

# F. CHOPİN' İN MÜZİK VE FORM ANLAYIŞI AÇISINDAN SCHERZO' LARININ İNCELENMESİ

Hazırlayan: Işıl KARGI  
Danışman: Prof. Süleyman Sırrı GÜNER

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Müzik Anasanat Dalı, Piyano Sanat Dalı İçin Öngördüğü SANATTA YETERLİK TEZİ olarak hazırlanmıştır.

Edirne  
Trakya Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Nisan, 2009

## TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında katkıda bulunan danışmanım Prof. Süleyman Sırrı GÜNER'e, Prof. Dr. Meral YAPALI'ya, Yrd. Doç. Dr. Erol TARKUM'a, Yrd. Doç. Dr. Sibel PAŐAOGŁLU YÖNDEM'e, Öğr. Gör. Svetlana AVAZOVA'ya, Öğr. Gör. Nermine VEKİLBAYLI'ye, Müge HENDEKLİ'ye, arkadaşım Burcu COŐKUN'a, yeğenim Müjde KINAY'a, her daim yanımda olan annem Fatma KARGI ve babam Nurettin KARGI'ya yardımlarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**Tezin adı : F. Chopin' in Müzik ve Form Anlayışı Açısından Scherzo' larının  
İncelenmesi  
Hazırlayan: Işıl KARGI**

**ÖZET**

Bu araştırmada, Chopin; Scherzo' larının yorumlanmasına katkı sağlamak üzere, hayatı, öğretmenliği, müzikal stili, rubatoyu kullanma biçimleri, armoni ve form açılarından incelenmiş, onun piyano için bestelediği Scherzo' larının, scherzo-trio formunda yazıldığı ve şaka kavramından uzak olup farklı karakterler taşımakta olduğu görülmüştür.

Bu Scherzo' larda, klasik dönemdeki eserlerin form yapılarından farklı olarak daha serbest, genişletilmiş cümleler ve Coda' lar göze çarpmakta, tonal, ritmik ve stilistik hareketlerin yarattığı zıtlıklara fazlasıyla rastlanmaktadır. Diğer taraftan Chopin, tonları renk olarak kullanması ve majör-minör kalıplarını sürekli olarak değiştirmesiyle daha zengin bir içerik elde etmiştir. Chopin, Scherzo' larını geniş bir diyapozon içinde yazmış, aynı şekilde arpej halinde kullanılmış akorları da bu geniş diyapozonun içerisinde kullanmıştır. Bununla beraber bu Scherzo' larda eksilmişlerle süslenmiş nota grupları, enarmonik modülasyonlar, sekvensler, kısa süreli modülasyonlar (yönelmeler) ve kromatik pasajlar bulunmaktadır. Bu araştırmayla Chopin' in Scherzo' larında; onun, armonik doku, sonorite ve formu ustalıklı birleştirilip bütünleştirmesiyle üstün sanat eserleri yaratmadaki dehası da ortaya konmuştur.

**Anahtar kelimeler:** Chopin, Scherzo, Piyano, Form, Armoni

**Title : The Musical and Formal Analysis of F. Chopin's Scherzos**

**Author : Işıl KARGI**

### **ABSTRACT**

This study aims to contribute to the general manner of interpreting Chopin's scherzos for solo piano, while focusing on Chopin's life as a composer and as a teacher. Chopin's musical style, his rubato usage, and his scherzos are analyzed. Detailed harmonic and formal analysis of Chopin's scherzos have shown that he had composed these pieces using the scherzo-trio form, and that these scherzos carried different characteristics beyond the concept of joke.

Chopin's scherzos, compared to the form structures used in the classical era, make use of more extended phrases and codas which are played in a freer manner. The tonal, rhythmic and stylistic movements in these scherzos create many contrasts. Chopin had obtained a richer musical content by using tones as colors, and constantly changing in-between major and minor tonalities. Chopin had composed his scherzos within a broad diapason; his usage of arpeggiated chords contributes to this diapason. These scherzos are furnished with groups of notes embellished by diminished pitches, enharmonic modulations, sequences, short modulations (tonicizations) and chromatic passages. This study has also shown Chopin's genius in creating great masterpieces; his scherzos are great works of art which unite the concepts harmonic texture, sonority, and form within an astonishing mastery.

**Keywords:** Chopin, Scherzo, Piano, Form, Harmony

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	v
BÖLÜM I GİRİŞ .....	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Amaç .....	2
1.3. Önem .....	2
1.4. Sınırlılıklar .....	2
1.5. Tanımlar .....	2
BÖLÜM II YÖNTEM .....	7
2.1. Araştırma Modeli.....	7
2.2. Evren ve Örneklem.....	7
2.3. Verilerin Toplanması.....	7
2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması .....	7
BÖLÜM III BULGULAR ve YORUM.....	8
3.1. F.Chopin'in Hayatı (1810-1849) .....	8
3.2. F.Chopin'in Öğretmenliği.....	11
3.3. F.Chopin'in Müzikal Stili.....	15
3.4. F.Chopin'in Rubatosu .....	20
3.5.F.Chopin'in Müzik ve Form Anlayışı Açısından Scherzo'larının İncelenmesi ....	26
3.5.1. Scherzo No.1, Si Minör, Op.20 .....	27
3.5.2. Scherzo No.2, Re bemol Majör, Op.31.....	38
3.5.3. Scherzo No.3, Do diyez Minör, Op.39 .....	57
3.5.4. Scherzo No.4, Mi Majör, Op.54.....	73
BÖLÜM IV SONUÇ ve ÖNERİLER.....	94
KAYNAKÇA	
EKLER	

## ÖRNEKLER LİSTESİ

<b>Örnek 1:</b> Chopin etüt op.10 no.12 ( ilk 8 ölçü).....	28
<b>Örnek 2:</b> Scherzo no.1 giriş kısmı ve a-a <sub>1</sub> -b-b <sub>1</sub> temaları (ilk 44 ölçü).....	29
<b>Örnek 3:</b> Scherzo no.1, giriş kısmı ve a teması (İlk 16 ölçü).....	30
<b>Örnek 4:</b> Scherzo no.1, 2. bölümde (Molto piu lento) kullanılan giriş kısmının akorlarıyla 3. bölüme geçiş.....	31
<b>Örnek 5:</b> Scherzo no.1, c teması (44–72 ölçüler).....	32
<b>Örnek 6:</b> Scherzo no.1, B kısmının ilk 14 ölçüsü (73–86 ölçüler).....	33
<b>Örnek 7:</b> Scherzo no.1, B kısmından eksilmiş figürlere örnek (115–120 ölçüler) .....	33
<b>Örnek 8:</b> Scherzo no.1, B kısmının son 6 ölçüsünden A kısmına geçiş (123–137 ölçüler) .....	34
<b>Örnek 9:</b> Scherzo no.1, A kısmının son 11 ölçüsünden B kısmına geçiş (178–19 ölçüler) .....	34
<b>Örnek 10:</b> Scherzo no.1, B kısmının son 6 ölçüsünden A kısmına geçiş (239–252 ölçüler) .....	35
<b>Örnek 11:</b> Scherzo no.1, 2. bölüm (Trio), d teması .....	36
<b>Örnek 12:</b> Scherzo no.1, 2. bölüm (Trio), e teması.....	36
<b>Örnek 13:</b> Scherzo no.1, Coda .....	37
<b>Örnek 14:</b> Scherzo no.2, 1.bölüm, a teması (İlk 48 ölçü) .....	40
<b>Örnek 15:</b> Scherzo no.2, 1.bölüm, b teması (49–64. ölçüler) .....	41
<b>Örnek 16:</b> Scherzo no.2, 1.bölüm, B kısmı-c teması (65–131. ölçüler) .....	42
<b>Örnek 17:</b> Scherzo no.2, 1.bölüm, tekrar A kısmına giriş ve 5’li gruba örnek (132–153. ölçüler) .....	44
<b>Örnek 18:</b> Scherzo no.2, 1.bölüm, A kısmındaki a temasından b temasına trille geçiş ve 4’lü gruba örnek (168–186. ölçüler).....	44
<b>Örnek 19:</b> Scherzo no.2, 1.bölüm, tekrar B kısmına giriş (196–205. ölçüler).....	45
<b>Örnek 20:</b> Scherzo no.2, B kısmının sonundan trio bölümüne enarmonik modülasyonla geçiş.....	45
<b>Örnek 21:</b> Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), C kısmı, d ve e temaları .....	46
<b>Örnek 22:</b> Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), D kısmı, f teması.....	48
<b>Örnek 23:</b> Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), E kısmı, g teması .....	49
<b>Örnek 24:</b> Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), E kısmının sonu ve ilk geçit .....	50

<b>Örnek 25:</b> Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), ikinci geçit .....	50
<b>Örnek 26:</b> Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), F kısmı, f teması .....	51
<b>Örnek 27:</b> Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), F kısmı, b teması.....	52
<b>Örnek 28:</b> Scherzo no.2, F kısmı, f temasından 3. bölüme geçiş.....	53
<b>Örnek 29:</b> Scherzo no.2, 3. bölüm (scherzo), B kısmının son ölçüleri .....	54
<b>Örnek 30:</b> Scherzo no.2, 3. bölüm (scherzo), B kısmının son iki ölçüsü ve Coda' ya hazırlık vazifesi gören b teması .....	55
<b>Örnek 31:</b> Scherzo no.2, Coda .....	56
<b>Örnek 32:</b> Scherzo no.3, giriş. (ilk 24 ölçü).....	58
<b>Örnek 33:</b> Scherzo no.3, 1.bölüm (scherzo), A kısmı.....	59
<b>Örnek 34:</b> Scherzo no.3, 1.bölüm (scherzo), B kısmı .....	60
<b>Örnek35:</b> Scherzo no.3, 1.bölüm (scherzo), ikinci kez tekrarlanan A kısmının sonuç cümlesi .....	61
<b>Örnek 36:</b> Scherzo no.3, 2.bölüm (trio), C kısmı.....	62
<b>Örnek 37:</b> Chopin Etüt, op:25, no:11 .....	63
<b>Örnek 38:</b> Scherzo no.3, 2.bölüm (trio), C kısmının tekrar başlaması (register farkı ile) ....	64
<b>Örnek 39:</b> Scherzo no.3, 2.bölüm (trio), D kısmı .....	65
<b>Örnek40:</b> Scherzo no.3, 2.bölüm (trio), üçüncü kez tekrarlanan C kısmının değişikliğe uğraması .....	66
<b>Örnek 41:</b> Scherzo no.3, 3.bölüm (scherzo), B kısmının son ölçüleri ve C kısmına geçiş.....	68
<b>Örnek 42:</b> Scherzo no.3, 3.bölüm (scherzo), ikinci kez tekrarlanan C kısmı .....	69
<b>Örnek 43:</b> Scherzo no.3, 3.bölüm (scherzo), ikinci kez tekrarlanan C kısmının devamı .....	70
<b>Örnek 44:</b> Scherzo no.3, Coda .....	71
<b>Örnek 45:</b> Scherzo no.4, 1. bölüm, A kısmı.....	75
<b>Örnek 46:</b> Scherzo no.4, 1. bölüm, B kısmı.....	76
<b>Örnek 47:</b> Scherzo no.4, 1. bölüm, A kısmına bağlanan köprü .....	77
<b>Örnek 48:</b> Scherzo no.4, 1. bölüm, ikinci kez tekrarlan A kısmı.....	78
<b>Örnek 49:</b> Scherzo no.4, 1. bölüm, C kısmı.....	79
<b>Örnek 50:</b> Scherzo no.4, 1. bölüm, D kısmı.....	80
<b>Örnek 51:</b> Scherzo no.4, 1. bölüm (reprise), A kısmı .....	81
<b>Örnek 52:</b> Scherzo no.4, 1. bölüm (reprise), B kısmı .....	82
<b>Örnek 53:</b> Scherzo no.4, trioya giriş .....	83
<b>Örnek 54:</b> Scherzo no.4, 2.bölüm (trio), E kısmı.....	84
<b>Örnek 55:</b> Scherzo no.4, 2.bölüm (trio), ikinci kez tekrarlanan E kısmı .....	85

<b>Örnek 56:</b> Scherzo no.4, 2.bölüm (trio), F kısmı ve E kısmına bağlanan köprü .....	86
<b>Örnek 57:</b> Scherzo no.4, 2.bölüm (trio), E kısmındaki gelişim .....	87
<b>Örnek 58:</b> Scherzo no.4, dominantlı köprü ve 3. bölüme giriş (A kısmı - tempo I) .....	88
<b>Örnek 59:</b> Scherzo no.4, 3.bölüm (scherzo), A kısmından bir örnek .....	89
<b>Örnek60:</b> Scherzo no.4, 3.bölüm (scherzo), ikinci kez tekrarlanan A kısmının enarmonik değişime uğraması.....	90
<b>Örnek 61:</b> Scherzo no.4, 3.bölüm (scherzo), D kısmındaki değişim .....	91
<b>Örnek 62:</b> Scherzo no.4, Coda .....	92



## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Romantik dönem bestecisi olan Chopin, müzik tarihinin en iyi piyano müziği ustası olarak kabul edilir. Mozart, Beethoven, Bach gibi en büyükler arasında yerini almış bir bestecedir. Mozart geleneğinin çalış tekniğini devam ettirmiş ve piyanonun kullanım imkânlarının gelişimine katkıda bulunmuştur. Piyanodan elde ettiği renk ve armonilerinin zenginliğiyle, samimi ve romantik bir stil meydana getirmiştir. Halkına bağlı bir müzisyen olarak Chopin, Polonya'da olan siyasi karışıklık yüzünden hayatı boyunca hep üzüntü çekmiştir. Bu üzüntüsü de çoğu zaman eserlerine yansımıştır. Chopin'in müziği, o dönemde patlak veren savaşta özgürlük ve bağımsızlık düşüncesinin yanı sıra, kahramanlarına ve halkına moral olmuş, güç vermiştir. Chopin, sadece Polonya için değil, bütün dünya müzik kültüründe ve tarihinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Chopin, eserlerinin çoğunu piyano için yazmıştır. Senfoni ve opera gibi büyük formda eserler bestelememiştir. Tıpkı alçakgönüllü kişiliği gibi, sanatında da abartıdan kaçınmıştır. Piyano için yazdığı Mazurka' lar, Vals' ler, Noctürn' ler, Ecossaies (İskoç dansları), İmpromptu' lar, Ballad' lar, Polonez' ler, Prelüd' ler, Etüd' ler, Fantezi İmpromptu, Sonat' lar ve Scherzo' ların her satırına, her melodisine yoğun bir güzellik yansımıştır. Chopin' in ilk kez bağımsız bir form gibi işlediği 4 Scherzo' su da, mükemmeldir. Piyano yazısındaki üstünlük, parlaklık, ustalık ve incelik, bu eserlerinde de göze çarpmaktadır. Melodi, figürasyon ve armoni yönünden kazandıklarını daha genişletilmiş formlara uyarlama yollarını bulmuş ve bunu Scherzo' larında uygulamayı başarmıştır. Chopin, bu samimi, saf ve duygulu yapıtlarıyla unutulmayacak bir şekilde tarihe geçmiş, büyük bir ün kazanmıştır.

### 1.1. Problem

F.Chopin' in herhangi bir eserin bölümü olarak değil, bağımsız bir eser olarak yazdığı Scherzo' ları, çalınması güç ve hacimli eserlerdir. Bu bakımdan bu Scherzo' ların daha iyi anlaşılması, Chopin' in kullandığı rubatonun, formun, armonilerin, onun müzik stilinden de yola çıkarak çözümlenmesi gerekir.

Böylece Chopin' in Scherzo' larının karakterine uygun bir biçimde yorumlanması ve karşılaşılabilecek bir takım güçlüklerin aşılması sağlanabilir.

### 1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı;

- 1-) F. Chopin' in Scherzo' larını müzik ve form anlayışı açısından analiz etmek,
- 2-) Bu Scherzo' ların daha kolay ve kalıcı bir biçimde ezberlenmesine yardımcı olmak,
- 3-) F. Chopin' in kişiliğinin ve müzikal stilinin daha bilinçli bir şekilde kavranmasını sağlamak,
- 4-) Chopin' in Scherzo' larının gerektiği gibi yorumlanabilmesi için katkıda bulunmaktır.

### 1.3. Önem

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen bulgularla, F. Chopin' in Scherzo' larının daha iyi anlaşılıp Chopin' in stiline uygun bir şekilde yorumlanmasına katkıda bulunacağı beklendiğinden önemli olduğu düşünülmektedir.

### 1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma, F. Chopin' in yazdığı Scherzo' larla sınırlandırılmıştır.

### 1.5. Tanımlar

**Accelerando:** Gittikçe hızlanarak çalmak.

**Ad libitum:** Tempoda ve ifadede isteğe bağlı, serbest çalış.

**Alterasyon:** İçinde bulunulan tonaliteye ait diyez, bemol, bekar gibi işaretlerin oluşturduğu ses değişimi.

**Arabesk:** “1) Güzel sanatlarda Arap mimarisinden esinli süsleme tarzı. 2) Müzikte ilk olarak 19.yy’da kullanılan terim, temanın, melodinin zengin figürlerle süslenmesi, ezgiyi bozmayan küçük varyasyonlarla işlenmesi anlamına gelir.”<sup>1</sup>

**Ballade:** “Romantik çağda basit, hüzünlü efsanelerin müziğe uygulandığı ve Chopin’de (Ballade No. 1–4) zirveye çıkan enstrümantal tür.”<sup>2</sup>

**Basso ostinato:** Üstteki melodileri birleştirici bir işlev gören, sürekli tekrarlanan bas.

**Bel Canto:** Güzel şarkı söyleme. İtalyan operasında hâkim olan ses virtüözlüğüne dayanan tarz.

**Bravura:** Olağanüstü teknik, ustalık ve gösterişle yapılan icra.

**Cantabile:** Şarkı söyler gibi.

**Delicatissimo:** En ince ve nazik bir şekilde.

**Diyapozon:** “Eski Yun.’da oktav’a –sistemlerinin tüm notalarını içeren seslere-verilen ad.”<sup>3</sup>

**Diyatonik:** “İçinde beş ton ile iki yarım ton bulunan dizi. Yedi doğal sestene oluşan dizide, notalar, tam (T) ve yarım ton (Y) farkla, şu şekilde sıralanır: T-T-Y-T-T-T-Y.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup>İrkin Aktüze, (2004): *Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul: s. 28

<sup>2</sup>Aktüze, 2004: 41.

<sup>3</sup>Aktüze, 2004: 155.

