
Şekil. 48 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz altmış ve iki yüz altmış dördüncü ölçüler arası bas partisindeki her dört onaltılık grubun ilk notaları,



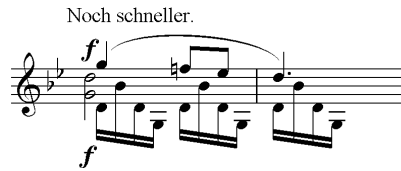
Şekil. 49 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz seksen üç, iki yüz seksen dört, iki yüz seksen beşinci ölçülerdeki her dört onaltılık grubun ilk notaları,



Şekil. 50 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz doksan dört ve iki yüz doksan beşinci ölçülerin üst partisi



Şekil. 51 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

üç yüz altı ve üç yüz yedinci ölçülerin üst partisi ana motiftaki dört notadan oluşturulmuştur.



Şekil. 52 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

İkinci Bölüm

İkinci bölüm olan ve varyasyon formu niteliği taşıyan bu bölümün, aynı birinci bölümde olduğu gibi, motifleri ana motiften türetilmiştir. Ana motif yapısı kullanılarak çeşitli şekillerde kullanılmıştır.

Ana motif yapısı



Şekil. 53 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı ana motif yapısı

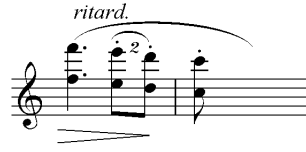
Bu ana motif benzerliğinin şu ölçülerde sergilendiği görülür:

Sekizinci ölçü üst parti,



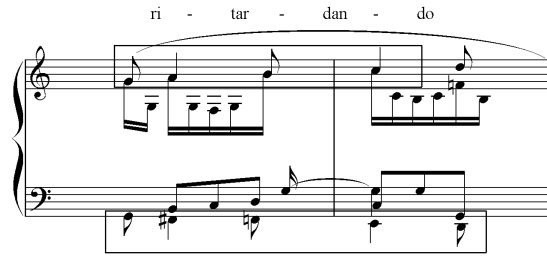
Şekil. 54 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on ve on birinci ölçüler üst parti,



Şekil. 55 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on sekiz ve on dokuzuncu ölçünün soprano partisi ve bas partisi,



Şekil. 56 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yirminci ölçü üst parti,



Şekil. 57 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yirmi dokuz ve otuzuncu ölçüler üst parti,



Şekil. 58 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuz üçüncü ölçünün tümü,



Şekil. 59 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuz dördüncü ölçü bas partisi,



Şekil. 60 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuz altıncı ölçü ikinci onaltılık grup soprano partisi,



Şekil. 61 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuz altıncı ölçü ilk grup soprano partisi,



Şekil. 62 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuz dokuz ve kırkınıcı.ölçü bas partisi,



Şekil. 63 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

kırk beşinci ölçü oktav çıkışı,



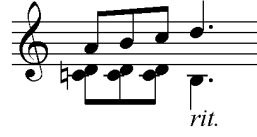
Şekil. 64 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

kırk altı ve kırk yedinci ölçüler oktav inişi,



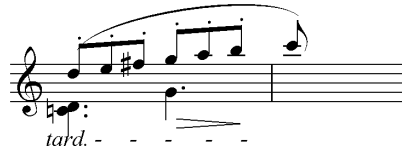
Şekil. 65 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

elli yedinci ölçü soprano partisi,



Şekil. 66 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

elli dokuz ve altmışıncı ölçü soprano partisinde mevcuttur.



Şekil. 67 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

Üçüncü Bölüm

Bu bölümünde aynı bakış açısı ve yöntemle yazıldığı şu şekilde ortaya konmuştur:

Ana motif baz alınır;



Şekil. 68 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı ana motif yapısı

beşinci ölçü oktav yürüyüşündeki ters çevrilmiş çıkıcı hareket görülür.

dokuzuncu, onuncu ölçüdeki ters çevrilmiş ana motif türevi olan bas partisi,



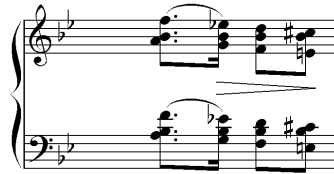
Şekil. 73 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on ile on ikinci ölçüler arası oktav yürüyüşü,



Şekil. 74 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on dördüncü ölçü çift parti,



Şekil. 75 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yirmi beşinci ölçüdeki bas partisi,



Şekil. 76 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yirmi altı ve yirmi yedinci ölçü üst parti oktav inici yürüyüş,



Şekil. 77 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuzuncu ölçü üst parti,



Şekil. 78 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuz üçüncü ölçü bas partisi,



Şekil. 79 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

otuz dördüncü ölçü üst parti



Şekil. 80 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

kırk ikinci ölçünü tümü,



Şekil. 81 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

kırk sekiz ve kırk dokuzuncu ölçünün tümü,



Şekil. 82 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

elli sekiz ve elli dokuzuncu ölçü üst parti, ana motiften türetilmiş ölçüler olarak sunulur.



