



**T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANA SANAT DALI  
MÜZİKTE YORUMCULUK**

**IGNACY JAN PADEREWSKI'NİN OP. 17  
PIYANO KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

**Emin Ersöz YİĞİT**

Danışman  
**Doç. Fatih AKBULUT**

SAMSUN  
2021

**T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANA SANAT DALI  
MÜZİKTE YORUMCULUK**



**IGNACY JAN PADEREWSKI'NİN OP. 17  
PIYANO KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

**Emin Ersöz YİĞİT**

Danışman  
**Doç. Fatih AKBULUT**

SAMSUN  
2021

## TEZ KABUL VE ONAYI

Emin Ersöz YİĞİT tarafından, Doç. Fatih AKBULUT danışmanlığında hazırlanan “Ignacy Jan Paderewski’nin Op. 17 Piyano Konçertosu’nu Analizi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 24.5.2021 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Belir TECİMER Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/>
			Kabul
Üye (Danışman)	Doç. Fatih AKBULUT Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano, Arp ve Gitar Anasanat Dalı		<input type="checkbox"/>
			Ret
Üye	Prof. Gulshan ANNAGHIYEVA Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano, Arp ve Gitar Anasanat Dalı		<input checked="" type="checkbox"/>
			Kabul
Üye	Doç. Dr. Güler DEMİROVA GYÖRFFY Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü		<input type="checkbox"/>
			Ret
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLAR Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/>
			Kabul
			<input type="checkbox"/>
			Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

Prof. Dr. Ali BOLAT  
Enstitü Müdürü

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Sanatta Yeterlik tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

... / ... / 20...  
Emin Ersöz YİĞİT

## TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

**Tez Başlığı :** Ignacy Jan Paderewski'nin Op. 17 Pişano Konçertosu'nun Analizi

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 26.05.2021 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 8

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

İmza  
... / ... / 20...  
Doç. Fatih AKBULUT

## ÖZET

### IGNACY JAN PADEREWSKI'NİN OP. 17 PİYANO KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

Emin Ersöz YİĞİT

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Müzik Ana Sanat Dalı

Sanatta Yeterlik, Mayıs/2021

Danışman: Doç. Fatih AKBULUT

Döneminin en ünlü müzisyenlerinden biri olan, piyanist ve besteci, Ignacy Jan Paderewski, eserlerinin büyük bir kısmını, piyano eseri ya da piyanolu eserler olacak şekilde bestelemiştir. Romantik dönemde yaygın olarak kullanılan küçük formlarda eser besteleyen Paderewski'nin büyük formlar kullanarak bestelediği az sayıda eser bulunmaktadır ve sadece bir konçerto bestelemiştir. Op. 17 minör 17 Piyano Konçertosu olarak bilinen bu eser, sanatçının piyano müziği karakterini ve stilini en iyi yansıtan eserlerden biri olarak bilinmektedir.

Araştırmada, Paderewski'nin müzikal tarzının ve piyano müziğinin karakterinin, Op. 17 Piyano Konçertosu özelinde belirlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma, nitel araştırma yöntemi içinde yer alan desenlerden durum çalışması deseni ile sistematik bir şekilde planlanmıştır. Yapılan detaylı form analizi ile, eserin bölümlerinin form özellikleri, periyot, cümle, pasaj, motif gibi unsurların nasıl tasarlandığı, geçiş, coda, codetta gibi kısımlarının nasıl oluşturulduğu ve tüm bu yapıların nasıl bir araya getirildikleri belirlenmiştir. Elde edilen bulgulardan şemalar oluşturulmuş ve açıklamalar betimsel olarak yapılmıştır. Yine detaylı şekilde yapılan armonik analiz ile eserin tamamının armonik yapısı, kadans noktaları ve hangi kadanslar ile cümlelerin sonlandığı, modülasyonlar ve hangi tonların kullanıldığı belirlenmiş ve elde edilen bulgular yine betimsel olarak ifade edilmiştir.