<sup>4</sup>Vural Sözer, (1996): *Müzik - Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul: s. 222

**Epizod:** “Araya giren olaylar anlamına. 1) Bazen rastlantı gibi de belirebilen, asıl tematik çalışmada önemli olmayan ara bölüm.”<sup>1</sup>

**Grotesk:** “Dünyayı yabancılaştıran ve onu eğlenceli hayali bir alana götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelmez gibi görünen şeylerin, mesela trajikle komiğin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirilmesi.”<sup>2</sup>

**Helenistik:** “Özellikle büyük İskender sonrası eski Yunan’ da gelişen sanat ve kültür akımlarını belirtir. Ayrıca önemli olan bir diğer husus ise Yunan kültürünün de Helenizm yoluyla doğu kültürlerinden etkilenmesidir, zira Yunan müziği bunun önemli bir örneğidir.”<sup>3</sup>

**Kontrpuan:** “Bestecilikte, akorlara dayalı armoninin yerine, zaman beraberliğinden yararlanarak birçok ezgiyi üstüste getirme sanatı. Bir anlamda ezgiye ezgiyle yanıt verme tekniği.”<sup>4</sup>

**Modülasyon:** “Bir mod ya da tonaliteden başka bir mod ya da tonaliteye geçme işlemi. Müziğin akışı içinde gerçekleştirilen eksen değişimi.”<sup>5</sup>

**Noktürn:** “İtalyanca ‘notturmo’ sözcüğü, gece parçası ya da gece müziği anlamına gelmektedir.”<sup>6</sup> “Chopin tarafından hülyalı romantik ya da duygulu karakterde, özgür biçimdeki piyano parçalarını tanımlamakta kullanılan form.”<sup>7</sup>

**Piu Lento:** Daha yavaş.

**Plagal:** Tonik akoru takip eden altçeken (subdominant) akor.

<sup>1</sup>Aktüze, 2004: 177.

<sup>2</sup><http://tr.wikipedia.org/wiki/Grotesk>

<sup>3</sup><http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=helenistik>

<sup>4</sup>Sözer, 1996: 402.

<sup>5</sup>Ahmet Say, (2005): *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara: s. 216

<sup>6</sup>Nurhan Cangal, (2004): *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara: s. 92

<sup>7</sup>Aktüze, 2004: 392.

**Rallentando:** Tempoyu giderek ağırlaştırmak.

**Reçitatif:** “Sözcüklerin vurgularını belirten ve konuşmaya yakın serbestlikte söylenen şan parçası.”<sup>1</sup>

**Register:** Sesin yüksekliği ( İncelik, kalınlık), ses alanı.

**Ritardando:** Yavaş yavaş ağırlaşmak.

**Ritenuito:** Tutarak, ritmi birden geri çekerek çalma.

**Romans:** “Piyano için, genellikle kıtalar halinde ve şarkı formunda yazılmış, duygusal parçalar.”<sup>2</sup>

**Rubato:** Müzikal ifadede ritmik serbestlik.

**Scherzo:** Esas olarak “Scherzo” kelimesi İtalyancadan gelen “Şaka” anlamına gelmektedir. Klasik müzikte bir senfoni, sonat ya da kuartetin şakacı veya esprili bir karakter taşıyan bölümüne verilen addır. Ayrıca bu form yani Scherzo F. Chopin tarafından bağımsız bir biçim ve ayrı bir eser olarak kullanılmıştır.

**Sekvens:** “Bir motifin farklı tonlarda aynen tekrar edilmesidir.”<sup>3</sup>

**Smorzando:** Sesin giderek azaltılması.

**Sonorite:** Ses rengi, Ses dolgunluğu ve kalitesi.

**Sostenuto:**“Dayangan, tutumlu. Sesleri gerçek değerinde taşıyarak, sürdürerek duyurmak; tempo olarak da *Andante cantabile* ile aynı sayılır.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Cangal, 2004: 65.

<sup>2</sup>Sözer, 1996: 592.

<sup>3</sup>Zarife Bakihanova, (2003): *Armoni*, Bilkent Üniversitesi, Birinci Basım, Ankara: s. 13

<sup>4</sup>Aktüze, 2004: 547.

**Sotto voce:** Hafif sesle, yarım sesle.

**Stretto:** Sıkıştırma.

**Transpoze:** “Aktarım. Bir müzik eserinin, kendi tonundan başka bir tona aktarılması.”<sup>1</sup>

**Yeknesak:** Tekdüze.

**Yönelme:** Kısa süreli modülasyon. Modülasyondan farklı olarak yönelme, tonalite değişiminden sonra başladığı tondan devam eder.

---

<sup>1</sup>Say, 2005: 525.

## BÖLÜM II

### YÖNTEM

#### 2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada, tarama modeli temel alınarak betimsel yöntem kullanılmış, belgesel tarama, görüşme ve analiz tekniklerinden yararlanılmıştır.

#### 2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini F. Chopin' in müziği, örneklemi ise Chopin' in 4 Scherzo'su ve op.10 no.12, op.25 no.11 etütleri oluşturmaktadır.

#### 2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma verileri, görüşme ve alan taraması yoluyla toplanmıştır. Konuyla ilgili olarak elektronik veri tabanı taraması yapılmış, ulaşılabilen yerli-yabancı kaynaklar incelenmiş ve çeşitli alanlardaki öğretim üyelerinin görüşlerine başvurularak veriler toplanmaya çalışılmıştır.

#### 2.4. Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda elde edilen veriler, F.Chopin' in müzik stili ile beraber Scherzo' larının armonik, melodik ve form açısından iyi bir şekilde anlaşılıp, ifade edilebilmesine yönelik olmak üzere çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

## BÖLÜM III

### BULGULAR ve YORUM

#### 3.1. F.Chopin'in Hayatı (1810- 1849)

Frederic Chopin, 1 Mart 1810' da, Varşova yakınlarında Zelazowa Wola' da doğdu. Babası Nicolas Fransız mültecisi, annesi ise maddi varlığını kaybetmiş Polonyalı asil bir ailenin kızıdır. 1810' da Nicolas' ın Varşova lisesinde Fransızca öğretmenliğine başlamasıyla, aile Varşova' ya taşındı. Nicolas' ın evinde ileri gelen edebiyatçılar ve sanatçıların katıldığı müzikli toplantılar yapılırdı. Böylelikle Chopin, kültürlü bir aile ortamında yetişiyordu. Annesinin piyano çalmasından etkilenen Chopin, altı yaşındayken klasik Alman okulunun temsilcisi Zywny' den piyano dersleri almaya başladı. Halk ezgileri Chopin' in müziğini daima etkiledi ve yedi yaşındayken, duyduğu halk ezgilerini mazurka, polonez danslarına uyarladı. Piyano da öyle hızlı ilerledi ki, sekiz yaşındayken, Varşova' da Adalbert Gyrowetz' in (1763–1850) konçertosunu çalarak ilk konserini vermiş oldu. 1822' de, Varşova Konservatuvarı' nın müdürü Josef Elsner' den armoni ve kontrpuan dersleri aldı, 1823–1826 yılları arasında ise lise eğitimini tamamladı. Lisede Titus Woyciechowski, Wodzinski, Fontana gibi geleceğin sanatçılarıyla arkadaş oldu. Yaz tatilini geçirdiği köyde dinlediği halk şarkıları, milliyetçi duygularını ve vatan sevgisini güçlendiriyordu. Dolayısıyla bu duygular, Chopin' in kişiliğinin gelişmesini de etkiliyordu. Chopin bununla beraber karikatürler çiziyor, resimler yapıyor ve şiir yazıyordu.

1825' de Op.1 Do minör Rondo' su basıldı. Ertesi yıl Varşova Konservatuvarı' na girdi ve Joseph Elsner' in öğrencisi oldu. Elsner, hiç bir zaman Chopin' in hayal gücünü kısıtlamak istemedi, çünkü onun üstün yeteneğinin farkındaydı. Katı kuralların olmadığı bir metodla Chopin'e kompozisyon tekniğinin püf noktalarını öğretti ve kendisine özeleştirici yapmasını önerdi. 1827' de küçük kız kardeşi Emilia' yı kaybetmesiyle



Chopin, dönemin meşhur piyanisti Hummel'den ve Varşova' da dinlediği Paganini' den çok etkilendi. La majör Çeşitlemeleri' ni, Paganini ve etüdlerinin anısına yazarak Paganini' ye olan hayranlığını göstermiş oldu. Mozart' a olan beğenisini de Don Giovanni operasından La ci darem la mano üzerine yazdığı Op. 2 Varyasyonları' nda belirtti. Eserin piyano ve orkestra uyarlaması ile Schumann' ın dikkatini çekmeyi başardı. 1829' da, konservatuvardan mezun olurken Krakowiak Rondo op.14 ve Fa minör Op. 21 piyano konçertosunu besteledi. Viyana' da verdiği iki konser çok başarılı geçmesine rağmen Chopin konser salonlarına ısınamadı. Piyanonun şairi olan bir bestecinin konser turneleri yapmaması şaşırtıcıydı. Bu çekingenliği herkes hayretle karşılıyordu.

Bestecinin ilgisinin yalnız piyano olduğunu gösteren, orkestrasyonun zayıf olduğu konçertolarından ikincisini (Op.11 mi minör), 1 yıl sonra besteleyerek çaldı. Chopin piyanoda değişik ifade ve renkler arıyordu. Bunu da tuşlara baskı yapmadan hafif çalışı, duyarlı dokunuşu, ff ile ppp arası değişen nüans aralığı ve ölçülü rubatoları ile başardı.

“1829' da yazmaya başladığı ve 'kendi stilimde' dediği Op.10, Etüdlere parmak, bilek, kol tekniğini geliştirmesi yanında duyarlı ezgileri ve sağlam armonik yapılarıyla konser repertuarına girmiştir.”<sup>1</sup>

Chopin, 1830 yılının sonlarına doğru, müzik dünyasına kendini daha iyi tanıtmak için Varşova' dan ayrılmaya karar verdi. Çok sevdiği vatanını bir daha göremeyeceğini hissetmiş olacak ki arkadaşlarının ona verdiği gümüş bir kupa içindeki bir avuç vatan toprağını hiç yanından ayırmadı. Breslau, Dresden, Prag, Viyana, Münich ve Stuttgart'ı kapsayan başarılı konser dizisinden sonra, Rusların Polonya' yı işgal ettiğini duydu. Bütün sevdiği insanlar Polonya' daydı ve bu haber onu derinden yaralamıştı. 1831' de Rusların Varşova' yı aldığı haberini duydu. İsyan ve başkaldırı duygularını Op.10 no. 12 ihtilal etüdü, La minör ve Re minör prelüdlereyle dile getirdi. Bu eserleriyle üzüntülü dönemini dile getirmiş, vatanının sesini bütün dünyaya duyurmaya çalışmıştır.

<sup>1</sup> Lale Feridunoğlu, (2005): *İz Birakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul: s.100

1831' de Paris' e geldi. Burada sanat çevrelerinden büyük ilgi ve yakınlık gördü. Devrin ünlü sanatçıları Alfred de Musset, Liszt, Hector Berlioz, Heine, Balzac, Victor Hugo, Baudelaire, Meyerbeer, Rossini, Bellini, Cherubini ve Schumann, Chopin' e destek oldular. F. Liszt ile aralarında samimi bir dostluk oluştu. Chopin, kısa sürede Paris salonlarının aranan piyanisti ve öğretmeni olmayı başardı. Paris' teki ilk konserini 1832 yılında veren Chopin, 1841' e kadar başka konser vermedi. Hayatı boyunca ev konserleri hariç 15 konser verdi. 1834' te F. Hiller ile Almanya' ya giden Chopin, Mendelssohn, Clara ve Schumann ile tanıştı. Daha sonra Chopin, 1835 yılında, Karlsbad' da ailesiyle buluştu ve birlikte Dresden' e Wodzinski ailesini görmeye gittiler. Kızları Maria Wodzinski ile aralarında doğan sıcak yakınlaşma sonucu kısa zamanda nişanlandılar. Paris' e döndüğünde hastalanan Chopin, 1836' da Liszt ile beraber bir konser verdi. Maria ile olan nişanı da bu dönemde bozuldu.

1836' da Paris' te Amandine Aurore Lucie Dupin Dudevant ile tanıştı. Amandine, erkek kıyafetleriyle dolaşan, özgür fikirleriyle tanınan Paris sosyetesinin ünlü bayan yazarıydı. Kendisi Chopin' den altı yaş büyüktü ve boşandığı eşinden iki çocuğu vardı. Amandine, bir erkek adı olan George Sand takma adıyla kitaplarını imzalıyordu. İki ünlünün arasındaki karakter zıtlıkları birbirini çekişiyordu. Chopin, içine kapanık şair ruhuna sahip bir sanatçı, George Sand ise, radikal görüşleri ve sosyal faaliyetleri olan bir yazardı. Aralarında başlayan aşk ve dostluk 10 yıl sürdü. Chopin' in sağlığı günden güne kötüleşiyordu ama hiç bir zaman yılmadı ve harika eserler vermeye devam etti. Chopin Paris' te valsler, mazurkalar, polonezler, balladlar, noktürnlerini yazdı.

1837 yılında, Camille Pleyel ile Londra' ya gitti. Daha sonra Chopin' in tüberküloz olduğu ortaya çıktı. 1838' de G. Sand ve çocukları ile birlikte Majorka adasına gitti. Bir yıl boyunca bu adada, Valldemosa manastırında kaldılar. Prelüdlerinin bir kısmını burada besteleyen Chopin, sağlığının giderek bozulması üzerine Paris' e geri döndü ve yaz aylarını G. Sand' ın köy evinde geçirdi. Chopin, 1847' de G. Sand' dan ayrıldı ve yalnız yaşamaya başladı. 1848 devrimi yüzünden öğrencilerini kaybetti ve maddi sıkıntıya düştü. Eski bir öğrencisi olan Jane Stirling' in daveti üzerine parasal ihtiyacını karşılamak için İngiltere' ye gitti. 38 yaşında olmasına rağmen yorgun bir

görüntüsü vardı. Manchester, Glasgow ve Edinburgh' da konserler verdi. Son konserini de Polonya mültecileri yararına Londra' da verdi.

Paris' e dönüşünden kısa bir süre sonra sağlık durumu iyice ağırlaşan Chopin, kız kardeşini Paris' e Place Vendome' daki evine çağırdı fakat onun gelişini göremeden 1849 yılının 17 Ekim gecesi evinde vefat etti. Chopin' in kalbi, vasiyeti üzerine, ait olduğu Varşova topraklarına gömüldü.

### 3.2. F. Chopin'in Öğretmenliği

Sanatçı kısa yaşamının neredeyse bir çeyreğini piyano öğretmekle geçirmiştir. O, bizim önemini ancak yeni yeni incelemeye ve anlamını değerlendirmeye başladığımız bu mesleki seçimi tümüyle kabul etmiştir (öğretmen olarak etiketlenilmek istemeyen Liszt' in aksine). Bir şekilde Chopin için özel dersler, 1835'ten sonra geri çevirdiği virtüöz piyanistlik mesleğinin yerine geçmiş oldular.

Gerçek öğretmenlik kariyeri, ancak Paris'e yerleştikten sonra başladı ve hayatının 1832'den 1849'a kadar olan son bölümünü kapsadı. Bu dönemde zamanını, herbiri için kendini adamak suretiyle, bestecilik ve öğretmenlik arasında eşit olarak böldü.

Chopin, günde ortalama beş öğrenci kabul ederdi. Erken kalkarak, öğlen saatlerine kadar piyano derslerini yapardı. Her ders, teorik olarak 45 dakika-1 saat sürer fakat bazen, özellikle Pazar günleri, bilhassa sevdiği yetenekli çocukların yararına, bu süreyi ücret almadan birkaç saate kadar uzattığı da olurdu. Öğrenciler, haftada iki veya üç ders alırlardı. Bazı öğrenciler, Chopin'in neredeyse ücret almadan ders verdiğini veya kendilerine birçok ek ders hediye edildiğini iddia ederler.

Chopin başlangıç seviyesindekileri veya çocukları kabul etmezdi. Bazı harika çocuklar istisna teşkil eder. Çünkü yetenek veya sanatsal kişilik, bu başlangıç engellerini kaldırmaya her zaman yardımcı olacaktır. Buzlar bir kere kırıldı mı, Chopin bütün öğrencileri tarafından eşsiz olarak nitelendirilen kişisel özellikler ortaya koyardı. Şüphesiz bu şartlar öğrencide yoğun bir algılama durumu yaratarak ilerlemeyi kamçılamıştır. Birçok albüm sayfaları ve eser ithaflarıyla da gösterilen bu öğrenci-öğretmen ilişkilerinin özel kalitesi, Chopin' in öğretisinin neden kitlesel benimseme veya belirli bir metodun yerleştirilmesine uygun olmadığını açıklamaya yardımcı olur: Chopin' in öğretiminin karakteri, daha çok kişiye özel olup, bir ölçüde doğaçlamaya dayanır. Yani kural olarak dersler birebir işlenir. Fakat bazen bazı öğrencilerin, bir meslektaşın derslerine iştirak etmelerine izin verilirdi: Mikuli ve Lenz, bu teşvik edici durumlardan faydalanan kişilerdendir.

Chopin' in dersleri, Liszt' in veya Kalkbrenner' inkilerden daha fazla talep görürdü, aynı zamanda dersler pahalıydı. Ücret, değişmeksizin bir 'Louis altını'na eşdeğer olan 20 altın Frank'a (o dönemin £1 sterlini) sabitlenmişti. Eğer Chopin, öğrencisinin evinde ders verecek olursa, ders ücreti 30 Frank olurdu. Fakat bu noktada ders vermenin, Chopin'in ana geçim kaynağı olduğunu eklemek adil olacaktır.

Paris ve İskoçya' daki halk konserlerine gelince, yalnızca altı veya yedi tanesinin ona makul bir kâra yakın getirisi olmuştur; piyanistin hizmetlerini hayır performansları olarak sunduğu durumlar, sayıca daha fazladır.

Chopin' in kaç tane öğrencisi olduğunu, herhangi bir kesinlik derecesiyle değerlendirmek zordur. Eğer, bir dönem tavsiyesini alan herkes öğrencisi olarak nitelendirilecek olursa, bugüne kadar tespit edilen öğrencilerinin sayısı yaklaşık yüz elliye ulaşır. Fakat bu sayı tabii ki gerçek öğrencilerinin sayısından çok daha fazladır. Yaşadığı dönemde, onun öğrencisi olduğunu iddia etmek avantaj sayılıyordu. Bu kişilerin büyük bir çoğunluğu amatörlerden oluşmakta olup, profesyonellerin sayısı yirmiyle sınırlandırılabilir.

Bazı sanatçılar da eğitimlerini ilerletmek yolunda fikir almak için ona gelmişlerdir. Sonuç olarak Chopin' in, kendini, özel bir titizlikle Polonyalı öğrencilerine adadığını eklemek gerekir. Bu durum, Avrupa'nın her tarafından kendisiyle çalışmak için gelen diğer birçok piyanisti kanatlarının altına almasına engel teşkil etmemiştir. Bestecinin piyanist ve öğretmen olarak ünü, çok uzaklara kadar yayılmıştır. Öğrencilerinin, sadece Fransa ve Polonya'dan değil, Litvanya, Rusya, Bohemya, Avusturya, Almanya, İsviçre, Büyük Britanya, İsveç ve Norveç' den de gelmiş oldukları görülmektedir.