Şekil. 83 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

1.4. Dördüncü Bölüm:

Son bölüm olan “Rondo”, form olarak ne kadar farklıysa da; motifsel olarak aynı öğeler üstüne kurulmuştur. Bu bölüm incelendiğinde, ana motif yapısı şu ölçülerde sergilenir:

Ana motif yapısı



Şekil. 84 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

İkinci ölçü üst parti oktav yürüyüşü,



Şekil. 85 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

dördüncü, beşinci ve altıncı ölçü bas partisi,



Şekil. 86 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

on iki ve on üçüncü ölçünün bas partisi,



Şekil. 87 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yetmiş yedi yetmiş sekiz ve yetmiş dokuzuncu ölçülerin üst partisindeki her on altılık, grubun ilk notası ve onun altında ilerleyen sekizlik notaların yürüyüşünde,



Şekil. 92 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

seksen bir seksen iki ve seksen üçüncü ölçülerdeki her onaltılık grubun ilk notaları ana motiften türetilmiştir.



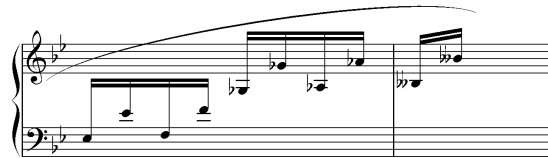
Şekil. 93 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

Doksan dört ve doksan beşinci ölçülerdeki oktav yürüyüşü,



Şekil. 94 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz iki ve yüz üçüncü ölçünün tümü,



Şekil. 95 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz kırk dört, yüz kırk beş ve yüz kırk altıncı ölçüler bas partisi,



Şekil. 100 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz elli, yüz elli bir, yüz elli ikinci ölçüler bas partisi,



Şekil. 101 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz elli doku ve yüz altmışıncı ölçüler üst parti,



Şekil. 102 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

yüz doksan, yüz doksan bir, yüz doksan ikinci ölçüler üst parti,



Şekil. 103 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

iki yüz yedi ve iki yüz sekizinci ölçüler üst parti,



Şekil. 104 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

üç yüz yirmi üç ile üç yüz yirmi altıncı ölçülerde, ölçünün ilk vuruşundaki dört on altılık grubun ilk notaları,



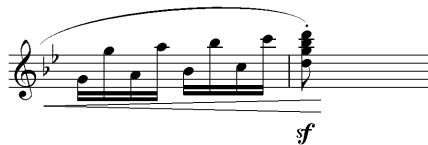
Şekil. 105 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

üç yüz yirmi dokuz ve üç yüz otuzuncu ölçüler üst parti,



Şekil. 106 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

üç yüz otuz bir ve üç yüz otuz ikinci ölçüler üst parti de, bu yeni biçim anlayışı ile yazılmıştır.



Şekil. 107 Robert Schumann op.22 Piyano Sonatı

SONUÇ

Eser çalınmadan önce, bütün ayrıntılarıyla yapısal analizi yapılmalıdır. Eserin mimarisi, bestecinin nasıl kurguladığı, ne yapmak istediği ve neyi amaçladığı anlaşılmadan yapılacak olan bir yorumlama hiçbir zaman özü yansıtmayacaktır. Her zaman yüzeysel anlatımlara yol açacaktır. Yorumcu, hislerini, duygu ve düşüncelerini ancak bestecinin fikirlerini sindirdikten sonra ortaya koyabilir. Bestecinin dili, onun ne yapmak istediğinin anlaşılmasıyla çözülebilir.

Ayrıntılı bir analizin amacı, üst bir yoruma ulaşmanın ön çalışmasıdır. Bu tez, bu fikir doğrultusunda ele alınarak detaylı bir analizin sonucunda bestecinin anlatmak istediği özü yoruma yansıtmakta bir katkı olabilmesi amacıyla yazılmıştır. Ve hedef kitle dinleyici olduğundan dolayı, besteci ve dinleyici arasındaki bağı oluşturabilmeyi düşünerek, çözüm ve yoruma daha kolay anlaşılabilirlik sağlayabilmek için ayrıntılı olarak incelenerek açıklanmıştır.