Paderewski'nin, geç romantik dönem bestecisi olduğu, Op. 17 Piyano Konçertosu'nu romantik dönemden önce geliştirilmiş formları kullanarak bestelediği, eserinde romantik dönem müziği unsurlarını yoğun şekilde kullandığı, eserin bölümlerinin sırasıyla, sonat formu, katlı şarkı formu ve sonat rondo formunda olduğu, ilk bölümdeki müzikal fikrin Polonya halk müziğinden temelini aldığı, ilk bölümde klasik tema sunumunun tercih edilmediği, ikinci ve üçüncü bölümün klasik üsluba daha yakın olduğu, art arda gelen kadanslar ile ani modülasyonlar, farklı akor fonksiyonlarının aynı anda kullanımı, özellikle üçüncü bölümde cümle, pasaj ve motiflerin belirli noktalarda çakışması sebepleriyle, eseri inceleyecek farklı kişilerin, farklı fikirlere ulaşmaları ve farklı çıkarımlarda bulunmalarının mümkün olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Piyano Konçertosu, Armonik Analiz, Form Analizi, Ignacy Jan Paderewski.

## ABSTRACT

### ANALYSIS OF THE OP. 17 PIANO CONCERTO OF IGNACY JAN PADEREWSKI

Emin Ersöz YİĞİT

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Music

Doctor of Arts, May/2021

Supervisor: Assoc. Prof. Fatih AKBULUT

One of the most famous musicians of his time, pianist and composer, Ignacy Jan Paderewski composed most of his works as either piano pieces or works with piano. The composer with a small number of works written using large forms had composed only one concerto. The concerto is known as Op. 17 Piano Concerto in A Minor and one of the works that best reflects Paderewski's composing style of piano music.

The aim of the research is to determine the characteristics of Paderewski's musical style and piano music writing with Op. 17 Piano Concerto in A Minor. The research has been systematically planned with the case study design, which is one of the designs included in the qualitative research method. The formal structure of the movements and how elements such as period, sentence, passage, motif are designed, how parts such as transition, coda, codetta are formed and how all these structures are brought together are determined by a detailed form analysis. Schemes were created from the findings and explanations have been made descriptively. The harmonic structure of the whole work, cadence points and with which cadences the sentences end have been determined by detailed harmonic analysis and explanations were made descriptively.

It has been concluded that, although Paderewski was a late romantic period composer, he composed his Op. 17 Piano Concerto by using forms developed before the romantic period. The movements of the piece are respectively in sonata form, lied form and sonata rondo form. The musical idea in the first movement is based on Polish folk music. In the first movement, classical theme presentation is not preferred. The second and the third movements are closer to the classical style. Because of the successive cadences, sudden modulations and the simultaneous use of different chord functions especially in the third movement, the sentences, passages and motifs overlap at certain points, because of that different people can reach different ideas and make different deductions.

**Keywords:** Piano Concerto, Harmonic Analysis, Musical Form Analysis, Ignacy Jan Paderewski

## ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Eğitimim süresince ve bu tezin hazırlanmasında, bilgi ve tecrübeleriyle benden desteğini esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Fatih AKBULUT'a, tez izleme komitesinde yer alan sayın hocalarım Prof. Gülşen ANNAGİYEVA'ya ve Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLAR'a, literatür araştırması ve eserlerin analiz süreçlerinde, desteğini ve yardımlarını esirgemeyen Dr. Öğretim Üyesi Mustafa Eren ARIN'a, Araştırma Görevlisi Mustafa Çağatay EROL'a, bilgi, görüş ve destekleri ile her zaman yanımda olan Dr. Öğr. Üyesi Beril TEKELİ YİĞİT'e ve gitar sanatçısı Namık ATAMAN'a, çalıştığım süre boyunca bana destek olan Ondokuz Mayıs Üniversitesi'ne ve birim amirlerime, sanatta yeterlilik çalışmalarımın ilk beş yılında tüm sanatsal ve akademik çalışmalarımda destek olan ve rehberlik yapan Prof. Yeşim ALKAYA YENER'e, piyano eğitimimde oldukça önemli bir rol üstlenmiş olan Prof. Dr. Anatol JAGODA'ya ve eğitim hayatım boyunca her zaman yanımda olan değerli hocalarım ve aileme teşekkür ederim.