“Chopin söylemesi kolay, yapması zor şeyler istiyordu. ‘Piyano şarkı söylemeliydi!’ Cramer ve Clementi gibi o da çok legato bir çalış istiyordu. İlk bakışta eseri doğru anlamak önemliydi. Üç saati aşan bir çalışmayı, aşırı mekanik ve konsantrasyondan yoksun olacağından önermiyordu. Öğrencilerine özellikle Bach'ın eşit düzenli klavsen için yazdığı Prelüd ve Fügleri, Mozart ve Beethoven sonatlarını verir, kendi eserlerini nadiren çaldırırdı.”<sup>1</sup>

Hiçbir şey Chopin'in doğasına aşırı vurgulama, yapmacıklık veya aşırı duygusallıktan daha yabancı olamazdı. Fakat kuru ve ifadesiz çalma onun için aynı derecede dayanılmazdı. Bazı durumlarda öğrenciye ‘bütün ruhunu içine kat’ diye yalvarırdı.

Chopin' e göre, piyano tekniği bir vasıttan öte olmamalıdır ve böylece doğrudan doğruya zorunlu bir kendini ifade etme ihtiyacından doğmalıdır. Burada, Chopin zamanının (ve daha sonraların) verdikleri eğitimi enstrümantal çalışın mekanik anlayışı üzerine dayandıran piyano öğretmenlerine kararlılıkla sırt çevirerek, müzik eğitiminin modern bir anlayışının yolunu açmış oluyor. Chopin, kendi başına piyano çalmayı öğrenmiş (yegâne öğretmeni olan Zywny aslen bir kemancıydı), ve bütün okulları dışardan bitirmiş ve transkripsiyona pek hevesi olmayan bir kişi olarak, sınırlı mekanistik görüşlerin yerine teknik çalışmanın yeni, artistik bir anlayışını sunmuştur. Egzersizlerin mekanik tekrarının sebep olduğu zihinsel uyuşmanın yerine, Leimer ve Giesecking' in çalışmalarına ve çalışına yansıyan bir unsur olan yoğun bir dinleme konsantrasyonunun gerekliliğini savunuyordu. Bu konsantrasyonda iyi bir sonorite için

<sup>1</sup> Feridunoğlu, 2005: 101.

şart olan ve birbirini tamamlayan iki etken bulunmaktadır: Kulağın hassasiyetinin artırılması ve kas kontrolü ile gevşeme.

Maksimum bir esneklik (zorlamadan, kolayca diye usanmadan tekrarları) ile duyu ve dokunuş hassasiyetinin eğitilmesi, bestecinin ilk derslerde öngördüğü egzersizlerin amacıydı. Chopin'in siyah tuşlara olan meşhur eğilimi, siyah tuşların uzun olan ikinci, üçüncü ve dördüncü parmaklar için doğal ve rahat bir duruşu kolaylaştırmaları şeklindeki klavyenin elin fizyonomisiyle tam bağlantılı olduğu düşüncesinden kaynaklanır. İşte bu yüzden, öğrencilerini Si, Fa diyez ve Re bemol gamlarından başlatırdı (sırasıyla 1-2-3-1, 2-3-4-1 ve 2-3-1 olan ana parmak numaralandırmasına göre). Chopin, parmakları zahmetli ve krampa sebebiyet verecek egzersizler vererek eşitlemeye çalışan zamanının öğretmenlerinin aksine, onların doğal eşitsizliğini ses çeşitliliğine bir kaynak olarak görüp değer vererek, parmağın kendi özelliklerini geliştirmiştir: Parmaklar kadar çok değişik ses. Bu şekilde öğrencilerinin tınlarında, bu esnada onlara kendi ellerinin yapısıyla mücadelede fazla usandırıcı çalışmayı idareli vererek, süratle çok çeşitli renkler elde edebilirdi. Parmakların eşitliliği ve inci gibi çalışsa gelince, Romantik piyanistlerin bu vazgeçilmezini Chopin iki özgün yöntemle elde etmiştir: Seslerin akıcı devamlılığını yaratmaya yardım eden yaratıcı parmak numaralandırması ve gamlar ile arpejlerde, gidişat yönünde elin hafif hareketi.

“Zorlanmadan yapılan bu hareket bileşimleri, Chopin yorumundaki başarının sırrıdır. Bir öğrenci istediği kadar çalışkan olsun, Chopin'e özgü piyanistik duyarlılıktan yoksunsa ve hareket mekanizması yeterli derecede esnemiyorsa, Chopin ortaya çıkmayacaktır. Buna karşın, Chopin yorumunda başarılı olabilen bir öğrenci, piyanistliğin bütün alanlarında daha rahatlıkla hâkim olabilecektir.”<sup>1</sup>

Chopin, öğrencilerinden çaldıkları eserleri analiz etmelerini isterdi. Mikuli, Chopin'in şu sözlerine dikkat çeker: ‘Çalınacak eserin formunun yanı sıra, içindeki duygular ve bunları meydana getiren psikolojik olaylar da analiz edilmelidir.’ 1840’larda Chopin’den özel ders alan İskoç bir bayan; ‘Beethoven sonat op.26’nın yapısına ve bestecinin amacına, eser boyunca dikkat etmemi istedi. Bu eserde kullanılacak tuşeyi ve esere nasıl yaklaşmam gerektiğini gösterdi. Chopin’in müziğini çalarken, kendisi yanımda sabırla oturur ve alışılmadık modülasyonlar arasında

<sup>1</sup> Leyla Pamir, (1984): *Çağdaş Piyano Eğitimi*, Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları, İstanbul: s. 143

kaybolmama izin verirdi. Her eserini bana teker teker çalardı, böylelikle bu karmaşık armonileri ve eserlerin yapısını anlayabilirdim' diyerek, Chopin'in ders işleme tarzından bahsetmektedir.

"Chopin geleneğinin resmi vekilinin, Paris konservatuarında 1862'den beri piyano eğitiminin başkanı olarak görev yapmış olan Georg Mathias olduğu kabul edilir. Diğer taraftan, Karol Mikuli de benzer bir pozisyonda, onun sayesinde Chopin üslubunun canlı bir merkezi haline gelmiş olan Lwow' da görev yapmıştır."<sup>1</sup>

### 3.3. F.Chopin'in Müzikal Stili

Chopin, hem büyük bir besteci, hem de büyük bir piyanisttir, her ikisinde de o güne kadar görülmemiş bir ses zenginliği yaratmıştır. Onun için müzik, bir lisandır. Düzene sokulmuş seslerin aracılığı sayesinde fikirler, duygular ve izlenimlerden oluşan bir dünyayı ifade etmeye çalışır. Amaç, dinleyeni, metnin anlamına uygun bir biçimde tonlama ve vurgulama aracılığıyla harekete geçirmek ve ikna etmektir. Aynı bir düzyazı veya şiir gibi bir nota, bölümler, paragraflar, cümleler, periyodlar ve yancümlelerin sıralanmasıyla oluşur. Onun müziğinde her nota bir hece, her ölçü bir kelimedir.

"Chopin, Viyana bravura (yorumlamada hüner gerektiren) yazısıyla (Mozart, Hummel), Fransız ve İngiliz okullarından (Adam, Clementi, Field) esinlenip lirik tarzın özelliklerini bir araya getirerek, özellikle 19. yy' ın sonlarındaki Fransız ve Rus müziğinde görülen daha ileriki yılların piyano üslupları için temel atarak eşsiz bir sentezi başarmıştır. Chopin piyano yazısını, kendisinden önce gelen bestecilerden daha doğrudan doğruya, enstrümanın kendisinden (ses bütünlüğünden, her notadaki diminuendo yapabilme özelliğinden, nüansla gölgeleme kapasitesinden ve ses uzatma pedalından), ve iki elin fiziksel özelliklerinden (her ikisindeki genişlik kısıtlılıkları ve iki elin arasındaki herhangi bu tarz bir kısıtlılığın eksikliğinden) yola çıkarak oluşturmuştur."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> [www.chopin.pl/biografia/nauczyciel\\_en.html](http://www.chopin.pl/biografia/nauczyciel_en.html)

<sup>2</sup> Stanley Sadie, (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: s. 715, 716

Chopin müziğe milliyetçilik duygularını getirmiştir; onun bestelerinde ana-vatanının millî sorununu yansıtan sesler, daha sonra başka bestecilere de ilham vermiş, onlar da eserlerinde milliyetçilik duygularını yansıtmaya başlamışlardır. Bu konuda Chopin' i ilk izleyenler Niels Gade, daha sonra Carl Nielsen, Edvard Grieg, Sibelius olmuştur. Daha sonra, Glinka, Smetana, Dvorak, Liszt, Schumann, Wagner, Tchaikovsky, Hugo Wolf, Scriabin, Delius ve Debussy, Chopin' in sanatından etkilenen kişiler arasında yer almıştır.

Chopin, her ne kadar özünü Polonya halk müziğinden alsada, kendisinden önce gelen Schamattoldan Vatzslav, Mikolai Gomalkin, Mikolai Zelensky, Martzin Malchevsky, Adam Jazhembsky, Bartalome Penkel gibi Polonya bestecilerinin eserlerindeki melodik yapıları, armonileri ve tınıları, Chopin' in eserlerinde görmek mümkündür. Fakat buradan çıkan sonuç, Chopin'in onların eserlerinden etkilenmiş olması değildir, bu tamamen Polonya halk müziğini ve geleneklerini ne kadar iyi bilmesi, hâkim oluşu ve iyi tanınması ile alakalıdır. Dolayısıyla Chopin, ulusal müziğini bütün dünyanın müziği haline getirmeyi başarmıştır.

Chopin' in daha ilk eserlerinden beri müzik dünyasını şaşırtan özelliklerinden biri, hiç kimseyi örnek almadan bu kadar mükemmel eserler yaratması ve müziğe tek başına yenilikler getirmesi olmuştur. Chopin, diğer bestecilerin eserlerini çaldığında bile, kendi üslupsal ilkelerine sadık kalmış, buna rağmen fevkalade bir müzikal sonuç elde etmiştir. Bu başarıyı sırf içinden gelen duygulara, hayat karşısında edindiği izlenimlere kendini kaptırması sonucunda elde etmiştir. Anayurt hasreti, vatanının düşman işgaline uğramış olmasının verdiği acı, aşklarının yarattığı sevinç, mutluluk ve hüsrân, duygulu yaratılışının her telini ayrı ayrı titretmiş, bütün bunlar piyanosunun binlerce renk çeşidi içinde yarattığı ezgilerle eserlerinde dile gelmiştir. Onun için eserleri, bütün yeniliklerine rağmen, çok doğal, saf ve derindir. Yalnız, çok geniş ufuklu bir ruhu, çok derin duygulu bir kalbi olduğu içindir ki, en karanlık renkler arasında ışıltılar, parıltılar görebilmiştir. Hayatın herhangi bir köşesinden bir manzara durgun bir suda nasıl bütün ayrıntılarıyla yansır, onun duyguları, düşünceleri de sanatında öyle yansımıştır.



Andre Gide, Chopin'in müziği hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

"Chopin'de ışığın yumuşak yansımaları, su sesi, rüzgâr esintileri, yaprak kımıldayışları vardır. Yüksek sesle konuşmaz, iddialı bir şey söylemez, hafifçe değinir geçer. Bu kadarıyla söyledikleri içinize işler, düşlerde dolaştırır, sizi inandırır. Ne denli hafif sesle, çekingence konuşursa, onun ne demek istediğini o denli iyi anlarız."<sup>1</sup>

Onun müziğinin içerisinde esas olarak bağımsızlık konusu işlenmekteydi, bu eserler daha çok resim tabloları gibi, halk portreleri ve karakterleri içermekteydi. Bu karmaşık portreler realistik çizgilerle resmedilen farklı planlardan ve bakış açılarından oluşmaktaydı. Bunların çıkış yeri ve kaynağı Polonya halk müziği biçimleriyle, lirizmin içinden gizlice doğan destansı bir kahramanlık, yücelik, güçle beraber etkileyici saf güzellikler olmuştur.

Chopin, legato, rubato, surdin ve pedal kullanımı ile yeni bir üslup yaratmıştır. "Stilini genellikle Fransız ve Alman romantizminin karışımı oluşturur."<sup>2</sup> "Chopin kendi piyanistik üslubunu, çalış tarzının anahtarını ve verdiği eğitimin kıstasını, Rubini ve Pasta'nın şarkı söyleme stilleri üzerine dayandırmıştır."<sup>3</sup> Chopin'in melodik stili, çoğunlukla nocturne tipi kompozisyonlarda görüldüğü gibi, liriktir ve cantabile tarzındadır. Yaratıcı parmak numaralandırması ve yoğun dinleme sayesinde Chopin, o yoğun legato cantabile çalış tarzı ile çelloya benzer bir ses kalitesi elde etmeyi başarmıştır. Sağ elde keman, sol elde viyolonsel tınısına yakın şarkılı, bağlı bir ezgi yaratmıştır. Böylelikle pürüzsüz, berrak, aydınlık bir melodi ortaya çıkartmıştır. Melodik yapıda ezgiyi desteklemek amacıyla, üçlü ve altılı aralıkları kullanmaktan kaçınmamıştır. (Örnek 55 bkz.). Melodiler, en kalın sestten en ince sese kadar, en karanlık tondan en neşeli ezgiye kadar kolaylıkla süzölmüştür. Dolayısıyla Chopin' in eserlerinde iki ayrı kutuptan söz edilebilir. Bir yanda şiddet, coşku, haykırış, bir yanda da bir yumuşaklık, çekingenlik, tatlılık vardır. Bu iki kutbu aynı eserde bulmak mümkündür. Fakat aşırı zıtlıklar birbiriyle çatışmaz, ikisini de bir arada tutan bir melodi

<sup>1</sup> Ahmet say, (1997): *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara: s. 363

<sup>2</sup> Emel Çelebioğlu, (1086): *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s. 61

<sup>3</sup> [www.chopin.pl/biografia/nauczyciel\\_en.html](http://www.chopin.pl/biografia/nauczyciel_en.html)

birliği vardır. Bu karışık ruh halleri, bir arada toplanır, birbiriyle kaynaşır ve bir bütün olarak ortaya çıkar.

Chopin'in melodik stili hakkında fikir sahibi olmak için, onun Nocturne' lerini anımsamak yeterli olur:

“Yeknesak gibi görünen uğultulu dalga çizgileri, yükseklerle çıkar ve iner. Bu eşsiz biçimlemelerde bas seslerin dalgaları, hafifçe gölgelenen figürasyonlarıyla ezgi boyunca tekrarlanırlar. Ezginin tınları sönüp bittikten sonra da yankılanmalarını uzun uzun sürdürürler. Geniş alanları kaplayan bu dolu ve geniş ses çizgileri, piyanonun tüm tellerinin bir arada tınlamasını amaçlarlar. Sık sık koyu renkli ton cinsiyetlerine dalınır. Uzun tutulan pedallerle gölgelenen bas tınlarının üzerinden, çoğu zaman sirenlerin şarkısını, şafak vaktinin kırlarda titreşen tınlarını, anavatan özlemlerini, gecelerin aşk şarkılarını anımsatan ezgiler doğrulur. Süzülerek gelen bu ezgi, rüzgarla dolarcasına büyür, bulutların çeşitli görünümüne girer, parçalanır ve sonunda sessizliği dinleyerek son yanıtlarını verir.”<sup>1</sup>

“Chopin melodisinin ele alınış tarzı (yapısına tezat olarak), her şeyden önce içinde melodinin süsleme, dokusal genişleme, kontrpuanın yoğunlaştırılması veya eşlik katmanının işlenmesi yoluyla zenginleştirildiği, eklenerek artan varyasyon ve değişim işlemleriyle tanımlanabilir.”<sup>2</sup>

“İtalyan operasındaki ‘bel canto’ yu örnek alarak piyanoda süs notalarını ezgiyle bütünleştirmiştir.”<sup>3</sup> (Örnek 21 *delicatissimo* bkz.). Bu süslemeler, piyanoda çok hafif bir tuşeyi gerektirmektedir. Ritmik açıdan, süsleme sesleriyle sol el eşlikleri, çoğunlukla birbirlerinin aralarına girerler. İki eldeki bu rüzgârı estirmek, artık yorumcuya kalmıştır. Chopin’ in düş dünyasını verebilmek için bu gereklidir. Fakat sol el eşliğinin sağlam ritmik yapısının bozulmamasına dikkat edilmelidir.

“Renklerin tüm nüansları, ayrıntılı, ışık ve gölge oyunları, ton değişimleriyle, kromatizmle, değişken piyano dokunumlarıyla, ayrıntılı bir pedal sanatıyla elde edilir.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Leyla Pamir, (2000): *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayıncılık, İstanbul: s. 83

<sup>2</sup> Sadie, 2001: 718.

<sup>3</sup> Feridunoğlu, 2005: 102.

<sup>4</sup> Pamir, 2000: 85.

Pedal sanatı, Chopin' in kromatizminde büyük bir önem taşır. "Pedalı, armoniden çok ezgiyi legato çalmaya yardımcı bir öge olarak kullanmıştır."<sup>1</sup>

Kendisi gibi sanatında da bir çekingenlik, bir alçakgönüllülük vardır, fakat her eserinde bir orkestra zenginliği bulunur. Chopin piyanonun verebileceği bütün sesleri kullanmış, fakat sınırlarını zorlamamıştır. Chopin'in eserlerinde çok yüksek düzeyde bir güzellik, yepyeni bir ifade tarzı, yepyeni bir armoni örgüsü görülür. Başkalarında acayıplık sayılabilecek bu yenilikler, onda yadırganmaz. İddiasız hoş nağmelerin altında büyük bir ustalık vardır. Chopin'deki armoni, tıpkı melodizmi gibi ulusaldır ve tamamen Polonya halk müziği kökenlidir. Chopin bunu modern sanat biçimleriyle dâhiyane bir biçimde sentezlemiştir. Bazı eserlerinin sonlarında, şaşırtıcı armonik buluşlar ve birkaç ölçülük modülasyonlar göze çarpar. Hüzünlü ruh halini yansıtmak için, daha çok bemollü tonaliteleri kullanmayı tercih etmiştir.

Chopin'in armonisinde esas olan, kromatizm ve değişken tonalitedir. Chopin'in üslubunun en kişisel özelliklerinden olan bu kromatik dokular, Chopin'de tamamen Polonya halk müziğinin elementlerini içermektedir. Tonalite itibariyle rengârenktirler. Bunlar, melodinin içindeki basit gam geçitlerinden ani akor değişimlerine, serbest sekvenslere ve bunların genişletilmiş şekillerine kadar çeşitli olup, bazen bütün formun ses perdesi sırasını düzenleme yoluyla elde edilir (op. 28 no:4 mi minör Prelüd). Bestecinin erken dönem eserlerinin çoğunluğu, kromatik dizi üzerinde kaydırılmış olan 5'li akorların 1. çevrimi, dominant 7'li ve eksilmiş yedili akorların birbirini takip etmesiyle oluşan bir şekil içerir.