Ayrıca bütün konservatuvar öğrencilerinin, op. 22 Piyano Sonatını çalmadan önce eserin gerek tematik, gerekse yapısal analizini inceleyerek, daha kolay bir çözüme ve yoruma ulaşacakları şüphesizdir. Bu çalışma, bu doğrultu sonucunda konservatuvar öğrencilerine de aydınlatıcı bir ışık olmayı hedefleyerek sunulmuştur.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a repeat sign and two endings, with the word "Pedal" written below the final staff.

Dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *sf* (sforzando). There are also markings for *8va* (octave up) and *7va* (octave down).

The lyrics "ri - tar - dan - do" are written above the melody in the third system.

The piece ends with a repeat sign and two endings, labeled "1." and "2.". The word "Pedal" is written below the final staff.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on a grand staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. Pedal markings, indicated by the word "Pedal" and an asterisk (*), are placed below the bass staff in several systems to denote the use of the sustain pedal. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

This page contains a musical score for a piano piece. It consists of seven systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of two flats. The subsequent systems have a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. It consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first measure of the treble staff has a dynamic marking of *sf* (sforzando). The second system starts with a bass clef and a dynamic marking of *p* (piano). The third system continues with a treble clef and a dynamic marking of *sf*. The fourth system starts with a bass clef and a dynamic marking of *sf*. The fifth system continues with a treble clef and a dynamic marking of *sf*. The sixth system starts with a bass clef and a dynamic marking of *f* (forte). The seventh system continues with a treble clef and a dynamic marking of *f*. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as various rests and phrasing slurs.

This page contains a musical score for a piano piece, consisting of seven systems of staves. Each system typically has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical notes (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'sf' (sforzando). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final cadence in the last system.

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a forte (*f*) dynamic marking and a section marked with a dotted line and the number 8, indicating an eighth-note pattern. The fourth system shows a continuation of the rhythmic patterns. The fifth system is marked *Schneller.* (Faster) and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system concludes the piece with a key signature change to one flat (Bb) and a piano (*p*) dynamic marking.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a continuous flow of eighth and sixteenth notes. The second system includes the instruction "Noch schneller." (Even faster.) above the staff, followed by a forte (f) dynamic marking. The third system features a change in the bass line with more complex rhythmic patterns. The fourth system begins with a fortissimo (ff) dynamic marking. The fifth system continues the melodic and harmonic development. The sixth system concludes the piece with a final cadence and a repeat sign.

Andantino. M.M. $\text{♩} = 104$.
getragen

p

ritard.

Pedal

ri - tar - dan - do rit.

mf

Pedal

rit.

p

rit.

Pedal

f

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a complex, fast-paced melody in the treble clef with frequent sixteenth and thirty-second notes. The bass clef provides a steady accompaniment. Dynamics include *rit.* (ritardando) and *f* (forte).
- System 2:** Continues the fast-paced melody. The bass clef has a *rit.* marking. The system ends with a *f* dynamic.
- System 3:** The tempo slows down significantly, marked by *ritardando*. The melody is more melodic and slower. Dynamics include *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). A *Pedal* instruction is present.
- System 4:** The tempo remains slow. The melody is characterized by wide intervals and a *ritard.* marking. A *Pedal* instruction is present.
- System 5:** Labeled *Coda.* The tempo is slow. The melody is simple and repetitive. Dynamics include *p* (piano).
- System 6:** The final system, featuring a *rit.* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The melody is slow and melodic.

SCHERZO.

Sehr rasch und markirt. M.M. ♩ = 138.

The musical score for "Scherzo" (Op. 138) by Franz Schubert is presented in six systems. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo and character are indicated as "Sehr rasch und markirt" (Very fast and marked) with a metronome marking of 138 beats per minute. The score is written for piano, with a "Pedal" instruction at the beginning of the first system. The first system features a dense, rapid chordal texture in the right hand and a more active bass line. The second system shows a more melodic development in the right hand. The third system includes a dynamic shift from forte (f) to piano (p). The fourth system returns to a dense chordal texture. The fifth system continues the melodic development. The sixth system concludes with a final chordal texture.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. It consists of six systems of staves, each containing a treble and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble staff and a bass staff. The second system continues the melody in the treble staff. The third system features a treble staff and a bass staff. The fourth system includes a treble staff and a bass staff, with a 'ritard.' marking. The fifth system shows a treble staff and a bass staff. The sixth system concludes the piece with a treble staff and a bass staff. The notation is written in a clear, professional style, typical of a printed musical score.

RONDO.

Presto, M.M. ♩ = 160.