Emin Ersöz YİĞİT

## İÇİNDEKİLER

<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
1.1. Problem Durumu .....	2
1.2. Araştırmanın Amacı .....	3
1.3. Araştırmanın Önemi .....	3
1.4. Sınırlılıklar.....	4
1.5. Tanımlar .....	4
<b>2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ YAYINLAR</b> .....	<b>9</b>
2.1. Romantik Dönem ve Geç Romantik Dönem Müziği .....	9
2.1.1. Ulusalçılık.....	10
2.2. Polonya Ulusal Müziği.....	11
2.3. Paderewski'nin Hayatı .....	12
2.4. Paderewski'nin Müzikal Anlayışı .....	19
2.5. Paderewski'nin Eserleri.....	24
2.5.1. Op. 17 La Minör Piyano Konçertosu.....	27
2.6. Paderewski'nin Aldığı Unvan ve Ödüller .....	28
2.7. İlgili Yayınlar .....	30
<b>3. YÖNTEM</b> .....	<b>32</b>
3.1. Araştırmanın Modeli .....	32
3.2. Verilerin Toplanması.....	32
3.3. Veri Toplama Araçları.....	33
3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması .....	33
<b>4. BULGULAR</b> .....	<b>34</b>
4.1. Paderewski'nin Op. 17 La Minör Piyano Konçertosu'nun Armonik Yapısı ve Form Özelliklerine İlişkin Bulgular .....	34
4.1.1. 1. Bölüm -Allegro .....	34
4.1.2. 2. Bölüm - Romanze .....	56
4.1.3. 3. Bölüm Finale-Allegro Molto Vivace.....	68
4.2. Op. 17 Piyano Konçertosu'nda Cümlelerin, Cümle Gruplarının, Periyotların ve Geçişlerin Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular .....	97
4.3. Op. 17 Piyano Konçertosu'nda Kadansların Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular .....	98
4.4. Op. 17 Piyano Konçertosu'nda Tonların Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular.....	99
<b>5. SONUÇ</b> .....	<b>102</b>
<b>6. KAYNAKÇA</b> .....	<b>105</b>

## SİMGELER VE KISALTMALAR

HC: Yarım kadans (Half Cadence)

PAC: Mükemmel Otantik Kadans (Perfect Authentic Cadence)

PC: Plagal Cadence

IAC: Mükemmel Olmayan Otantik Kadans (Imperfect Authentic Cadence)

DC:Kırık Kadans (Deceptive Cadence)

T.g: Tema Grubu

T.b: Tema Bölgesi



## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 4.1. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 1. ve 10. Ölçüler Arası.....	37
Şekil 4.2. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 11. ve 20. Ölçüler Arası.....	37
Şekil 4.3. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 21. ve 36. Ölçüler Arası.....	38
Şekil 4.4. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 37. ve 53. Ölçüler Arası.....	39
Şekil 4.5. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 53. ve 66. Ölçüler Arası.....	39
Şekil 4.6. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 67. ve 75. Ölçüler Arası.....	40
Şekil 4.7. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 75. ve 84. Ölçüler Arası.....	41
Şekil 4.8. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 105. ve 114. Ölçüler Arası.....	41
Şekil 4.9. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 115. ve 122. Ölçüler Arası.....	42
Şekil 4.10. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 123. ve 126. Ölçüler Arası.....	43
Şekil 4.11. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 141. ve 144. Ölçüler Arası.....	43
Şekil 4.12. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 151. ve 158. Ölçüler Arası.....	44
Şekil 4.13. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 167. ve 183. Ölçüler Arası.....	44
Şekil 4.14. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 202. ve 209. Ölçüler Arası.....	45
Şekil 4.15. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 222. ve 229. Ölçüler Arası.....	45
Şekil 4.16. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 260. ve 272. Ölçüler Arası.....	46
Şekil 4.17. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 272. ve 286. Ölçüler Arası.....	46
Şekil 4.18. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 286. ve 301. Ölçüler Arası.....	47
Şekil 4.19. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 302. ve 311. Ölçüler Arası.....	47
Şekil 4.20. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 312. ve 325. Ölçüler Arası.....	48
Şekil 4.21. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 336. ve 342. Ölçüler Arası.....	49
Şekil 4.22. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 350. ve 354. Ölçüler Arası.....	49
Şekil 4.23. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 354. ve 363. Ölçüler Arası.....	50
Şekil 4.24. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 374. ve 377. Ölçüler Arası.....	51
Şekil 4.25. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 400. ve 403. Ölçüler Arası.....	51
Şekil 4.26. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 440. ve 447. Ölçüler Arası.....	52
Şekil 4.27. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 448. ve 455. Ölçüler Arası.....	52
Şekil 4.28. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 460. ve 466. Ölçüler Arası.....	53
Şekil 4.29. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 499. ve 506. Ölçüler Arası.....	54
Şekil 4.30. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 524. ve 534. Ölçüler Arası.....	54
Şekil 4.31. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 593. ve 604. Ölçüler Arası.....	55
Şekil 4.32. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 615. ve 621. Ölçüler Arası.....	56
Şekil 4.33. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 1. ve 18. Ölçüler Arası.....	58
Şekil 4.34. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 18. ve 26. Ölçüler Arası.....	58
Şekil 4.35. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 26. ve 39. Ölçüler Arası.....	59
Şekil 4.36. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 37. ve 43. Ölçüler Arası.....	60
Şekil 4.37. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 43. ve 47. Ölçüler Arası.....	60
Şekil 4.38. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 48. ve 53. Ölçüler Arası.....	61
Şekil 4.39. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 53. ve 57. Ölçüler Arası.....	61
Şekil 4.40. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 58. ve 65. Ölçüler Arası.....	62
Şekil 4.41. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 76. ve 81. Ölçüler Arası.....	63
Şekil 4.42. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 85. ve 89. Ölçüler Arası.....	64
Şekil 4.43. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 90. ve 93. Ölçüler Arası.....	64
Şekil 4.44. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 94. ve 103. Ölçüler Arası.....	65
Şekil 4.45. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 104. ve 111. Ölçüler Arası.....	66
Şekil 4.46. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 112. ve 125. Ölçüler Arası.....	67
Şekil 4.47. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 126. ve 137. Ölçüler Arası.....	68
Şekil 4.48. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 1. ve 8. Ölçüler Arası.....	70