Bununla beraber birinci planda, plagal çizgiler meydana gelmektedir. Chopin'de subdominant, birçok farklı biçimde değiştirilir, minör üçsesliklerin armonik majöre, bunun yanında ikili dominantlarda alterasyondaki fonksiyonların V. dereceye yöneltilmesiyle farklı ve sıra dışı bir yaratıcılık kalitesi göze çarpar. Chopin her zaman

---

<sup>1</sup>Feridunoğlu, 2005: 102.

bu şekilde, bu modal düzenlemelerden meydana gelen ve IV. derecenin yükseltilmesiyle oluşturulan alterasyonları kullanmıştır. Bunun çerçevesinde, o her zaman minör olarak kurulmuş kadansları majöre yönelterek, majör-minör tonik kalıpları sürekli olarak değiştirmektedir (örnek 48 bkz.). Bu gibi durumlarda majörde, bazen subdominantın paralel minöre yükseltilmesi gibi, II. yükseltilmiş dereceler meydana gelmektedir. Bunların yanında Chopin, tonik üçsesliklerin büyük ve küçük üçüncü perdelerinin kullanılması gibi farklı yollar ve armonik metotlar da kullanmıştır. Çeşitli seslerdeki naturel ve değiştirilmiş derecelerle yardımcıyla, gamların melodik ve armonik olarak dönüştürülmesi Chopin'de oldukça dikkat çekmektedir. Chopin'de, klasik akor düzenlemelerindeki yasaklanmış paralel dönüşümler ile beraber basit ve ikili basso ostinatolar da armonik komplekslerin içine dâhil edilmiştir (örnek 58 bkz.). Chopin' de karanlık ve kararsız tonaliteler de fazlasıyla yer almaktadır. (La majörün içinde la bemolün, re majörün içinde re bemolün tınlaması ve fa majör ile başlayan bir eserin, la minörün altıncı derecesi olan fa üzerindeki akorla bitmesi gibi). Ayrıca büyük el gerektiren akorları, kırık arpejler halinde yazmıştır. (Örnek 24 bkz.).

Chopin' in dehası, yaratıcılığının yanı sıra, icra bakımından getirdiği yeniliklerde, yumuşak armonik buluşlarda yatar. Besteci kararsız tonaliteleri, ezgiyle bütünleşen süsleri, anlamlı ve akıcı armonileri, dramatism ve gerginlik yaratan kromatizmi, ezgiyle eşlik arasında oluşan kaynaşmayı, pedal sanatını, müziğine kazandırdığı doğaçlamaları ile tüm dinleyicileri büyülemeyi başarmıştır.

### 3.4. F.Chopin' in Rubatosu

Rubato, bir cümleye özel bir karakter katmak veya yapısal önemi olan bir ana daha fazla önem vermek amacıyla yapılan yavaşlama veya hızlanma şeklindeki genel bir uygulamayı amaçlar.

1831' de, Chopin' in Paris' te girmiş olduğu müzik icrası yapılan ortam, ritmik yetkinin gittikçe artan bir şekilde teşvik edildiği bir yerdi. Bu akım kaçınılmaz olarak bütün Avrupa'ya yayılmış ve yüzyılın ortalarına gelene kadar ritmin oldukça esnek

olarak işlendiği bir icra stili, piyanistler arasında en çok görülen üslup haline gelmişti. Yine de Chopin daha tutucu bir çevrede yetişmiş olup, birçok kaynakta da açık olarak belirtildiği gibi, piyano çalışındaki bazı ritmik yönler çağdaşlarından farklı olmuştur. Mesela Moscheles, bestecinin müziğinin diğer yorumcularının ellerinde sürekli bir ritim belirsizliğine dönüşerek bozulan ad libitum tarz çalışın, Chopin' in ellerinde nefis bir özgünlük halini aldığını gözlemlemiştir. Fakat kesin olarak, çalışının hangi ritmik özellikleri çağdaşlarından farklı ve hangi ölçüde olduğunu anlamak için, önce Chopin' in piyano çalışında görülen değişik tarzdeki rubatoları incelemek gerekir. Eigeldinger, üç çeşit rubato belirlemiştir:

Birinci tür rubato, (eşzamanlı olmayan rubato) İtalyan Barok geleneğinden gelir ve esas olarak çok geniş cantabile tarzındaki eserlerde görülür. İkincisi ve daha yaygın uygulananı, ana tempoya göreceli olarak yapılan hızdaki kısa süreli değişikliklerden ibarettir, bu telaşlı değişiklikler, müziğin yönüne göre akışı yavaşlatarak veya hızlandırarak bütün bir kesiti, periyodu veya cümleyi etkileyebilirler. Chopin' e ait rubatonun üçüncü çeşidi Mazurka' nın çabuk değişen ritminden doğmuştur.

Chopin' in çalışındaki eşzamanlı olmayan tip rubatonun, melodik çizgiyle eşliğin beraberce var olduğu yapılarda uygun olduğu tasvir edilir. O zaman, dolayısıyla bunun sınırlı bir uygulaması olduğu düşünülebilir. Bu, Liszt' in Chopin' in rubatosu hakkında yaptığı mecazı (rüzgâr yaprakların içinde oynar, hayatı onların arasında harekete geçirir, ağaç aynı kalır) uyarlayan Kleczynski tarafından dikkat çekilen bir husustur:

“Chopin' in bazı öğrencileri, rubato yaparken sol elin tempoyu mükemmel bir şekilde tutması gerektiği, diğer taraftan sağ elin fantezilere kendini kaptıracağı konusunda beni temin ettiler ve bu durumda Chopin herhalde şöyle diyecekti: Sol el orkestranın şefidir. Bu yöntem sadece bazı özel durumlarda kullanılabilir. Chopin' in eserlerinde bazı bölümler vardır ki, (Liszt' in benzetmesiyle) yalnızca yapraklar titremez, aynı zamanda gövde de sallanır, mesela, do diyez minör Polonez (Op.26 No:1)'in 3.

kısmı (58–63. ölçüler), La bemol majör Noktürn' ün (Op.32 No:2) orta kısmı (27–50. ölçüler). Ayrıca, La bemol majör Empromptu (Op.29) da sayılabilir. Burada gövdeden zirveye kadar her şey sallanır ve her şey yine de güzel ve açıktır.”<sup>1</sup>

Eigeldinger, Op.15 No:3 Noktürn ve Op.24 No:1 ile Op.67 No:3 Mazurka' larda ilk ölçüde görülen rubato teriminin, ana tempoya bağlı olarak hızın kısa süreli değişiklikleri şeklinde tasvir edilebilen telaşlı rubatonun ima edilmiş olduğunu iddia eder. Scherzo no:1 trio kısmı, Scherzo no:3 D kısmı ve Scherzo no:4 D kısmında da bu tarz rubatoya rastlanır (örnek:11, örnek:39 ve örnek:50 bkz.). Eigeldinger, Op.9 No:2 Noktürn, Op.8 Trio, Op.16 Rondo ve Op.21 Konçerto'nun durumunda ise, Mozart ve Dussek tarafından kullanılan ve ilk olarak Tosi tarafından tanımlanan eşzamanlı olmayan rubatonun kullanıldığını savunur. Ayrıca, eşzamanlı olmayan rubatoya örnek olarak, Scherzo no:2'nin B kısmı ve Scherzo no:4'ün trio kısmı gösterilebilir (örnek:16 ve örnek:54 bkz.). Bunlara ek olarak Eigeldinger, bu terimin bulunduğu bütün eserlerin içinde (yaklaşık dörtte üçünün) Polonya halk müziğiyle bağlantılı türler olduğunu ve aşağı yukarı bütün durumlarda bu türün Mazurka olduğunu kaydeder. Bu anlarda, düzenli bir ölçü uzunluğunu muhafaza eden, fakat içinde ölçünün bazı vuruşlarının yayıldığı rubato çeşidi uygun gibidir. Eigeldinger, değişik tipteki rubatoların bazılarının aynı zamana rastgelmesi ihtimallerinin de bulunduğunu kabul eder.

Eigeldinger'in gözlemlerinden birçoğu doğrudur. Fakat bazı durumlarda ispatı biraz yapay gibidir. Bu özellikle, Eigeldinger'in hızın kısa süreli değişikliklerinin bulunduğunu iddia ettiği Op.15 No:3 Noktürn ve Op.24 No:1 ile Op.67 No:3 Mazurkaların durumunda böyledir. Chopin müziğindeki küçük çaplı tempo oynamalarını stretto, ritenuto, più mosso (daha hızlı) gibi başka yollarla belirtmeyi adet edinmişti. Gerçekten de, bu tip terimler sözü geçen Scherzo, noktürn ve mazurkalarda bulunur (örnek: 11, örnek: 31, örnek: 43 ve örnek:53 bkz.).

<sup>1</sup> John Rink - Jim Samson, (1994): *Chopin Studies 2*, Cambridge University Press, USA: s. 211-212

Chopin, rubato terimini hiçbir zaman daha hızlı notaların bulunduğu düzensiz grupların kullanıldığı süslü melodilerden oluşan bölümlerde uygulamaz. O zaman, her durumda eşzamanlı olmayan rubatonun en az bir ögesi neredeyse kesin bir şekilde hedeflenmiştir. Eigeldinger yine de, Polonya halk müziğiyle bağlantılı türlerde terimin daha fazla kullanıldığına dikkat çekmekte haklıdır. Böyle olduğu durumlarda, rubatonun eşzamanlı olmayan türüyle ölçü uzunluğunu sabit tutan, fakat yalnızca bazı vuruşlarını yayan diğer türünün birleştirilmesi gerekli gibi gözükür. Bu Eigeldinger' in ileri sürdüğü bir olasılıktır.

Mazurkalar özel bir durum oluşturmuyorlardı. Bununla birlikte, Chopin normal olarak ritmik anlamda öyle çok eğilip bükülebilir değildi. Bazı hallerde yalnızca ölçü uzunluğuna değil de, ritmik anlamda vuruşa da bağlılıkta çok katıydı ki bu da üçüncü çeşit rubatoyu tanımlar. Yani, eşlik partisinin kesin bir şekilde tempoyu tutmasına karşın, ellerin eşzamanlılığını bozmaya yol açan melodik çizginin vuruşa göre geride kalması veya önce gelmesi hali. Mikuli' nin tasvirine göre, eşlikten sorumlu olan el tempoyu sabit tutar, oysaki melodiyi söyleyen diğer el, ya tereddütlü bir gecikme yoluyla, ya da tutkulu bir konuşmaya benzer belli bir sabırsızlık, ateşlilik ve merakla ölçünün devamını bekleme ifadesi vererek, müzikal düşüncenin özünü bütün ritmik engellerden azat eder. Bu Chopin' in çalışının ritmik karakteristiğidir ki bu onun üslubunun en çok dikkati çeken özelliği olmuştur. Bunun sebebi, muhtemelen bu çalma tarzının zamanındaki diğer piyanistlerin arasında çok nadir görülmesinden veya Chopin' in ellerinde daha aşırı bir hal almasından ya da her ikisinin birleşiminden kaynaklanmaktadır.

Basit melodik çizgilerin bulunduğu (yani, nispeten uzun nota değerlerinin var olduğu) bölümlerde senkronizasyonsuzluğu başarmak, bilhassa özel bir teknik gerektiriyordu ve bunun kullanımı hiçbir zaman çok yaygın olmamıştı. Bu, Chopin ile ilgili yapılan açıklamaların bazılarında da vurgulanmıştır:

Bu tarz çalma, iki elin bütünüyle bağımsızlığını gerektirmesinden dolayı oldukça zordur. Bu vasfın eksik olduğu kişiler, melodiyi zamanında çalarak ve eşliğin

yerini vuruşun dışında kalarak değiştirme yoluyla hem kendilerine, hem de diğerlerine bu tarzın aldatici bir görünüşünü sunarlar veya daha da kötüsü, bir eli diğerinden sonra çalarak kendilerini tatmin ederler. Böyle yapmaktansa, iki eli tam vuruşunda ve aynı anda çalmak çok daha iyi olacaktır.

Chopin, Mendelssohn gibi bazı tutucu bestecilerin eserlerindeki kadar çok daha fazla olarak müziğin kendisinde ritardando, accelerando ve buna eşdeğer durumları açıkça belirtir. Mikuli, Liszt' in çalışıyla ilgili olarak yazdığı bir bölümde, Chopin' in esnek yaklaşımını şöyle anımsatır:

“Chopin, ölçülü katılığın bir taraftarı olmaktan uzaktı ve çalarken, şu veya bu temayı hızlandırarak veya yavaşlatarak, sık sık rubato kullanırdı. Fakat Chopin' in rubatosu sarsılmaz bir duygusal mantık içerirdi. Her zaman kendini, melodik çizginin kuvvetlendirilmesi veya zayıflatılmasıyla, armonik ayrıntılar ve figürlü yapısıyla doğrulardı. Akıcıydı ve doğaldı. Hiçbir zaman abartı veya gösteriş şekline dönüşmezdi.”<sup>1</sup>

Yorumdaki abartılı gösteriş, Chopin' in kendisinin açıkça kaçındığı bir şeydi, ancak, Chopin mutlak ritme uyulmasını talep ederdi, her tür gecikme veya yavaş çalmadan, yersiz yapılan rubatolardan ve de abartılı ritardandolardan nefret ederdi.

Chopin' in ruhunun hassaslığı ve geçişlerinin esnekliği kulağa çok hoş geliyor. Tempo rubatoyu serbest bir şekilde kullanıyor; ölçülerinin içinde anımsadığımız piyanistlerden çok daha fazla sarkmalar yapıyor, fakat sanki şimdilik kulağı elde edilen özgürlüklere alıştıracasına, bunu yine de başı çeken bir ölçü duyarlılığıyla uyguluyordu.

Rubato terimi Chopin tarafından yalnızca sınırlı sayıda parçada belirtilmiştir. Bütün bunlar Eigeldinger tarafından detaylandırılmıştır. Bu işaretler, her ikisi de

<sup>1</sup> Rink v.d., 1994: 209.



bestecinin ölümünden sonra yayımlanan Sol diyez minör Polonez ile Op.67 No:3 Mazurka haricindeki 1832–1836 yılları arasında ilk olarak yayımlanmış olan eserlerde bulunur. 1836' dan sonra Chopin bu terimi terk eder. Tabi bu, Liszt' in de belirttiği gibi çağdaşlarının bunu anlayamamış olmasından kaynaklanmaktadır: Terim, bunu zaten bilene hiçbir şey öğretmediği gibi, bunu bilmeyenler, anlamayanlar ve hissetmeyenler için de hiçbir anlam taşımadığından dolayı, Chopin müziğine bu açıklamayı eklemeyi kesti. O zaman, belki de son zamanlardaki yorumcuların, anlamı hakkında anlaşmakta zorluk çektiklerine şaşmamak gerekir.

Chopin' in müziğindeki rubato teriminin kullanıldığı anların Eigeldinger tarafından sınıflandırılmasının sonucu olarak başka önemli bir nokta daha ortaya atılmıştır: Terimin en sık görülen kullanımı bir cümlenin veya yarım cümlenin tekrarında olur. Bu, Chopin' in rubatoyu, melodik bir cümlenin tekrarının bir şekilde değiştirildiği prensibine dayanan, süslemenin bir tarzı olarak düşünmüş olduğu izlenimini uyandırır. Dolayısıyla, cümlenin daha önceki belirmeleri düz, yani böyle herhangi bir ritmik çarpıtma olmaksızın çalınması gerekir.

### 3.5. F.Chopin' in Müzik ve Form Anlayışı Açısından Scherzo' larının İncelenmesi

Esas olarak "Scherzo" kelimesi İtalyancadan gelen "Şaka" anlamındadır ve anlam itibariyle içinde dramatik bir unsur taşımamaktadır. Fakat müzik formlarında bu "şakalık" kavramı, şakalığın yanı sıra grotesk ve fantastik karakterler de taşıyabilmektedir. (F.Mendelssohn'un "Bir yaz gecesı rüyası" eserinde olduğu gibi). Aslında, bu eserlerin içeriği göz önünde bulundurulduğunda, Chopin 'Scherzo' adı ile yanıltıcı bir başlık kullanmıştır. F.Chopin, bu formu yani Scherzo'yu bağımsız bir biçim ve ayrı bir eser olarak kullanan ilk besteci olmuştur.

Chopin, Scherzo'yu Beethoven ve Mendelssohn'un kullandığı şekilde algılamamıştır. Beethoven tarzı Scherzo'larda, güçlü bir espri havası hâkimdir. Beethoven Scherzo'larında nadir olarak şiirsel bir anlatım kullanır, bazen de hayatın gizemini yansıtır. Fakat Beethoven, Senfonik-Sonat formlarında Menuet'in yerine Scherzo'ya yer verdiğinde bu bölüme dramatik öğeler de eklemiştir. Beethoven'ın bakış açısından bakıldığında, Chopin'in şeytansı unsurlar ve kendi içinde alaycı bir tavır kullanması, scherzo formuna adaptasyon niteliğindedir. Chopin aslında yepyeni bir müzikal yapı bulmuş ve buna Scherzo demeyi uygun görmüştür.

Chopin'in 4 Scherzo' su da mükemmel bir yapıya sahiptir. Her bölüm birbiriyle dengededir, benzerlik, devamlılık ve zıtlık prensipleri mükemmel işlenmiştir. Melodiler, armonik, ritmik ve yapısal açıdan daha zengin olarak kullanılmıştır. Her biri ayrı karakterdedir. Ortak tek noktalar, ölçülerin aynı olması (¾) ve Scherzo - trio formu kullanılmasıdır. (Bazı kaynaklarda katlı veya triolu şarkı formu olarak ifade edildiği görülür.) Form açısından, en karışık olarak 2. Scherzo görülür. Çünkü burada bütün zıtlıklar biraradadır ve eser, sonat formu özellikleriyle benzerlikler taşır. 1. Scherzo, tam anlamıyla bir scherzo-trio formundadır, ama bestelenmesinde dizayndan daha önemli amaçlar yatmaktadır. 3.Scherzo da geleneksel Scherzo formuna uygundur, ama burada da önemsiz gibi gözükten detaylar geneli etkiler. 4.Scherzo'da da, neşeli havasıyla sanki diğer Scherzo'ların karmaşıklığından uzak olmasıyla beraber, gizli gizli acı çeken bir ruhun varlığı da hissedilir.

“Chopin’in Scherzo’ larında, diğer küçük formu ve daha soyut olan piyano parçalarının aksine, bir program müziği havası vardır (yani, arka planda yatan bir hikâye vardır). Ama her zaman suskun bir aristokrat olan Chopin bu hikâyelerin neler olduğuna dair çok az ipucu vermiştir.”<sup>1</sup>

“Rubinstein, en çok ilk 2 Scherzo’yu severdi. Scherzo no.1 Şubat 1835’de, Scherzo no.2 Aralık 1837’de, Scherzo no.3 Ekim 1840’da, Scherzo no.4 Aralık 1843’de yayınlandı ve ilki, M. T. Albercht’ e, ikincisi, Comtesse de Fürstenstein’ e, üçüncü, öğrencisi olarak bilinen besteci Adolph Gutmann’a ve son Scherzo da, Mlle. De Caraman’ a ithaf edildi.”<sup>2</sup>

### 3.5.1. Scherzo No.1, Si Minör, Op.20

“Eser, Helenistik bir yapı yerine Bizans mimarisine daha yakındır. Ehlert, bu Scherzo’ yu bir kasırgaya benzetir. Bu kasırga kesik kesik geldiğinden, piyanistin işi zordur. Bu eserin içeriğinde romantik, modern, karakteristik özellikler yer alırken, dış görünüşünde, Doğu’ya özgü ışıldayan minareler göze çarpar.”<sup>3</sup>

Chopin, Polonya’daki özgürlük mücadelesinin başarısızlığa uğramasından sonra, Varşova’ya geri dönemeyeceğini anlamasıyla, yüreğinde taşıdığı sonsuz vatan sevgisi, aşkı ve özlemi, Scherzo’ nun hüznü ve dramatik atmosferinde yansıtmıştır. Bu yüzden Si minör Scherzo’ da hüznü ve isyan beraber yer alır, yine de, eser bu anlamda hiçbir zaman kararsız ifadeler içermez. Dışarıdan gelen sert rüzgârlara rağmen duvarları sağlamdır. İlk sayfalara hiddetli sesler hâkimdir, eller arasındaki geçiş hareketleri sıktır. Bu sayfalar sanki cennete bir yalvarış gibidir. Bu Scherzo, Chopin’in müziğinde geleneksel bir materyalin açıkça kullanıldığı nadir örneklerden biridir.