Pedal

sff

sff

f

Etwas langsamer.

p

rit.

a tempo

p

ritard.

pp

ri - tar - dando

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of seven systems of staves. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The piece features a variety of musical elements, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *rit.* (ritardando), *ritard.* (ritardando), *a tempo*, *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The notation is arranged in a standard format with a treble and bass staff for each system. The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line and a *p* (piano) dynamic marking.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. It consists of seven systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The piece features a variety of musical textures, including arpeggiated figures, sustained chords, and melodic lines. Dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *f* (forte) are used throughout. The notation is written in a clear, professional style, typical of a printed musical score.

The musical score consists of seven systems of staves. The first four systems are in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system includes dynamic markings *sf* (sforzando) in both hands. The second system also features *sf* markings. The third system includes *sf* and *f* (forte) markings. The fourth system ends with a *ritard.* (ritardando) marking. The fifth system is in a key with one flat (B-flat) and includes markings for *p* (piano), *rit.* (ritardando), *pp* (pianissimo), and *ritard.*. The sixth system includes the tempo marking *a tempo*, *p* (piano), and *pp*. The seventh system includes *rit.* (ritardando) and *ritard.* markings. The piece concludes with a *Pedal* marking and a final *ritard.* marking.

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical elements such as dynamics, tempo markings, and articulation.

- System 1:** The first staff begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The second staff has a *ritard.* (ritardando) marking. The system concludes with an *a tempo* marking.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 3:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 4:** The first staff has an *p* (piano) dynamic marking. The system concludes with an *pp* (pianissimo) marking.
- System 5:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 6:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 7:** The first staff has a *p* (piano) dynamic marking. The system concludes with a *pp* (pianissimo) marking.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The music is written in a modern style with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

ritard.

Prestissimo.
Quasi Cadenza.

pp

Ad. *

The musical score consists of six systems of staves. The first four systems are in 3/4 time and feature a complex, flowing melody in the right hand with a steady accompaniment in the left hand. The fifth system includes the instruction "schneller und schneller." and a dynamic marking of *f*. The sixth system concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Dynamic markings include *f* (forte) and *Pedal*. The instruction "Immer" is also present. The tempo instruction "schneller und schneller." is written above the fifth system.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İrkin. **Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**. İstanbul. Pan Yayıncılık, 2004
- Birkan, Üner. **Dinleyicinin Kitabı**. Ankara. İkinci Basım. Borusan Kültür ve Sanat Yayınları, 2006
- Claudon, Francis. **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**. İstanbul. İkinci Basım. Remzi Kitabevi, 1994 (Çevirenler: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş)
- Fenmen, Mithat. **Müzikçinin El Kitabı**. Ankara. Müzik Ansiklopedisi yayınları, 1991
- Finkelstein, Sidney. **Müzik Neyi Anlatır**. İstanbul. İkinci Basım. Kaynak Yayınları, 1996 (Çeviri: M. Halim Spatar)
- _____. **Besteci ve Ulus**. İstanbul. Birinci Basım. Pencere Yayınları, 1995 (Çeviri: M. Halim Spatar)
- Gültek, Buğra. **Piyano “Bir Çalgının Biyografisi”**. Ankara. Birinci Basım. Epilog Yayıncılık, 2007
- Hodeir, André. **Müzik Türleri ve Biçimleri**. İstanbul. İletişim Yayınları, 1990 (Çeviri: İlhan Usmanbaş)
- İlyasoğlu, Evin. **Zaman İçinde Müzik**. İstanbul. Birinci basım. Yapı Kredi Yayınları, 1994
- _____. **Müziğin Kanatlarında**. İstanbul. Pan Yayıncılık, 1992
- Kaygısız, Mehmet. **Müzik Tarihi**. İstanbul. Kaynak Yayınları, 2004
- Mimaroglu, İlhan. **Müzik Tarihi**. İstanbul. Beşinci Basım. Varlık Yayınları, 1995

Pamir, Leyla. **Müzik'te Yaratıcının Gücü.** Ankara. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981

_____. **Müzik'te Geniş Soluklar.** İstanbul. Ada Yayınları, 1989

Rosen, Charles. **The Romantic Generation.** Cambridge. Harvard University Press., 1995

Say, Ahmet. **Müzik Ansiklopedisi.** Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005

_____. **Müzik Sözlüğü.** Ankara. Birinci Basım. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002

_____. **Müzik Tarihi.** Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000

Saydam, Akif. **Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktuk.** Ankara. Birinci Basım. Arkadaş Kitabevi Yayınları, 1989

Selanik, Cavidan. **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni.** Ankara. Birinci Basım. Doruk Yayıncılık, 1996

Sözer, Vural. **Müzik Ansiklopedik Sözlük.** İstanbul. Dördüncü Basım. Remzi Kitabevi, 1996

Yener, Faruk. **Müzik Klavuzu.** Ankara. Bilgi Yayınevi, 1991