Şekil 4.49. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 9. ve 25. Ölçüler Arası.....	71
Şekil 4.50. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 25. ve 28. Ölçüler Arası.....	71
Şekil 4.51. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 29. ve 47. Ölçüler Arası.....	72
Şekil 4.52. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 47. ve 54. Ölçüler Arası.....	72
Şekil 4.53. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 55. ve 64. Ölçüler Arası.....	73
Şekil 4.54. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 65. ve 72. Ölçüler Arası.....	73
Şekil 4.55. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 73. ve 85. Ölçüler Arası.....	74
Şekil 4.56. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 85. ve 96. Ölçüler Arası.....	75
Şekil 4.57. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 97. ve 112. Ölçüler Arası.....	75
Şekil 4.58. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 113. ve 120. Ölçüler Arası.....	76
Şekil 4.59. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 121. ve 136. Ölçüler Arası.....	76
Şekil 4.60. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 137. ve 152. Ölçüler Arası.....	77
Şekil 4.61. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 153. ve 170. Ölçüler Arası.....	78
Şekil 4.62. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 171. ve 182. Ölçüler Arası.....	79
Şekil 4.63. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 183. ve 194. Ölçüler Arası.....	80
Şekil 4.64. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 195. ve 218. Ölçüler Arası.....	81
Şekil 4.65. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 223. ve 242. Ölçüler Arası.....	82
Şekil 4.66. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 243. ve 254. Ölçüler Arası.....	83
Şekil 4.67. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 255. ve 265. Ölçüler Arası.....	83
Şekil 4.68. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 265. ve 272. Ölçüler Arası.....	84
Şekil 4.69. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 303. ve 314. Ölçüler Arası.....	84
Şekil 4.70. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 315. ve 324. Ölçüler Arası.....	85
Şekil 4.71. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 325. ve 328. Ölçüler Arası.....	85
Şekil 4.72. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 345. ve 356. Ölçüler Arası.....	86
Şekil 4.73. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 357. ve 373. Ölçüler Arası.....	87
Şekil 4.74. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 373. ve 397. Ölçüler Arası.....	88
Şekil 4.75. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 397. ve 410. Ölçüler Arası.....	89
Şekil 4.76. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 429. ve 445. Ölçüler Arası.....	90
Şekil 4.77. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 445. ve 462. Ölçüler Arası.....	91
Şekil 4.78. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 463. ve 478. Ölçüler Arası.....	91
Şekil 4.79. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 505. ve 512. Ölçüler Arası.....	92
Şekil 4.80. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 513. ve 539. Ölçüler Arası.....	93
Şekil 4.81. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 539. ve 559. Ölçüler Arası.....	94
Şekil 4.82. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 559. ve 582. Ölçüler Arası.....	95
Şekil 4.83. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 583. ve 599. Ölçüler Arası.....	96
Şekil 4.84. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 599. ve 616. Ölçüler Arası.....	96