“Si minor Scherzo’ da esas olarak ne girişinde ne de gelişmesinde hiçbir “şakalık” unsuruna rastlanmamaktadır, buradaki esas hâkim olan hava Polonya Halk Noel şarkıları ve çan sesleri temalarıdır. F.Chopin, eserin ağır bölümünde (Molto piu lento) 18. yy. Gürcü şairlerinden olan Grigori Mtazmindeli’nin şiirlerindeki Noel çan seslerinin insanlığın ve ulusun özgürlüğünü anımsattığını hissetmiş ve kendi Scherzo’sunda bu tabloyu tasvir etmek istemiştir.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Tom Prideaux, (1980): *Chopin and His Music*, Great Men of Music Time Life Records, Chicago: s. 21

<sup>2</sup> James Huneker, (1966): *Chopin: The Man and His Music*, Dover Publications, New York: s. 214

<sup>3</sup> Huneker, 1966: 212.

<sup>4</sup> İgor Belza, (1968): *F.Chopin*, Nauka yayınevi, Moskova: s.180–181

Si minör Scherzo, daha çok etüd havasında olduğu için eleştiri alma ihtimali yüksektir. Hatta bu Scherzo, Chopin' in op.10 no.2 do minör Etüdü' nün çizgilerini taşır. Bu etüd akorlarla başlar ve hemen arkasından da bütün klavyeye hâkim olan pasajlarla beraber büyük bir çığ gibi devam eder. Aynı etki Scherzo no.1'de de "Presto con Fuoco" karakteri ile hissedilir.

**Örnek 1: Chopin etüd op.10 no.12 ( ilk 8 ölçü).**

Allegro con fuoco (♩ = 160) Op. 10-Nr12

12

*f* *legatissimo* *energico* *cresc.* *f*

4

*f* *sf con fuoco*

7

*cresc.* *appassionato*

Örnek 2: Scherzo no.1 giriş kısmı ve a-a<sub>1</sub>-b-b<sub>1</sub> temaları (ilk 44 ölçü).

Presto con fuoco. M.M. ♩ = 120. F. Chopin, Op. 20.

The musical score is presented in a single system with seven staves. The first two staves are the grand staff (treble and bass clefs). The subsequent five staves are single-line staves, likely representing the right hand, with some staves containing fingerings and ornaments. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *f*, *f-p*, *mf*, and *fz*. It also features performance instructions like *ritenuto* and *cresc.* (crescendo). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is highly detailed with many ornaments and fingerings.

Bu Scherzo, diğer Scherzo'lar arasında en açık düzendedir. Scherzo-trio formunda yazılmıştır:

SCHERZO (1.bölüm)	TRİO ( 2.bölüm)	SCHERZO (3.bölüm)
Giriş +   :A:  -B-A-B-A	C	A-B-A + Coda

8 ölçüden oluşan bir giriş kısmı, a-b ve c temalarını içinde barındıran A kısmı, B kısmı, trionu, A-B kısımlarına kuvvetli bir dönüş ve itinayla işlenmiş bir Coda'sı vardır. "İlk sekiz ölçü, bağımsızlık mücadelesini ateşleyen kıvılcım anını simgelemektedir." <sup>1</sup> Giriş kısmına, üst oktavlarda yer alan II43 akoru ve alt oktavlarda yer alan, uçuruma düşmüş izlenimi veren D65 akoru hâkimdir. Bu akorlar ana temayla birbirini tamamlar, fakat diğer taraftan da ritmik karakteri, minimum yoğunluk, sesin azalmasıyla beraber ana temayla zıtlık oluşturur. Girişin ana temayla olan bu zıtlığı, Scherzo'nun ilk ölçülerinde hissedilir bir enerji yaratır. Aradaki bu zıtlıklar o kadar önemlidir ki, bu akorlar rahatlıkla orta kısmın (Molto piu lento) bitişinde dramatik bir biçimde kullanılır. Bu Scherzo' daki zıtlık unsurları, sadece bölümler arasındaki ayrımlarda ortaya çıkar. Üç ana bölüm içinde de bu durum aynıdır.

### Örnek 3: Scherzo no.1, giriş kısmı ve a teması (İlk 16 ölçü).

**Presto con fuoco. M.M.  $\text{♩} = 126.$**  R. Chopin, Op. 20.

<sup>1</sup> Belza, 1968: 179.

Örnek 4: Scherzo no.1, 2. bölümde (Molto piu lento) kullanılan giriş kısmının akorlarıyla 3. bölüme geçiş.

The image shows a musical score for Scherzo no.1, 2. bölümde (Molto piu lento) giriş kısmının akorlarıyla 3. bölüme geçiş. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and forte (f) dynamic range. It includes markings for 'ritenuto', 'molto con fuoco', and 'smorzando'. The score is written for piano and includes a bass line with asterisks indicating specific notes.

A kısmı, 9. ölçüden başlayıp, agitatoya kadar devam eder. A kısmının içinde, a-b ve c temaları mevcuttur. 9–16 ölçüler arasında a teması (si minörde), 17–24 ölçüler arasında da a1 teması (mi minörde) yer alır. Burada, ritim genel anlamda eşit olsa da, özellikle 9 ile 11. ölçülerdeki başlangıç ve bitiş hareketleri ile 13–16 ölçüler arasındaki figürler, esas hareketi sağlar. Bastaki si notası korunmaktadır. “a” temasının basit bir armoniyle birleştirilmesi, güçlü bir heyecan ve gerilim yaratmıştır. Melodik olarak da basit bir yapı hâkimdir. Fakat cümleler ve motifler arasındaki paralellik, birbirinin içine geçen iki katmanda 3’lü akorlar oluşturur. Yani Chopin buradaki armonik dokuyu melodiyle bütünleştirip artmış 4’lü – natürel 4’lü akorlarını karşı karşıya getirmektedir. Müziğin enerjisi göz önünde bulundurulduğunda, bu ses grupları etkisiz kalır (örnek 2).

16. ölçüdeki bir vuruşluk değerindeki iki süs işareti, kısa süreliğine de olsa tekrar sükûnete dönüleceğinin sinyalini verir. “a–a1” temaları, benzer şekilde tekrarıyla birleşerek, 25. ölçünün yani b temasının ilk vuruşunu hazırlar ve 33. ölçüde bir oktav aşağıdan başlayan b1 teması 44. ölçünün ilk vuruşunda sona erer. Buradaki farklılık, nüansların yön değiştirmesi ve ritmik yapının değişimidir. (Bkz. örnek 2). Ardından c teması başlar (44. ölçünün ikinci vuruşu) ve agitatoya kadar devam eder.

Örnek 5: Scherzo no.1, c teması (44-72 ölçüler).

The image displays a musical score for Scherzo no.1, c teması (44-72 ölçüler). The score is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system shows a piano introduction with a 'ritenuto' marking. The second system features a piano introduction with 'dim.' and 'piu ritenuto' markings. The third system shows a piano introduction with a '1' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Agitatodan 128. ölçüye kadar olan B kısmı, sekvens şeklinde yönelmeler, enarmonik modülasyonlar (si diyez-do bekar, sol diyez-la bemol gibi) ve eksilmiş figürler ile gelişerek, endişeli, belirsiz bir atmosfer oluşturmaktadır.



Örnek 6: Scherzo no.1, B kısmının ilk 14 ölçüsü (73–86 ölçüler).

The musical score for Scherzo no.1, B kısmının ilk 14 ölçüsü (73–86 ölçüler) is presented in three systems. The first system shows the vocal line with 'Agitato' and 'sotto voce' markings, and the piano part with 'poco cresc.' and 'pü cresc.' markings. The second system continues the piano part with 'pü cresc.' and 'dim.' markings. The third system shows the piano part with 'dim.' markings. The score is in 3/4 time and G major.

Örnek 7: Scherzo no.1, B kısmından eksilmiş figürlere örnek (115–120 ölçüler).

The musical score for Scherzo no.1, B kısmından eksilmiş figürlere örnek (115–120 ölçüler) is presented in two systems. The first system shows the piano part with a 'dim.' marking. The second system continues the piano part. The score is in 3/4 time and G major.

Ardından A ve B kısımlarının A-B-A kalıbı şeklinde aynen tekrarlanmasıyla 1. bölüm (Scherzo) sona erer.

Örnek 8: Scherzo no.1, B kısmının son 6 ölçüsünden A kısmına geçiş (123–137 ölçüler).

This musical score illustrates the transition from section B to section A in Scherzo no.1. The score is written for piano and consists of three systems. The first system shows the final six measures of section B, marked with a piano (*p*) dynamic and a fermata. The second system shows the first six measures of section A, marked with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system shows the continuation of section A, marked with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Örnek 9: Scherzo no.1, A kısmının son 11 ölçüsünden B kısmına geçiş (178–198 ölçüler).

This musical score illustrates the transition from section A to section B in Scherzo no.1. The score is written for piano and consists of three systems. The first system shows the final eleven measures of section A, marked with a piano (*p*) dynamic and a fermata. The second system shows the first six measures of section B, marked with an *agitato* tempo and a *sotto voce* dynamic. The third system shows the continuation of section B, marked with a *poco cresc.* dynamic and a *più cresc.* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Örnek 10: Scherzo no.1, B kısmının son 6 ölçüsünden A kısmına geçiş (239–252 ölçüler).

Si majörde başlayan 2. bölümün (Molto piu lento) ritmi ve aynı giden dokusu, diğer kısımlarla büyük bir zıtlık yaratır. Ritmik aksanların değişmesi, karakterin de değişmesine sebep olur. Bu bölümde, tatlı bir dille fısıldayan aşk notaları duyulur. Melodinin geniş bir biçimde yaylışı büyüleyici bir yumuşaklık sağlar. Bu bölümde, 1. bölüme göre, müziğin doruk noktasına ulaşmak daha çok zaman alır. Dolayısıyla bazı ana ses hatları önem kazanır. Ses hatları ilk bölümün girişinde pek önemli değildir. 2. bölümde (C), farklı oktavlarda değişik figürlerin içinde özellikle orta ve üst seslerde ana ses hatları yer alır. Eseri icra ederken bu sesleri duyurmak gerekir. Bu bölümde, iki tema (d-e) mevcuttur. Bu kısım, 1. bölümün ABABA kalıbıyla paralellik yaratır. (d-e-d-e-d). Bu durum, Scherzo'larda sıklıkla rastlanılan bir olgudur.

Örnek 11: Scherzo no.1, 2. bölüm (Trio), d teması.

*Molto più lento.*  $\text{♩} = 108.$   
*sotto voce e ben legato.*

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked *Molto più lento.* with a tempo of  $\text{♩} = 108.$  and the instruction *sotto voce e ben legato.* The music is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes dynamic markings *p*, *poco cresc.*, and *dim.* The third system continues the accompaniment.

Örnek 12: Scherzo no.1, 2. bölüm (Trio), e teması.

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system is marked *Molto più lento.* with a tempo of  $\text{♩} = 108.$  and the instruction *sotto voce e ben legato.* The music is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system includes dynamic markings *poco a poco cresc.* and *p*. The third system includes dynamic markings *dim.* and *ritenuto*.

Hemen ardından bu iki tema d-e-d kalıbı şeklinde tekrarlanmaktadır. 2. bölümün sonunda "A" ya hazırlık amacıyla kullanılan giriş kısmındaki iki akorun duyulmasının ardından, 3. bölüm (Scherzo) başlar. (Bkz. Örnek 4). 3. bölüm de herhangi bir değişikliğe uğramadan ABA kalıbında devam eder.

Eser, disonans sesler, çift sesli alterne tekniği ve kromatik pasajlarla işlenmiş bir Coda ile sonlanır.

### Örnek 13: Scherzo no.1, Coda.

The musical score for Scherzo no.1, Coda, is presented in five systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with the tempo instruction "luto e sempre più animato" and the dynamic marking "f e sempre più cresc.". The second system is marked with "f". The third system is marked with "f". The fourth system is marked with "f". The fifth system is marked with "con brio". The score concludes with a Coda symbol. The music is characterized by a complex, rhythmic melody with many accidentals and dynamic markings.

Genel olarak, eserde birçok tekrar göze çarpar. (A kısmı, değiştirilmeden 6 kere tekrar edilir), ve orta bölümde minörden majöre geçiş dışında önemli bir ton değişikliği yoktur. Eserde kullanılan oktav aralıkları, nüans, ritmik doku ve sonorite gibi unsurlar, melodik ya da armonik yapıdan daha fazla enerji üretir. Armoni ve temanın temel yapı taşı olduğu bir eserde böyle özelliklerin olması o eseri zayıf kılabilirdi, ama tam aksine, bu eserde denge çok iyi oturtulmuştur. Böylelikle denilebilir ki, armoni ve tema, doku ve sonoritenin de kendi içinde beste ögesi olabileceğini göstermek için geri plana atılmıştır. Sonorite, motif ve armoni'nin gölgeleme fonksiyonu Chopin'de yaygındır.

### 3.5.2. Scherzo no.2, Re Bemol Majör, Op.31

Tıpkı Scherzo no.1 gibi, bu eser de “Şakalık” karakterinden uzaktır. Giriş kısmından da anlaşılacağı gibi, genel olarak, ballade çizgileri ve karakteri içeren bağımsız bir eser olarak yazılmıştır. Diğer 3 Scherzo'dan daha canlıdır. Çok asil bir sonoritesi vardır.

“Chopin, Scherzo no.2’ nin girişinde tekrar edilen yumuşak notalara dair bir arkadaşına yaptığı yorumda şöyle ifade etmiştir: ölümlerle dolu bir cenaze evi gibi. Bu Scherzo, Ehlert’e göre, kutsal bir saatte yazılmıştır.”<sup>1</sup>

Scherzo no.2; tonal, ritmik ve stilistik hareketler aracılığıyla zıtlık teması işlenmesi ve temaların eser içerisinde giderek sürekli duyurulması sebebiyle, her ne kadar sonat formuna benzer özellikler taşısa bile yinede scherzo-trio formunda yazılmıştır:

SCHERZO (1.bölüm)	TRIO ( 2.bölüm)	SCHERZO (3.bölüm)
A-B-A-B	C-D-E-C-D-E + F(gelişme)	A-B + Coda

İlk bölüm, A-B-A-B formundadır. A kısmının içinde iki tema (a ve b teması) mevcuttur. İlk 48 ölçülük kısım, genişletilmiş periodta yazılmış olan a temasıdır. Her tekrarında gürültülü akorların cevap verdiği bu giriş motifi, gerçekten de bir mezar hissi uyandırır. Bastaki ağır oktavlar yıldırım sesinin gürlüğü ile, üst Register’daki akorlar ise bir yakarış havasıyla sergilenmektedir. Dokusal, ritimsel ve dinamik açılardan birbirinden bağımsız ve birbirine zıt karakterler gösteren bu olgular eser boyunca değişik boyutlarda karşımıza çıkar. Bu temanın fantastik renkleri, bütün klavyenin geniş kullanılması, bir Register’den öbürüne geçişler ve çarpıcı dinamik kontrastlar ile daha da belirginleşmiştir.

“A.Solovtsov, Scherzo No.2’ nin, gizlenmiş endişeli tınılarla birlikte ardından güçlü akorlarla kaplanmış başlangıç teması için, fantastik Ballade etkisi ve Polonez enerjisi taşıdığını ifade etmiştir.”<sup>2</sup>

İki cümle, bir ölçülük sus işaretinin yarattığı sessizlikle birbirinden ayrılır. 21. ölçüdeki ilk vuruşun eksikliği ve 22. ölçüdeki aksanın yer değiştirmesiyle bozulan denge, ardından iki ölçülük sessizlikle gerilimi devam ettirir. Sus işaretlerinin bu şekilde cümleler arasında kullanılması, giriş kısmındaki gerilimi sağlayan önemli bir faktördür. İcracının özellikle bu kısımlarda serbest davranmayarak, bu gerilimi hissettirmesi önemlidir.

<sup>1</sup> Huneker, 1966: 213.

<sup>2</sup> Belza, 1968: 241.

Örnek 14: Scherzo no.2, 1.bölüm, a teması (İlk 48 ölçü).

*À M<sup>lle</sup> la Comtesse A. de Fürstenstein.* F. Chopin, Op. 31.

**Presto.**

*solo voce*

Eserin ilk notasının (si bemol) ritimsel bir işlevi vardır. Bu nota daha sonra gelen cümlelerde yok olur. Eser, ilgili minörde (Si bemol minör) başlar, fakat 14–17. ölçülerde re bemol majör hissedilir. Chopin, bu eserde olduğu gibi mazurkalarında ve başka diğer eserlerinde de ilgili tonları bu şekilde birleştirir. Bu arada Chopin' in tonları renk olarak kullanması da unutulmamalıdır. 41. ölçüde, fa minöre geçiş yapan kadans, eserin ana tonunu (Re bemol majör) hazırlar. Bunu, en ince notalardan başlayan inici bir vahşi figürle b teması takip eder (Re bemol majör). 49.ölçünün önemi büyüktür. Bu ölçüdeki dokusal motif, eseri tamamlamada önemli bir rol oynar. Tematik düşünce, buradaki seslerle 4'lü ve 6'lı guruplar şeklinde tamamlanarak ve tekrarlanarak gelişmektedir. Bu b temasının görevi, gelecek olan c temasını hazırlamaktır.



Örnek 15: Scherzo no.2, 1.bölüm, b teması (49–64. ölçüler).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef) and contains several measures of music with complex rhythmic patterns, including many sixteenth notes. There are dynamic markings like 'pp' and 'p' and a 'poco rit.' instruction. The second system also has two staves and continues the musical piece. The score is enclosed in a rectangular box.