## TABLolar DİZİNİ

Tablo 2.1. Opus Numarası Olan Eserleri .....	25
Tablo 2.2. Opus Numarası Olmayan Eserleri .....	26
Tablo 4.1. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 1. Bölümünde Cümle Yapılarının Kullanım Sıklığı .....	97
Tablo 4.2. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 2. Bölümünde Cümle Yapılarının Kullanım Sıklığı .....	97
Tablo 4.3. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 3. Bölümünde Cümle Yapılarının Kullanım Sıklığı .....	98
Tablo 4.4. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 1. Bölümünde Kadansların Kullanım Sıklığı .....	98
Tablo 4.5. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 2. Bölümünde Kadansların Kullanım Sıklığı .....	99
Tablo 4.6. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 3. Bölümünde Kadansların Kullanım Sıklığı .....	99
Tablo 4.7. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 1. Bölümünde Tonların Kullanım Sıklığı	99
Tablo 4.8. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 2. Bölümünde Tonların Kullanım Sıklığı .....	100
Tablo 4.9. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 3. Bölümünde Tonların Kullanım Sıklığı .....	101

# 1. GİRİŞ

Polonya'nın önemli besteci ve piyanistlerinden biri olan Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), eserleri ve piyanistliğinin yanında, politikacı olarak da dünyada tanınan bir müzisyendir. Döneminde büyük bir şöhret ve saygınlık kazanan Paderewski, halkın beğenisi ile birlikte, çeşitli eleştirilenler ve diğer ünlü piyanistler tarafından sert şekilde eleştirilere de maruz kalmıştır. Tüm eleştirilere rağmen, yaşadığı dönemde Paderewski'nin adı, piyano virtüözitesinin en üst seviyesi ile eş anlamlı olarak kullanılacak kadar önemli olmuştur.

Sanatçının la minör tonundaki Op.17 Piyano Konçertosu, piyano için bestelediği birçok eser olmasına rağmen, konçerto formunda yazılmış tek eseridir. Konçerto; Allegro, Romanza-Andante, Allegro molto vivace başlıkları altında, 3 bölümden oluşmaktadır ve klasik konçerto formunda bestelenmiştir. Hem Paderewski'nin repertuarındaki en ünlü eserlerden, hem de Polonya'da piyano alanında bestelenmiş önemli eserlerden biri olarak görülmektedir.

Paderewski, yirmili yaşlarında yazmaya başladığı eserinin ilk bölümünü Varşova Müzik Topluluğu'nun bir toplantısında icra etmiştir. Eserin geri kalanını ise sonraki yıllarda bestelemiştir. Op.17 la minör Piyano Konçertosu'nun ilk performansı ise, 20 Ocak 1889'da Viyana'da, Leszetycki'nin eşi, Anetta Jessipowa tarafından, Hans Richter yönetimindeki bir orkestra eşliğinde yapılmıştır (Nijakowska, 2010).

Yapılan araştırmalar sonucu, henüz bestecisinin hayatta olduğu dönemde ünlenen, ve daha sonra, birçok piyanist tarafından, önemli şefler yönetiminde icra edilmiş olan Op.17 Piyano Konçertosu'nun, Türkiye'de, kapsamlı bir şekilde incelenmediği görülmüştür.

Paderewski'nin, başta Polonya olmak üzere, piyano müziği içerisinde önemli bir yere sahip olan Op.17 Piyano Konçertosu'nun kapsamlı bir şekilde incelenmesi sayesinde, bestecinin piyano yazısı içerisindeki yerinin, yapılan armonik analiz, form analizi ve literatürden elde edilen bulgular ile eserin stilistik, karakteristik özelliklerinin ve müzikal yapısının ortaya koyulmasıyla araştırmanın, eseri yorumlayacak icracı, araştırmacı, öğretmen ve öğrencilere müzikal açıdan yararlı olacağı, dolayısıyla eseri daha iyi algılamak, daha doğru yorumlamak için önemli bir referans ve rehber olacağı düşünülmektedir.