Daha sonra, sol elin sağ ele hızlı figürlerle eşlik ettiği çok güzel bir melodiyle beraber (c teması), B kısmı başlar. Burada, eşlik partisinde, ritmik bir devamlılık söz konusudur. (Vals kalıbı). Böylelikle, girişin yarattığı tansiyondan ve sorduğu sorulardan sonra, bir düzenlilik meydana gelir. Giriş kısmındaki asi hava ile B kısmındaki c teması zıtlık yaratır. Bunun gibi zıtlıklara Chopin' de oldukça rastlanır. Bu c teması, sol bemol majör, la bemol majör ve re bemol majör tonlarında, sekvens şeklinde devam eder. 97. ölçüden itibaren oktavlarla ve akorlarla başlayan kısımda, gerilim artmaya devam eder. 109. ölçüdeki ısrarla tekrarlanan hareket de (do bemol, si bemol) eserde re-bemol majöre yapılan kesin kararı vurgular. Hemen sonra gelen kadans figürü ile B kısmı sona erer.

Örnek 16: Scherzo no.2, 1.bölüm, B kısmı-c teması (65-131. ölçüler).

The musical score is presented in five systems, each consisting of a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece is marked *con anima* and *sempre legato*. The first system (measures 65-74) features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The second system (measures 75-84) is marked *cresc.* and *f dolce*. The third system (measures 85-94) is marked *f dolce*. The fourth system (measures 95-104) is marked *f dolce*. The fifth system (measures 105-114) is marked *f dolce*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with the instruction 'cresc.' and ends with 'sempre più'. The second system includes 'cresc.', '> più f', and 'ff'. The notation features various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings, with some notes marked with asterisks. The piece is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

132. ölçüden başlayan A kısmı, biraz daha değişik halde (5'li, 4'lü guruplar ve b temasının gergin bir bekleyişle değil, trille bağlanması), B kısmı ise, aynı şekilde tekrar belirir.

Örnek 17: Scherzo no.2, 1.bölüm, tekrar A kısmına giriş ve 5'li gruba örnek (132–153. ölçüler).

The image shows a musical score for Scherzo no.2, 1.bölüm, tekrar A kısmına giriş ve 5'li gruba örnek (132–153. ölçüler). The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a 5-measure group. The main body of the score is in 5/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics "sotto voce" and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

Örnek 18: Scherzo no.2, 1.bölüm, A kısmındaki a temasından b temasına trille geçiş ve 4'lü gruba örnek (168–186. ölçüler).

The image shows a musical score for Scherzo no.2, 1.bölüm, A kısmındaki a temasından b temasına trille geçiş ve 4'lü gruba örnek (168–186. ölçüler). The score is written in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a 4-measure group. The main body of the score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with the lyrics "molto cresc." and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

Örnek 19: Scherzo no.2, 1.bölüm, tekrar B kısmına giriş (196–205. ölçüler).

B kısmının ikinci kez tekrarlanmasının ardından, yumuşak bir la majör tonu ile trio bölümü (2. bölüm) başlar. B kısımdan 2. bölüme geçiş, enarmonik modülasyon ile olur. (re bemol-do diyez).

Örnek 20: Scherzo no.2, B kısmının sonundan trio bölümüne enarmonik modülasyonla geçiş.

Bu Scherzo' da trio bölümünün önemi büyüktür. Diğer Scherzo'ların trio kısımlarına göre, daha geniştir. Bu trio, zengin melodilerle donatılmış, tam bir deha ürünüdür. 1. bölümde birbirine zıt unsurlar eşit bir dağılımda kullanılırken, trio'da benzer unsurlar dengesiz yerleştirilmiştir. Trioda, duraksamalar yerine daha istikrarlı ve akıcı bir materyal kullanılmıştır. Her ne kadar tamamen zıt karakterde olsalar da, scherzo (1. bölüm) ve trio arasında, fikirlerin dizilişi açısından paralellikler vardır.

Trio, C-D-E-C-D-E + F(gelişme) formunda yazılmıştır. C kısmının içinde iki tema (d ve e teması) mevcuttur. Yumuşak bir melodiden oluşan d teması, triodan itibaren olan ilk 12 ölçülük kısım, mazurkaya benzeyen e teması ise, 13-20. ölçüler arası olan kısımdır.

**Örnek 21: Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), C kısmı, d ve e temaları.**

The image displays a musical score for the Trio section of Scherzo no. 2, specifically the C part. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system is marked 'sostenuto' and 'sotto voce'. The second system is marked 'delicatissimo'. The third system is marked 'pp slentando'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a musical score for Example 21. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). It is marked "Onda:" and "delicatissimo". The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The piano part features a sequence of notes in the right hand, including a trill and a sequence of notes in the left hand. The score is enclosed in a rectangular box.

Örnek 21'de de görüldüğü gibi, d ve e temaları tekrarlanmaktadır. Fakat bu sefer e teması, fa diyez minörde gelmektedir. Hemen ardından, hızlı arabesklerin eşlik etmesiyle, f temasını içinde barındıran D kısmı başlar. Do diyez minörde başlayan bu f teması, fa diyez minör ve sol diyez majör tonlarında sekvens şeklinde devam eder. Bu kısımdaki esas zıtlık, stildedir.

Örnek 22: Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), D kısmı, f teması.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the D section of the second movement (trio) of Scherzo no. 2. The score is written for piano and features three systems of music. The first system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 3/4. The music is marked 'p espressivo' and 'legato'. The second system continues the piece with similar markings. The third system is marked 'poco rit.' and includes a fermata over the final measure. The score is enclosed in a rectangular border.

Ardından mi majörde başlayan E kısmı, tonal ve karakteristik açıdan büyük bir etki yaratır. Bu kısım, kesintisiz bir hareketle devam eden bir vals gibidir. Eserdeki son değişik tema budur (g teması).



Örnek 23: Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), E kısmı, g teması.

The musical score is presented in four systems, each with a piano (piano) part on the left and a violin part on the right. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system is marked 'a tempo' and 'p leggiero'. The second system is marked 'poco cresc.'. The third system is marked 'più cresc. ed animato'. The fourth system is marked 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Daha sonra C-D ve E kısımları tekrar gelmektedir. Bunu, F (gelişme) kısmına bağlamak üzere, iki ayrı geçit takip eder. İlk geçit, E kısmının sonunda yer alan figürün, (la majörde) sekvens şekliyle belirir. Ardından do diyez majörde diğer geçit başlar. Bu geçit, eksilmiş figürlerin altında yer alan kadans fonksiyonlarıyla, F (gelişme) kısmını hazırlar ve buradaki temanın (f teması) gelişmesine yardımcı olur.

Örnek 24: Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), E kısmının sonu ve ilk geçit.

Örnek 25: Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), ikinci geçit.

Bu geçitlerin ardından gelen F (gelişme) kısmı, asıl olarak triodaki f temasının (D kısmı) ve A kısmındaki b temasının, sekvensler, kromatik geçişler, enarmonik modülasyonlar ve uzak tonalitelere yönelmeler aracılığıyla gelişmesinden meydana gelir. F kısmını başlatan f teması, bu sefer sol minörde başlar. 16 ölçü sonra, la bemol minöre yönelme göze çarpar.

Örnek 26: Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), F kısmı, f teması.

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled 'Örnek 26: Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), F kısmı, f teması.' The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. It consists of four systems of music. The first system is a short excerpt with the marking 'agitato' and 'poco meno f'. The second and third systems are longer excerpts with the marking 'sempre più f'. The fourth system is the final excerpt with the marking 'cresc.' and 'ff'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb), and the tempo is marked 'Scherzo'.

Bu temanın bitmesinin ardından, A kısmındaki b teması, enarmonik modülasyonla (do bemol, si bekar) mi majörde duyulur. (Örnek 26' nın sonu ve örnek 27' nin başı). Burada müzik, sekvens şeklinde yukarı doğru tırmanır ve yine enarmonik modülasyonla si minöre geçilir (fa double diyez – sol bekar).

Örnek 27: Scherzo no.2, 2. bölüm (trio), F kısmı, b teması.

The image displays a musical score for the second movement (trio) of Scherzo no. 2, specifically the F section, b theme. The score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.' and 'sempre più'. The key signature is one flat (B-flat).

Devamında, f teması tekrar sekvens şeklinde belirir. Burada müzik, iyi bir ayar da geri çekilir ve temanın sonlarına doğru mezar figürü hissedilerek 3. bölümün gelişi, güzel bir biçimde ortaya çıkar. Bu nokta, yapısal içerik olarak, sonat formundaki yeniden sergi bölümü ile benzerlik taşır.

Örnek 28: Scherzo no.2, F kısmı, f temasından 3. bölüme geçiş.

The musical score is presented in a system of six staves, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and articulations:

- Staff 1:** Starts with *sempre con fuoco* and *ff*. It features a complex melodic line with many slurs and accents.
- Staff 2:** Continues the melodic development with similar articulations.
- Staff 3:** Includes the instruction *poco a poco meno*, indicating a gradual decrease in volume.
- Staff 4:** Marked with *sempre dim.*, showing a consistent decrescendo.
- Staff 5:** Features *e calando* (and slowing down) and *smorzando e rit.* (fading and ritardando).
- Staff 6:** Ends with *pp* (pianissimo) and *sotto voce* (softly).

The score is filled with musical notation including slurs, accents, and dynamic markings, illustrating the intricate texture and emotional journey of this section.

3. bölüm, kısaltılmış repriz (reprise) olarak, A-B formunda yazılmıştır. Buradaki B kısmı, daha önce 109. ölçülerde duyduğumuz motifin daha geniş olmasıyla farklılık

gösterir. Böylelikle, re-bemol majör kadans figürünün öncekine göre daha kuvvetli hissedilmesi sağlanır.

Örnek 29: Scherzo no.2, 3. bölüm (scherzo), B kısmının son ölçüleri.

The musical score is presented in four systems. The first system begins with a piano accompaniment in B-flat major, marked 'cresc.'. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a 'molto cresc.' marking and a 'ff' dynamic. The fourth system shows the final measures of the section. A small inset in the top right corner shows a vocal line with the lyrics 'sempre più' and a treble clef.

Bu kadans figürünün ardından, b temasının gelmesiyle birlikte Coda'ya hazırlık başlar. Kadans figüründen b temasına geçiş, la majöre enarmonik modülasyon ile olur. (Çözüm re bemolde değil, do diyezde). Buradaki la majör, beklenmedik bir tondur. Fakat

si bemol minör tonu kısa süre sonra tekrar gelerek, bu b temasını başarılı bir Coda'ya çevirir.

Örnek 30: Scherzo no.2, 3. bölüm (scherzo), B kısmının son iki ölçüsü ve Coda'ya hazırlık vazifesi gören b teması.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the third section (scherzo) of Scherzo no. 2. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system shows the beginning of the section with a treble and bass clef. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a 'cresc.' marking and a 'b' marking, indicating the key signature change. The fourth system concludes the section with a 'Coda' marking and a final cadence.

Bu Scherzo, mezar figürleriyle başlayan ve b temasıyla devam eden, etkileyici bir accelerando Coda ile sona erer.

## Örnek 31: Scherzo no.2, Coda.

The image displays a page of musical notation for the Coda of Chopin's Scherzo no. 2. The score is written for piano and consists of six systems of music. The first system begins with the tempo marking "Più mosso." and features a complex, rhythmic melody in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment. The second system includes the instruction "stretto e cresc." and shows a more intense, driving melody. The third system is marked "marcato" and features a strong, accented melody. The fourth system is marked "sempre più mosso" and shows a further increase in tempo and intensity. The fifth and sixth systems lead to the final Coda, which is marked with a double bar line and a fermata. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Detayların ana yapıya olan ilişkisi, özellikle bu eserde büyük önem kazanır. Bu eserde birçok zıtlık, gelişme bölümü süresince sentezlenir. Bu da, aslında bu eserin sonat formuna daha yakın olduğunu gösterir.

Chopin'in müziğinde, motifsel gelişimden çok, müzik içinde daha önce kullanılan materyallerin biranda tamamen karakter değiştirerek beklenmedik şekillerde karşımıza çıkabildiği görülür. 2.Scherzo'da buna iyi bir örnektir.



“Schumann’a göre, bu Scherzo, yumuşaklığı ve cesur ifadesiyle, Byron’un eserleri gibidir. Karasowski ise, bu eserde Shakespeare vari bir espri anlayışının var olduğunu söyler.”<sup>1</sup>

### 3.5.3. Scherzo No.3, Do Diyez Minör, Op.39

“Chopin, bu Scherzo’yu öğrencisi olarak tanıdığımız besteci Adolf Guttmann’ a ithaf etmiştir.”<sup>2</sup> Si minör scherzo’dan daha ağırbaşlı ve daha içine kapanık bir karakteri vardır.

“Bu eser, Majorca’da bestelenmiştir ve bu setteki en dramatik eserdir. Chopin genellikle kısımları, benzer şekillerde tekrar eden tek bir cümleden ya da dönüşümlü olarak kullanılan iki cümleden oluşturduğu için (Polonya halk şarkılarından gelen bir özellik), Hadow, Chopin’in metodunun, ulusal karakteri ön plana çıkartmak adına oldukça açık ve belirgin olduğu görüşündedir.”<sup>3</sup>

“Chopin elips şeklinde girişler kullanmayı severdi; yani, tonalitenin bir anda sunulması yerine, yavaş yavaş kendini kesinkes belli etmesi. Aslında, bu da bir yenilik sayılmaz, çünkü bazı klasik dönem bestecileri de tonaliteye, benzer bir şekilde yaklaşmışlardı. Yine de, Chopin bu olguyu diğer meslektaşlarına göre daha istikrarlı bir biçimde kullanır. Op.39’da, ton-dışı paralellikler ile tonal diziliş arasındaki oyun göze çarpar.”<sup>4</sup>

Diğer Scherzo’larda olduğu gibi, op.39 da, scherzo-trio formunda yazılmıştır. “Chopin bu formun içinde devamlı hareket yaratarak inanılmaz bir doruk noktasına ulaşır. İşte eserin anlatım formu (senaryosu), bu noktada önem kazanır.”<sup>5</sup>

SCHERZO (1.bölüm)	TRİO ( 2.bölüm)	SCHERZO (3.bölüm)
Giriş + A-B-A	C-C-D-C	A-B-C-C + Coda

<sup>1</sup> Huneker, 1966: 213.

<sup>2</sup> Huneker, 1966: 214.

<sup>3</sup> Huneker, 1966: 213.

<sup>4</sup> Jim Samson, (1994): *The Music of Chopin*, Clarendon Press, Oxford: s. 167

<sup>5</sup> Rink v.d., 1994: 218.

Eser, 24 ölçümlük bir giriş kısmıyla başlar. Burada armoniye zıt gelen, iç içe örülmüş minör ikili aralıklar ile (re diyez-mi, do double diyez-re diyez) sinsi, karanlık ve acımasız sesler duyulur. Girişin sekvens şeklindeki oluşumu, üst esas sesin kromatik alçaltılmasına yardımcı olur (re bekar, do diyez, do bekar, si,). Armoniye zıt gelen bu notaların dışında bir diğer zıtlık da pasajın ritmik yapısıdır. 5. ölçüdeki esas ses (do bekar-si), bu yapıyı bozar. İlk sekiz ölçümlük kısım, parlak si majörün ön plana çıkmasıyla gösterilir. Bütün bu yazım şekilleriyle Chopin' in armonik ifadesinin zenginliği göze çarpmaktadır.

Örnek 32: Scherzo no.3, giriş. (ilk 24 ölçü).

F. Chopin, Op. 39.

**Presto con fuoco.**

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the initial sequence of chords and the start of the piano introduction. The second system continues the piano introduction with a crescendo. The third system shows the piano introduction reaching a forte dynamic and then transitioning into the main theme.

Erkeksi bir havada gelen oktavlarla beraber A kısmı başlar. Burada kararlı ve keskin bir ifade hâkimdir. Bu oktavlar iyi bir kol tekniği gerektirir ve bu da, bu Scherzo içinde bize Liszt'i hatırlatan birkaç unsurdan biridir. Bu ana temanın ilk 8 ölçüsü giriş, diğer 8 ölçüsü sonuç cümlesidir. A kısmının son ölçülerinde mi majöre yönelme görülür.

Örnek 33: Scherzo no.3, 1.bölüm (scherzo), A kısmı.

The musical score is presented in three systems. The first system is a piano introduction marked *a tempo risoluto* and *staccato*. The second system begins the main section with a *ten.* (tenu) marking. The third system continues the main section with a *ff (legato)* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sonuç cümlesindeki uzun sol diyez notası dengesizlik yaratır. B kısmının başlangıcındaki 2 ölçünün, genel cümle yapısı dışında olmasının sebebi de budur. Sanki bu ölçüler, uzun sol diyez notasında kaybolan zamanı yerine oturtur. Böylelikle B kısmı başlamış olur. Bu kısım, sekvenslerle işlenmiştir.(fa diyez minör-do diyez minörde, sol elde oktavlarla gelen kısımda da do diyez minör-si majör-la majör-sol diyez minör tonlarında). Son ölçülerde dominantla hazırlık yapılarak, A kısmı tekrar gelir.

Örnek 34: Scherzo no.3, 1.bölüm (scherzo), B kısmı.

The musical score is presented in five systems. The first system includes a small inset showing a piano (p) dynamic and a 3/4 time signature. The main score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first system is marked 'cresc.' and 'sempre staccato'. The second system is marked 'ritendo'. The third system is marked 'ritendo'. The fourth system is marked 'ritendo'. The fifth system is marked 'ritendo'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

Fakat A kısmının tekrarı, sonuç cümlesinin farklı gamda ve biraz daha genişletilmiş olmasıyla farklılık gösterir. Buradaki sonuç cümlesi, si majörde gelmektedir, daha sonra la bemol majöre yönelerek trioya hazırlık yapar.

Örnek 35: Scherzo no.3, 1.bölüm (scherzo), ikinci kez tekrarlanan A kısmının sonuç cümlesi.

2.bölüm (trio), Scherzo no:1' de olduğu gibi burada da tonik majör (re bemol majör) tonundadır. Korale benzer bir karakterde olan bu C kısmı, sekvens şeklinde işlenir (re bemol majör-la bemol majör-sol bemol majör-re bemol majör). “Buradaki koral karakter, dini ifadelerden tamamen uzak olup, esas olarak kahramanlık ve mücadele havasını yansıtmaktadır.”<sup>1</sup> Bu Korale yazı stili, ikinci kitaptaki La minör etütü büyük benzerlik taşımaktadır (örnek 37). Bu kısım, piyanonun özelliklerini yansıtır. Zengin akorların üst sesindeki melodiye cevap, üst oktavlardan gelen zarif bir figürle verilir. Bu kırık arpejlerin üst sesindeki gizli melodiye de duyurmak gerekir (si bemol, la bemol, sol bemol, fa, mi bemol gibi). Buradaki ritim, oldukça dengelidir. Korale temasının (la bemol-re bemol-mi bemol-fa) ritmik şekli, daha önce A kısmının sonuç cümlesinde (mi-re diyez-mi-re diyez) daha belirsiz olarak karşımıza çıkmıştır. Birbirine yakın oktavlarda yazılmış korale temasının dokunaklılığı ve soluksuz arpejlerin kullanımı, eserde eşsiz bir yere sahiptir. C kısmının son ölçüleri biraz daha genişletilmiş halde gelir ve müzik kısa bir süreliğine, üç vuruşluk re bemol notasının gelmesiyle duraklar.

<sup>1</sup> Belza, 1968: 242.

Chopin, tonaliteleri, eserlerine renk vermek amacıyla kullanmıştır. Örneğin, do diyez minör - re bemol majör temalarına nasıl değişik renkler verileceğine bakılacak olursa, oktavlarda daha sert bir tuşe, triodaki koral temasında daha cantabile bir çalış stili kullanarak ve bunu takip eden sekizlik notalarda sanki tuşların üzerinden kayarcasına çalarak elde edilebileceği görülür (örnek 33 ve 36).

Örnek 36: Scherzo no.3, 2.bölüm (trio), C kısmı.

The musical score for Chopin's Scherzo No. 3, 2nd movement (trio), C part, is presented in five systems. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score is written for piano and features a variety of dynamics and articulations.

**System 1:** The first system begins with the tempo marking "Meno mosso." and the articulation "sostenuto". The dynamics are marked "mf" and "f". The second system includes the marking "p leggiero sostenuto".

**System 2:** The second system continues with "f sostenuto" and "p leggiero".

**System 3:** The third system features "f" and "p" dynamics.

**System 4:** The fourth system includes "f" and "mp" dynamics.

**System 5:** The fifth system concludes with "p" and "pp" dynamics, and includes a series of vertical lines representing a tremolo effect.

Örnek 37: Chopin Etüt, op:25, no:11

The image shows a musical score for Chopin's Etüdü, Op. 25, No. 11. The score is divided into three systems. The first system is marked "Lento" and "Op. 25-Nr 11", starting at measure 23. It features a piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamic. The second system is marked "Allegro con brio ( $\text{♩}=69$ )" and "ffrisoluto", starting at measure 8. It includes fingering numbers (1-5) and fingerings (3, 3, 3, 3, 3, 5, 3). The third system starts at measure 7 and is marked "dim.". The score is written for piano with treble and bass staves.

Ardından C kısmı, register farkı ile (koral tema bir oktav yukarıdan) aynı tonlarda tekrar gelir. Sonlara doğru müzik tekrar durulur ve re bemol majörden la bemol majöre modülasyon yapılarak D kısmı başlar.

Örnek 38: Scherzo no.3, 2.bölüm (trio), C kısmının tekrar başlaması (register farkı ile).

D kısmında, her iki elde de sekizlik notalardan oluşan çıkıcı arpejler mevcuttur. Bu çıkıcı figür, la bemol majör, la bemol minör ve sol bemol majör tonlarında üç kez tekrar edilir. Yine C kısmındaki kırık arpejler gibi burada da üst sesleri belli etmek gerekir (si bemol-do-si bemol-la bemol-sol bekar-la bemol). Bu inici arpejler, D kısmındaki çıkıcı figürlere cevap oluşturur. Devamında aynı figürle başlanıp, inici bas hareketleriyle (mi bemol-re bemol-do bekar-do bemol-si bekar-si bemol) kromatik sekvens şeklinde devam edilerek re bemol majöre geçilir ve C kısmı tekrar belirir.



Örnek 39: Scherzo no.3, 2.bölüm (trio), D kısmı.

The musical score is presented in seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first system is a short introduction marked *leggiero*. The second system begins the main section with a forte (*f*) dynamic. The third system continues with a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes the instruction *sempre legato*. The fifth system features *dimin.* and *cresc.* markings. The sixth system concludes with a piano (*p*) dynamic. The seventh system is a final system of piano accompaniment.

Buradaki C kısmı, aynı tonlarda başlar, fakat tekrarlanan son koral tema, re bemol majör yerine bu sefer si bemol minörde gelir ve A kısmına (3.bölüm) dönüş etkisi yaratmak için Chopin, koral temada kullandığı cümlelerden birini süsleyip genişleterek sonuç cümlesine bağlar. Bu kısım, fa minörde başlar ve do diyez minörde modülasyona uğrar. Dominant ile hazırlama vazifesi gören sotto voce kısım, D kısmındaki figürlerin gölgesi gibidir. Aradaki suslar, bir yere varamayan çıkıcı hareketleri ön plana çıkarır. Buralarda müzik, sanki devam etme hissini kaybeder. Stretto kısmındaki oktavlar da, bize A kısmının (3. bölüm) geri geleceğinin sinyalini verir.

**Örnek 40: Scherzo no.3, 2.bölüm (trio), üçüncü kez tekrarlanan C kısmının değişikliğe uğraması.**

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system features a treble and bass clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked with a dynamic of *mf* and a *cresc.* (crescendo) instruction. The second system is marked *stretto* and *piu accelerando*, indicating a change in tempo and a further increase in dynamics. The third system is marked *sempre piu cresc.*, continuing the dynamic growth. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3. bölüm, A-B-C-C formunda yazılmıştır. A kısmı aynen tekrar edilirken, B kısmının oktavlarla gelen son ölçüleri, la majör, sol majör, fa majör ve mi majör gamlarında değişikliğe uğrayarak, sürpriz bir şekilde C kısmını mi majörde başlatır. Eser tam bu noktada standart formundan sapar. 3. bölümde C kısmının tekrarlanması, dinamik repriz olabileceğinin sinyalini verir. “Bu kısmın, ilgili majörde gelmesi (mi majör), bir Chopin özelliğidir: Sergi (exposition) ve yeniden sergide (reprise) kullanılan tonal yapılar, klasik dönem bestecilerinininkine göre tersten işler.”<sup>1</sup> Mi majörde başlayan bu koral tema, si majör, la majör ve mi majör tonlarında devam eder.

<sup>1</sup> Samson, 1994: 169.

Örnek 41: Scherzo no.3, 3.bölüm (scherzo), B kısmının son ölçüleri ve C kısmına geçiş.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows the end of section B with a forte (*f*) dynamic and a series of chords. The second system begins section C with a *Meno mosso* tempo marking and a *mf* dynamic, featuring a *sostenuto* marking. The third system continues with a *f* dynamic and a *p leggiero* marking. The fourth system concludes with a *p* dynamic and a *riten.* marking. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Chopin' in ana temayı son bir kez getirmek üzere yeterli gerilimi yaratması beklenirken, C kısmının tekrarını sürpriz bir şekilde yavaşlatır (*piu lento*). Mi minörde gelen bu kısım, re majör ve fa diyez minör tonlarında devam eder. Buradaki koral temanın varlığı da armonik ortamda hayalet halini alır (*sotto voce*). Müzik de iyice içine kapanır. Buradaki etki, oldukça dramatiktir. Koral temanın dördüncü tekrarında, armonik ritim düşer. *Smorzando*' nun gelmesiyle müzik, sanki bir ölünün son nefesi gibidir.

Örnek 42: Scherzo no.3, 3.bölüm (scherzo), ikinci kez tekrarlanan C kısmı.

The musical score is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking *Più lento.* and the dynamic *pp*. The second system includes the dynamic *ppp*. The third system features the dynamic *smorzando* and the tempo marking *riten.*. The fourth system is a smaller, concluding fragment of the piece. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The right hand plays a complex, rhythmic melody with many slurs and accents, while the left hand provides a steady, supporting bass line. The overall mood is one of controlled intensity and rhythmic complexity.

Devamında, sağ elde koral temadan çıkan melodik hat ve sekizlik notalardan oluşan sol el eşliğindeki dominant sol diyez pedalı sayesinde, bir süre için iyimser bir hava hâkimdir. Bu kısım çok güzel bir sonoriteye sahiptir, müzik sakin başlar ve patlayan oktavlara kadar gerilim eşit bir biçimde yükselir. Ana temayı andıran bu oktavlarla beraber, gerilim doruk noktasına ulaşır ve güçlü bir Coda başlar.

Örnek 43: Scherzo no.3, 3.bölüm (scherzo), ikinci kez tekrarlanan C kısmının devamı.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically the third section of Scherzo No. 3. The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked "poco a poco più agitato" and "poco a poco cresc.". The second system is marked "sempre più cresc.". The third system is marked "stretto" and "ff stac.". The fourth system is marked "stretto" and "calo". The fifth system is marked "stretto" and "calo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Oktavlarla dolu olan Coda kısmı, Scherzo No.2' de olduğu gibi güç ve kararlılık karakterleri ile farklılık gösterir. Codanın son ölçülerindeki kromatik inici oktavlar, geniş atlamalara sahne olduğundan, yine Liszt'in etkisi hissedilir. Eser, sürpriz bir biçimde majör tonda biter. Sondaki *fff* do diyez majör akorunun büyük önemi vardır ve şok edici etki yaratır.

## Örnek 44: Scherzo no.3, Coda.

Tempo I.

*f con fuoco*

The musical score is presented in four systems, each with a piano (p) and violin (v) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system includes the tempo marking 'Tempo I.' and the dynamic 'f con fuoco'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, while the violin part has a more melodic line with some grace notes. The second system shows the piano part with a 'pizz' (pizzicato) marking and the violin part with a 'pizz' marking. The third system continues the intricate piano part with many beamed notes and rests, and the violin part with a 'pizz' marking. The fourth system concludes the piece with a 'pizz' marking and a final cadence. The score is filled with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The first system includes the instruction *più f*. The second system features a **ff** dynamic marking. The third system also includes a **ff** marking. The fourth system has a **ff** marking. The fifth system has a **ff** marking. The sixth system begins with the instruction *stretto* and includes a **ff** marking. The piece concludes with a double bar line and the word *ritto* written vertically at the bottom right.



“Chopin için, herhangi bir eserin teknik özelliklerinin yanı sıra, içerdiği anlam da önemliydi. Eigeldinger’e göre, Chopin, öğrencinin bir eserin havasını doğru bir biçimde kavrayabilmesi için çeşitli imajlar çizirdi. Hatta çizdiği imajın gerçekliğine o kadar inanırdı ki, konuşurken de o görüntüleri resmederdi. Örneğin, Weber’in la bemol majör sonatında Chopin, ‘gökyüzünden geçen bir melek’ duyduğunu belirtir. Aynı ifade, 1839’da bestelediği do diyez minör scherzo’nun bazı kısımları için de geçerlidir. Bu eser bestecinin ustalık dönemini simgeler (formu, içeriği ve ifadeyi ustalıkla birleştirir).”<sup>1</sup>

“Chopin Scherzo no.3’te, 1832 öncesi stile brillante (parlak stil) bestelerinde kullandığı yapısal bir prensip kullanır. Bu prensibe göre, kimi zaman lirik, kimi zaman virtüözsel olan kapalı tematik kesitler kullanılır ve bunlar birbiri ardına eklenen epizod benzeri geçişlerle birbirine bağlanır. Bu yapısal zincir beklendik bir kadans cümlesiyle sona erer ve daha sonra bravura bir final kısmı başlar, bu final de tonik pedalı üstünde kısa bir Coda’ya açılır. Bu scherzo’da bu senaryo biraz değişikliğe uğrar, ama ortaya daha bütünleşmiş bir anlam çıkar. Bu eserin anlamı, geçiş kesitlerinde gizlidir, final ve Coda kısımları sadece virtüözite göstermek için kullanılmamıştır, bunlar hem formsal hem de dramatik açıdan eserin tamamlayıcı unsurlarıdır. Bu eserin arka planında duygusal bir drama yatar. Bu da, simetrik-dinamik hareketlerle açıklanabilir. Bu anlatım alanı, dolambaçlı girişten, do diyez majör bitişe kadar işlenir.”<sup>2</sup>

#### 3.5.4. Scherzo No.4, Mi Majör, Op.54

Scherzo no.4, diğerlerine nazaran gerçek bir scherzo’ya daha yakındır. Bu eserde, etkileyici bir espri anlayışı vardır. Gizli polifonik bir anlatımla beraber etrafa saçılan farklı ışıklar ve renkler ile ölçülerin arasından günışığı sızar. Bu eserde, armoni ile rengin önemi bir kez daha vurgulanır ve zaman zaman ballade etkisi hissedilir. Tematik işlemler göze çarpar. Başkaldırı havası olmasına rağmen, asla kibirli bir atmosfer yoktur. Scherzo no.4 eserinde besteci, geniş bir diyapazon kullanarak, hızlı bir tempoda fakat son derece şarkılı pasajlarla cantabile bir melodiyi sergilemektedir. Diğerlerine göre, en kontrastsız olanıdır. Bu Scherzo’da, abartılı nüans değişimleri kullanılmamıştır. Piyano nüansı çoğunluktadır. Cümle yapısı da bu teoriyi destekler. Dokusal ve ritmik açıdan farklılıklar gösteren cümleler, armonik olarak dengededir.

<sup>1</sup> Rink v.d., 1994: 217.

<sup>2</sup> Rink v.d., 1994: 220.

“Nemtsevich’ in 1841’de, yakın dostu Jan Matushinsky’ nin de 1842 yılındaki ölümü, besteciyi derinden etkilemiştir. 1842’de Chopin, Ballade No.4, Polonez op.53 ve Scherzo No.4 eserlerini kaybettiği yakın arkadaşlarının yokluğu etkisinde besteledi ve bu eserler bir yıl sonra 1843 yılında basıldı.”<sup>1</sup>

Eser, Scherzo trio formunda yazılmıştır:

SCHERZO (1.bölüm)	TRİO ( 2.bölüm)	SCHERZO (3.bölüm)
A-B-A-C-D-A-B	E-E-F-E	A-B-A-C-D + Coda

1. bölüm, A-B- (sergi), A-C-D (gelişme), A-B (reprise) kısımlarından oluşmaktadır. A kısmının içinde, her biri 8 ölçüden oluşan 4 motif vardır. Bunlar, her ne kadar farklı gibi görünseler de, dokusal, temasal ve armonik açılardan birbiriyle alakalıdır. Bu 4 hareket arasındaki ilişki, dram ve zıtlıktan çok dengeyi amaçlar. Bu başlangıç cümleleri, armonik olarak rahatsız edici değildir. Aşırı kromatik hareketlerden ve gerilimden kaçınılmıştır. Diyatonic akorlar belirgindir. Tekrarındaki değişiklik, farklı register ve sonlara doğru la majöre yönelmedir.

<sup>1</sup> Belza, 1968: 302.

Örnek 45: Scherzo no.4, 1. bölüm, A kısmı.

**Presto.**

The musical score is written for piano and bass clef. It begins with the tempo marking 'Presto.' and the dynamic 'p'. The score is divided into six systems. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The third system has a treble clef and a bass clef. The fourth system has a treble clef and a bass clef. The fifth system has a treble clef and a bass clef. The sixth system has a treble clef and a bass clef. The score includes various dynamics such as p, mp, f, and dim. There are also markings for 'red.' and 'f'.

Geniş diyapazonlu bir figürün gelmesiyle beraber, B kısmı başlar. Bu figürü takip eden do diyez minör motifte, A kısmının 4. motifindeki bazı elementlerin kullanıldığı görülür, bu da müziğin kapalılığını gösterir. Buradaki gidiş ve dönüşler, A kısmındaki hareketi hatırlatır. Ardından gelen aynı figür ve motif, bu sefer do diyez minör-si majörde

tekrarlanır. Devamındaki sekvenslerle işlenen figürde, sol eldeki melodiyi (fa diyez, la diyez, re diyez, do diyez, si gibi) duyurmak gerekir ve bu figür, bir oktav aşağıdan gelerek tekrarlanır. B kısmı, si majörden do diyez minöre geçişi sağlayan ve bağlayıcı vazifesi gören kromatizmle dolu bir pasajla sonlanır. Bu pasaj, zıtlık yaratır.

Örnek 46: Scherzo no.4, 1. bölüm, B kısmı.

The musical score is presented in seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the tempo marking 'leggiero' and a dynamic marking 'p'. The second system is marked 'poco marcato'. The third system is marked 'poco f'. The fourth system is marked 'un poco marcato la melodia'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is enclosed in a rectangular border.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a complex, flowing melody. The second system also has two staves, continuing the melody. The third system has a single staff (treble clef) with a simpler melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'cresc.' and 'dim.'.

Daha sonra, A kısmındaki motiflerden birini andıran koral tema benzeri bir köprü başlar. Bu köprü, do diyez minör, si majör ve mi majör tonlarında modülasyona uğrayarak, tekrarlanan A kısmına bağlanır.

**Örnek 47: Scherzo no.4, 1. bölüm, A kısmına bağlanan köprü.**

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of three systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a complex, flowing melody. The second system also has two staves, continuing the melody. The third system has a single staff (treble clef) with a simpler melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'dim.'.

Chopin, bu Scherzo'da tekrarlanan temaları, farklı armoni (tonalite, akorlar) ve figürlerle geliştirmiştir. Sol diyez minörde tekrarlanan ve işleme niteliği taşıyan A kısmı, 8. ölçüden sonra la bemol majörde enarmonik modülasyona uğrar (sol diyez-la bemol).

Ana temanın hemen sonra gelen tekrarı ise, ilk motif fa minörde, 2. motif fa majörde, 3. motif de fa diyez majörde gelir. “Burada, klasik dönemde temanın belirtiliş şeklinden (cümlelerin tam olması) farklı bir kullanım hâkimdir.”<sup>1</sup> Minör-majör oyunları (sol diyez minör-la bemol majör, fa minör-fa majör) ve ustalıklı kullanılan armonik hareketlerle Chopin, bu temadaki ruhsal serbestlik etkisini şaşırtıcı bir şekilde tamamen basit bir yazım şekliyle elde etmiştir.

**Örnek 48: Scherzo no.4, 1. bölüm, ikinci kez tekrarlan A kısmı.**

<sup>1</sup> Samson, 1994: 173.

Örnek 48'in son 4 ölçüsünde görülen kromatik gam, gelecek olan C kısmına hazırlık vazifesi görür. Do diyez minörde başlayan C kısmı, fa diyez minör, do diyez minör, do diyez majör, sol diyez minör ve mi bemol majör tonlarında sekvens şeklinde devam eder. Burada, sağ eldeki akıcı pasajların eşliğinde sol elde duyurulması gereken melodi vardır (do diyez, sol diyez, mi diyez, fa diyez, mi diyez, re diyez gibi).

Örnek 49: Scherzo no.4, 1. bölüm, C kısmı.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as Scherzo no.4, 1. bölüm, C kısmı. The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a chromatic scale in the right hand. The score includes dynamic markings such as 'poco cresc.', 'mf', 'cresc.', 'poco f', 'dim.', and 'ad.'. There are also asterisks and 'No.' markings below the staves.

Ardından, ilk vuruşu V. dereceye denk gelen (si majör) D kısmı başlar. Bu kısmın üst seslerinde, arada geniş arpejlerin eşlik ettiği güzel bir melodi vardır. Burada, A kısmındaki esintilerin hissedilmesiyle reprise hazırlanmaktadır.

Örnek 50: Scherzo no.4, 1. bölüm, D kısmı.

The image displays a musical score for the D section of Scherzo no.4, 1. bölüm. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is a short excerpt. The second and third systems are longer, featuring a melodic line in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand. The fourth system is a shorter excerpt. The score includes dynamic markings such as 'poco f', 'poco rit.', and 'deciso', and tempo markings like 'rit.'. The key signature is D major and the time signature is 3/4.

Reprise, yeni bir hatla karşımıza çıkar. Basta kullanılan melodiler, öncesinde gelen motife cevap verir.



Örnek 51: Scherzo no.4, 1. bölüm (reprise), A kısmı.