## 1.1. Problem Durumu

Bir bestecinin herhangi bir eserinde ortaya koyduğu nitelikler, eserin müzikal karakteristiği, eser üzerinde bestecinin istekleri ve icranın nasıl olması gerektiği, ancak o eserin ve bestecinin tam olarak algılanabilmesi ile mümkündür. İcra konusunda her sanatçının farklı fikirleri, uygulamaları ve yorumları olabilmektedir. Kişinin, kendisine has yorum, fikir ve uygulamalar geliştirebilmesi adına eserlerin, dönem, besteci, form ve armoni açılarından incelenmesi önem arz etmektedir.

Armonik analiz ve form analizi etkin şekilde kullanıldıklarında, eserlerin tonal ve formal açılardan nasıl kurgulandıklarının anlaşılmasında oldukça etkili unsurlardır. Armonik analiz ve form analizi ile eserlerin incelenerek, müziğin altında yatan yapıların ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Müziğin altında yatan bu yapıların, nasıl oluşturulduklarının anlaşılması; beklenti, gerginlik ve çözülme gibi duyguların icra esnasında yaratılabilmesi konusunda yardımcı olmaktadır. Tüm bu sürecin nasıl işlediğinin anlaşılması da cümleme ve müziğin ifade edilmesi konularında faydalı görülmektedir.

Ignacy Jan Paderewski yaşamı, sanatı, politikacılığı ve yazdığı eserleriyle geç romantik dönemin en ünlü piyanistlerinden ve önemli bestecilerinden biri olarak anılmaktadır. 2. Dünya Savaşı'na tanıklık etmiş bir sanatçı olan Paderewski, o dönemin tüm ağırlığını üzerinde taşımış sanatçılardan biridir. Eserlerinin çoğunu solo piyano ve piyanolu eserler olarak bestelemiş olan Paderewski'nin, piyano için yazdığı bir konçertosu bulunmaktadır. "la minör" tonundaki Op. 17 Piyano Konçertosu, tüm özellikleri ile bestecisinin karakterini ve savunduğu müzikal öğeleri yansımasıyla, piyano repertuarında oldukça önemli bir yere sahiptir. Buna rağmen, bu eserin armonik yapısı, form özellikleri ile ilgili kapsamlı bir çalışma ve yazılı kaynak Türkiye'de bulunmamaktadır. Dünya literatüründe ise hayatı ve diğer eserleri üzerine yapılmış az sayıda çalışma olsa da; Op.17 Piyano Konçertosu ile ilgili detaylı bir araştırma ve inceleme bulunmamaktadır.

Paderewski'nin Op.17 Piyano Konçertosu'nun armonik yapı ve form özellikleri açılarından incelenmesinin, Türkiye'de üzerine çalışılmamış bir besteci olan Paderewski'nin ve bu eserinin tanınması, icrası ve doğru şekilde anlaşılması adına faydalı olacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda Paderewski'nin piyano yazısının, büyük formda bestelediği az sayıda eser arasında, en önemlilerinden biri olarak

görülen, Op. 17 Piyano Konçertosu ile ortaya koyulması, bestecinin piyano müziğinin ayrıntılarının ve inceliklerinin detaylı şekilde sunulması ile çalışma, besteci ve Op. 17 Piyano Konçertosu hakkında hazırlanmış ilk rehber niteliğinde olacaktır.

Bu kapsamda, araştırmanın problem cümlesi; Op. 17 Piyano Konçertosu özelinde Ignacy Jan Paderewski'nin müzikal stili nasıldır? olarak belirlenmiştir. Problem cümlesinden hareketle aşağıda yer alan alt problemler oluşturulmuştur.

1. Paderewski'nin Op. 17 Piyano Konçertosu'nun, armonik yapısı nasıldır?
2. Paderewski'nin Op. 17 Piyano Konçertosu'nun form özellikleri nasıldır?
3. Paderewski'nin Op. 17 Piyano Konçertosu'nda cümlelerin, cümle gruplarının, periyotların, geçişlerin, kadansların ve farklı tonların kullanım sıklığı nasıldır?