The image displays a musical score for Chopin's Scherzo no. 4, 1. bölüm (reprise), A kısmı. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of six systems of music. The first system is marked 'a tempo' and 'p'. The second system is marked 'dim.'. The third system is marked 'p' and 'f'. The fourth system is marked 'f'. The fifth system is marked 'dim.'. The sixth system is marked 'f'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Chopin, Reprise'deki B kısmını genişleterek, ilk ölçülerini ve sol el motifini ayırır. Bunları gerilimi arttırmak için yapar. Sekvenslerle ve oktavlarla arttırılan bu gerilim, eserdeki ilk zirve noktasını oluşturur. Burada, yine 8 ölçülük cümlelerin oluşturduğu bir yapıya rastlanır. Bu değişmez cümle yapısı eserin karakterinde önemli bir yere sahiptir. Stretto ölçüler, A kısmını andırır.

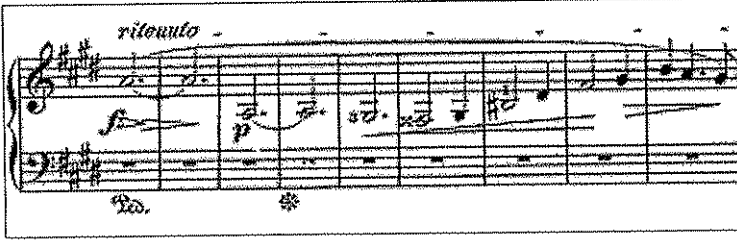
Örnek 52: Scherzo no.4, 1. bölüm (reprise), B kısmı.

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- System 1:** Marked *p legg.*. The right hand has a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand has a bass line with a slur over the first two measures.
- System 2:** Marked *cresc.*. The right hand continues the melodic line with a slur over the first two measures. The left hand continues the bass line with a slur over the first two measures.
- System 3:** Marked *sempre più cresc. ed accel.*. The right hand has a more complex texture with multiple voices. The left hand continues the bass line with a slur over the first two measures.
- System 4:** Marked *più*. The right hand continues the complex texture with multiple voices. The left hand continues the bass line with a slur over the first two measures.
- System 5:** Marked *stretto*. The right hand has a dense, rhythmic texture. The left hand continues the bass line with a slur over the first two measures.

Trio başlamadan önce, 9 ölçülük bir giriş kısmı gelir. “Oldukça sade ve pürüzsüz bir şekilde ifade edilen bu kısım, romans karakterine benzeyen bir reçitatiftir. Bu reçitatif, yüce ruhlu Liszt’ in hayalci ve düşünceli yapısını anımsatır.”<sup>1</sup>

**Örnek 53: Scherzo no.4, trioya giriş.**



Trio, E-E-F-E formundadır. Cümle yapısı daha esnektir. Arpejlerle bezenmiş noktürn benzeri do diyez minör temanın lirik bir güzelliği vardır. Triodan itibaren olan 16. ölçüde, toniğin dominant gibi kullanılmasının ardından, bu temanın tekrarı fa diyez minörde gelmektedir. Sostenuto kısımdan 4 ölçü önce Chopin, tınıyı uzatır. Sol diyez majörde gelen ve bağlayıcı niteliği taşıyan sostenuto melodi, E kısmının tekrarına bağlanır.

<sup>1</sup> Belza, 1968: 303.

Örnek 54: Scherzo no.4, 2.bölüm (trio), E kısmı.

The musical score is presented in four systems, each with a piano (right) and bass (left) clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system is marked *piu lento*. The second system is marked *poco cresc.*. The third system is marked *pp*. The fourth system is marked *sonoro* and *sostenuto*. The score features arpeggiated patterns in the bass clef and melodic lines in the piano clef.

Bu tekrar, arpejlerin değişikliğe uğraması ve melodinin çift sesli hatta yazılmasıyla farklılık gösterir. Buradaki sostenuto kısmın son ölçüsünde, fa diyez majöre yönelme görülür.

Örnek 55: Scherzo no.4, 2.bölüm (trio), ikinci kez tekrarlanan E kısmı.

Ardından fa diyez minörde gelen F kısmında, E'deki elementlere rastlanır. Burada fa majörde küçük sekvens ve enarmonik modülasyonlar göze çarpar. Bu kısım, do diyez minörde tek sesli eksilmiş 7'lilerden oluşan bir köprüyle, tekrar E kısmının girişine bağlanır.

Örnek 56: Scherzo no.4, 2.bölüm (trio), F kısmı ve E kısmına bağlanan köprü.

Chopin' in, buradaki E kısmını, armonik açıdan oldukça hareketlendirdiği ve genişlettiği görülür. Büyük sekvensler göze çarpar. Bu genişleyen kısımda, her 4 ölçüde bir tonalite değişmektedir (re majör, sol majör, do majör, fa majör ve si majör). Chopin, buradaki si majörü, ileride dominantlı köprü yaratmak için özellikle uzatır, bunu da si majörün içinde IV.-II.-I.-VI.-IV.-I. dereceleri kullanarak yapar. Bu kısım, triodaki zirve noktasını oluşturur.

Örnek 57: Scherzo no.4, 2.bölüm (trio), E kısmındaki gelişim.

Dominantlı köprünün gelmesiyle, arpejlerle bezenmiş trio melodisinin etkisi sona erer. Burada, 3. bölümün (reprise) hazırlanması amaçlanarak, B kısmındakine benzer bir figürle dominant tınısı (mi majöre göre) uzatılır. 3. bölümden 8 ölçü önce gelen 8'lik notalarla karakterize edilmiş bir figürle, eşlik partisi önem kazanır.

## Örnek 58: Scherzo no.4, dominantlı köprü ve 3. bölüme (A kısmı - tempo I)

giriş.

The musical score is presented in five systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system includes an inset in the upper right corner showing a 'sostenuto' section with 'cresc. ed accel.' markings. The second system is marked 'decresc. e poco rallent.'. The third system is marked 'poco a poco ritornare al tempo primo' and 'cresc.'. The fourth system is marked 'Tempo I.'. The fifth system is the beginning of the A section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



3. bölüm, A-B-A-C-D + Coda formundadır. A kısmı, 2'li aralıktan oluşan bu eşlik figürüyle alt yapı ve karakter olarak farklılık gösterir. Bu kısım, daha dinamik olarak karşımıza çıkar. Özellikle örnek 58'in 28–31, 36–38 ve örnek 59'un 5–9 arasındaki ölçülere bakıldığında, dinamik hareket görülür. (Örnek 45 ile karşılaştırınız.) Ayrıca örnek 59'daki 2. motif, la majörde tekrarlanmaktadır.

**Örnek 59: Scherzo no.4, 3.bölüm (scherzo), A kısmından bir örnek.**

The image displays a musical score for Scherzo no.4, 3. bölüm (scherzo), A kısmından bir örnek. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The top system shows the right hand with a 'sempre f' marking. The middle system shows the left hand with a similar rhythmic pattern. The bottom system shows a smaller excerpt of the right hand.

B ve C kısımları, aynı şekilde tekrarlanmaktadır. Chopin, arada kalan A kısmında, enarmonik değişim uygulayarak, 1. bölümdeki sol diyez minör yerine (örnek 48), la bemol minörü kullanır (re diyez-mi bemol). Bu kısımdaki diğer farklılık ise, örnek 60'ın son ölçülerinde, sol elde dalgalanan melodidir.

Örnek 60: Scherzo no.4, 3.bölüm (scherzo), ikinci kez tekrarlanan A kısmının enarmonik değişime uğraması.

The image displays a handwritten musical score for Scherzo no. 4, 3rd section. The score is written in two systems. The first system shows a piano introduction in D minor, marked with a forte (f) dynamic and a fermata over the final note. The second system shows the main section, which begins with a key signature change to B-flat major, indicated by a sharp sign above the first measure. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The key signature change is a key feature of the piece, illustrating the concept of enharmonic change mentioned in the text.

Daha sonra Chopin, buradaki D kısmını biraz daha değiştirir ve uzatır.

Örnek 61: Scherzo no.4, 3.bölüm (scherzo), D kısmındaki değişim.

The image displays a musical score for the third section (scherzo) of Scherzo no.4, D part. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system shows a change in dynamics from 'poco f' to 'dim.'. The second system includes 'più cresc.'. The third system includes 'cresc.' and 'sempre tenuto'. The fourth system shows a final cadence. The score is written for piano with treble and bass staves.

Eser, büyük bir Coda ile sona erer. Yine ikili aralığın oluşturduğu eşlik figürü ile başlayan Coda'da, A kısmındaki 3. motif kullanılmıştır. Rallentandodan sonra, tempoyla beraber gerilimde artmaktadır. Eser, oktavlar ve geniş mi majör gamıyla sonlanır.

## Örnek 62: Scherzo no.4, Coda.

The image displays a musical score for the Coda section of Scherzo no. 4. The score is written for piano and bass, consisting of five systems of staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Features a piano (*p*) dynamic marking. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes.
- System 2:** Continues the piano (*p*) dynamic. The bass line maintains the eighth-note pattern.
- System 3:** Includes the instruction *poco a poco più p* (gradually softer). The piano part has a melodic line with slurs.
- System 4:** Features *poco rit.* (slightly slower) and *pp* (pianissimo) markings. The piano part has a melodic line with slurs and a *sempre* marking.
- System 5:** Concludes with *poco rit.* and *ppp* (pianississimo) markings. The piano part has a melodic line with slurs.

The score is enclosed in a rectangular frame. There are asterisks (\*) and 'Coda' markings below the staves, indicating the end of the section. A small inset in the top right corner shows a detail of the piano part with a *p* dynamic marking.

*a tempo e poco a poco più presto*

*cresc.*

*piss*

*staccato*

*rit.*

G. Ricordi

## BÖLÜM IV

### SONUÇ ve ÖNERİLER

Piyanist ve modern piyano tekniğinin kurucusu olan F. Chopin, besteciler arasında yalnız piyano müziğine yoğunlaşan tek bestecedir. Minyatür eser türünde şaheserler yaratmış ve milliyetçi akımın da öncüsü olmuştur. Polonya' nın yetiştirdiği bu büyük besteci, yirmi yaşında gittiği Fransa' da, ölünceye kadar vatan özlemiyle yaşamış, eserlerinde Polonya ruhunu yaşatmıştır. Chopin, yarattığı ölümsüz eserlerle, Polonya' nın dahi bestecisi olarak dünya müzik kültürünün gelişmesinde yol göstericisi olmuştur.

Chopin' in müziğinde aşırı vurgulamaya, yapmacıklığa ve aşırı duygusallığa yer yoktur. Onun için kuru ve ifadesiz çalma dayanılmazdır. Legato çalış tarzının yanı sıra, cantabile ve lirik bir melodik stili vardır. Melodiler çok akıcı ve yalındır. Chopin' in müziğinde süslemelerin de büyük önemi vardır; süs notalarını melodiyle birleştirerek, ezgiyi zenginleştirir.

Chopin için piyano tekniği, kendini ifade etme ihtiyacından doğan bir araçtır. Dolayısıyla Chopin, sınırlı mekanistik görüşlerin yerine teknik çalışmanın yeni ve artistik bir anlayışını sunarak, iyi bir sonorite için gerekli olan kas kontrolü ile gevşemeye önem vermiştir. Ayrıca zayıf parmakların güçlendirilmesi için uğraşmamış, seslerin akıcılığının devam etmesine yardımcı olan parmak numaraları yaratarak gerek öğrencilerine gerek yorumculara kolaylık sağlamıştır. Dolayısıyla Chopin, piyano yazısında piyanonun imkânlarını fazla zorlamamış, enstrümanın kendisini ve iki elin fiziksel özelliklerini göz önünde bulundurmuştur.

Chopin' de rubato çalış tarzı da büyük önem taşır. Chopin' in rubato çalış tarzını 3 türe ayırmak mümkün olabilir. Scherzo' larda da 1. ve 2. tür rubatoların uygulandığı

görülür. Birincisi, esas olarak cantabile tarzındaki eserlerde görülen eş zamanlı olmayan rubato, ikincisi ise, daha yaygın uygulanan, ana tempoya göreceli olarak yapılıp hızdaki kısa süreli değişikliklerden ibaret olan rubatodur. İcracıların, Chopin' in stiline uygun olması açısından rubatoyu abartılı bir şekilde kullanmamaları daha doğru olur.

Chopin' in bağımsız bir eser olarak yazdığı ve her birinin farklı karakter taşıdığı Scherzo' ları, scherzo-trio formunda yazılmıştır. Her bölüm birbiriyle dengeli olup, benzerlikler ve tonal, ritmik, stilistik hareketlerin yarattığı zıtlıklar mükemmel bir şekilde işlenmiştir. Trio bölümleri lirik bir tarzda yazılmıştır. Bu eserlerde tematik işlemlere pek fazla rastlanmamaktadır. Ayrıca motifsel gelişim çizgisinden daha çok, müzik içinde kullanılan materyallerin bir anda tamamen karakter değiştirerek beklenmedik şekillerde ortaya çıktığı görülmektedir. Cümleler ve Coda'lar, klasik dönemdeki eserlerden farklı olarak, daha serbest ve genişletilmiş bir tarzda yazılmıştır. Melodiler arasında yumuşak geçişler mevcuttur. Armoniyi renk olarak kullanan Chopin, kararsız ve insanı karamsarlığa iten karanlık tonaliteler, dramatizm ve gerginlik yaratan bir kromatizm, modülasyonlar, sekvensler, anarmonik sesler kullanarak daha zengin, anlamlı ve akıcı armoniler elde etmiştir. Kullandığı arpejler, armoniyi de zenginleştirerek parçaya bir akıcılık kazandırmıştır. Uyumsuz sesler, kromatik seslerin yardımıyla dramatik bir anlatım sunmaktadır. Bir tondan diğerine hazırlıksız geçişler, yine dramatik bir etki yaratmıştır. Karanlık tonaliteler, çoğunlukla giderek belirginleşen hüznü ve içe dönük ezgilerde görülmektedir. Ezginin tınıları bittikten sonra yankılanmalarının uzun uzun sürdüğü bu Scherzo' larda; form, armonik doku ve sonoritinin ustalıklı birleştirildiği görülmüştür. Sadece bu eserleri inceleyerek bile Chopin' i anlamak mümkündür.

Renkler ile armonilerin ifade edilmesi ve akıcı bir tuşe için, icracının kendini dinlemesi, kas kontrolü ile gevşeme sayesinde tuşeye esnek bir şekilde dokunması, gamlar ile arpejlerin yönüne uygun olmak üzere elinin yumuşak bir şekilde hareket etmesi gerekir. Uzayan seslerin, yeni armonilere kaybolmadan bağlanmaları sağlanmalıdır. Bu yüzden bu sesler, gerektiği gibi uzatılmalı ve yorumcu, ona göre daha kuvvetli ya da daha hafif bir şekilde tuşeye dokunmalıdır. Melodi, klasik dönemde

olduğu gibi yalnızca üst seste değil, orta ve alt seslerde de yer alır. İcracı, bu melodileri duyurmalıdır. Bu eserlerin bir bütün olarak ortaya çıkarılması açısından temaların, bölümlerin ve geçişlerin başlangıç ile bitişleri saptanarak, nüans ve ritm aracılığıyla belirginleştirilebilir. Ayrıca bu Scherzo' ların sesli kayıtları dinlenebilir ve değişik yorumlardan da yararlanılabilir.

Chopin' in müziğinin bu özellikleri göz önüne alınarak, Scherzo' ların gerektiği gibi ve daha düzeyli bir şekilde yorumlanması sağlanabilir, daha kolay ve kalıcı bir şekilde ezberlenmesine yardımcı olunabilir.



## KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2004): *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık, ikinci basım.
- Bakihanova, Z. (2003): *Armoni*, Ankara: Bilkent Üniversitesi, Birinci Basım.
- Belza, İ. (1968): *F.Chopin*, Moskova: Nauka yayınevi.
- Cangal, N. (2004): *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çelebioğlu, E. (1086): *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, İstanbul: Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık.
- Feridunoğlu, L. (2005): *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Huneker, J. (1966): *Chopin: The Man and His Music*, New York: Dover Publications, INC.
- Machlis, J. ve Forney, K. (1998): *The Enjoyment of Music*, New York: W.W. Norton&Company, Eighth Edition / Shorter.
- Pamir, L. (1984): *Çağdaş Piyano Eğitimi*, İstanbul: Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları.
- Pamir, L. (2000): *Müzikte Geniş Soluklar*, İstanbul: Boyut Yayıncılık, 3. Baskı.
- Prideaux, T. (1980): *Chopin and His Music* Chicago: Great Men of Music Time Life Records.
- Rink, J. ve Samson, J. (1994): *Chopin Studies 2*, USA: Cambridge University Press.
- Sadie, S. (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Second Edition.
- Samson, J. (1994): *The Music of Chopin*, Oxford: Clarendon Press.
- Say, A. (1997): *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. basım.
- Say, A. (2005): *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sözer, V. (1996): *Müzik – Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Geliştirilmiş 4.Basım.
- <http://sozluk.sourtimes.org>
- <http://tr.wikipedia.org>
- [www.chopin.pl](http://www.chopin.pl)

EK-1

# CHOPİN' İN ESERLERİ

## Solo Piyano Eserleri

### 3 Sonat:

- Do minör, Op. 4 (1828)
- Si bemol minör, Op. 35 (1839)
- Si minör, Op. 58 (1844)

### 4 Ballad:

- Sol minör, Op. 23 (1835)
- Fa majör, Op. 38 (1839)
- La bemol majör, Op. 47 (1841)
- Fa minör, Op. 52 (1842)

### 4 Scherzo:

- Si minör, Op.20 (1835)
- Re bemol majör, Op.31 (1837)
- Do diyez minör, Op.39 (1840)
- Mi majör, Op.54 (1843)

24 Prelüd: Op. 28 (1839)

21 Noktürn

15 Polonez

3 İmpromptu

Fantezi-İmpromptu, do diyez minör, Op. 66 (1835)

Barcarolle, fa diyez majör, Op. 60 (1846)

Berceuse (Ninni), re bemol majör, op. 57 (1843-1844)

Fantezi, fa minör

Tarantelle,

17 Vals

58 Mazurka

3 İskoç Dansları (ecossaises)

27 Etüd

## **Orkestral Eserleri (solo piyano ile)**

Piyano konçertoları:

- No. 1.mi minör Op. 11 (1830)
- No. 2, fa minör Op. 21 (1830)

Mozart'ın Don Giovanni operasından “La ci Darem La Mano” ariası üzerine piyano ve orkestra için varyasyonlar Op. 2 (1827)

Andante spianato ve büyük polonez (1831)  
Krakowiak rondo, fa majör, op. 14 (1828)

## **Oda Müziği Eserleri**

- Piyanolu Trio Op. 8 (1829)
- Çello Sonatı Op. 65 (1846)
- 17 Polonya şarkısı
- İki piyano için Rondo, Do majör Op. 73 (1828)
- Rossini'nin Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler, (flüt ve piyano için)
- Herold'un Bir Teması Üzerine Çeşitlemeler Op. 12 (1833)
- Introduction ve Polonez, Do majör Op. 3 (çello ve piyano için)