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Araştırmada, I.J. Paderewski'nin ve Op. 17 Piyano konçertosunun, alanyazından elde edilen bilgiler ile tanıtılmasının yanında, eserin armonik yapısı ve form özellikleri konularında yapılan, detaylı analizler ile ulaşılan bulguların ışığında;

- Paderewski'nin müzikal tarzını ve piyano müziğinin karakteristik özelliklerini, en önemli eserlerinden biri olarak görülen, Op. 17 Piyano Konçertosu özelinde belirlenmesi,
- Eserin ve bestecisinin daha açık bir şekilde anlaşılması adına piyano öğrencileri, eğitimcileri ve icracıları için bir rehber oluşturmak amaçlanmaktadır.

## **1.3. Araştırmanın Önemi**

Döneminin en ünlü ve önemli piyanistlerinden ve bestecilerinden biri olan I.J. Paderewski'nin eserleri ve Op.17 Piyano Konçertosu başta Amerika, Polonya ve sonra dünya piyano müziği içerisinde önemli bir yere sahiptir. Paderewski'nin Op. 17 Piyano Konçertosu'nun kapsamlı bir şekilde incelenerek, bestecinin piyano yazısı içerisindeki yerinin, stilistik ve karakteristik özelliklerinin, armonik yapısının ve form özelliklerinin yapılan analizler ve araştırmalar ile ortaya koyulmasının; bu eseri yorumlayacak öğrencilere, öğretmen ve icracılara, eserin tanınması, anlaşılması, müzikal öğelerinin bilinmesi açısından yararlı olacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla eseri daha iyi kavrama, armonik iskeleti anlama ve form özelliklerini özümseme

hususlarında yapılan detaylı analizlerden elde edilen bulguların büyük bir önem arz ettiği düşünülmektedir.

Türkiye’de Paderewski ve eserleri ile ilgili kaynak bulunmaması, Paderewski’nin piyano eserlerinin ve Op. 17 Piyano Konçertosu’nun Türkiye’de icra edildiğine dair bir kaynağa ulaşılamaması, yapılan araştırmalar sonucunda; Op. 17 Piyano Konçertosu’nun eğitimci ve öğrenciler tarafından neredeyse hiç tanınmayan bir eser olması, piyano literatüründe incelenmemiş eserlerden biri olması ve Türkiye’de yapılmış olması çalışmayı önemli kılmaktadır.

#### **1.4. Sınırlılıklar**

Bu araştırma, Paderewski ve eserleri ile ilgili araştırmacı tarafından ulaşılabilen kaynaklar, Op. 17 Piyano Konçertosu’nun armonik yapısı ve form özellikleri ile sınırlandırılmıştır. Genel olarak konçertoların, çalgı icrası konusunda en fazla teknik ve müzikal unsur içeren eserler olarak görülmesi ve Op. 17 Piyano Konçertosu’nun, Paderewski’nin büyük bir formda bestelediği az sayıda eserden biri olması sebebiyle, bestecinin piyano müziği tarzının bu eserle belirlenmesi amaçlanmıştır. Eserin armoni ve form analizleri için Theodor Leschetizky’nin 2 piyano için düzenlenmiş edisyonu kullanılmıştır.

#### **1.5. Tanımlar**

**Alterasyon:** Değiştirici işaretler ile bir notanın ses yüksekliğinin değiştirilmesi (“Evin İlyasoglu”, t.y.).

**Anarmonik:** Sesdeş; isimleri farklı ancak perdeleri aynı olan notalara verilen isim (“Evin İlyasoglu”, t.y.).

**Atonalite:** Tonal olmayan bir müziği ifade etmek için, tonal ya da serial olmayan herhangi bir müzik için, özellikle tonal müzik sonrası, oniki ton müziği öncesinde Berg, Webern ve Schoenberg’in eserlerini ifade etmek için kullanılan terim (Headlam ve diğerleri, 2013).

**Coda:** Bir eserin ya da melodinin son kısmı, standart bir form ya da tasarıma yapılan ek. Terimin en önemli kullanım şekli, sonat formu içerisinde, yeniden sergi kısmının bitişinden sonra görülen herşeyi ifade etmek olarak belirtilmektedir (Bullivant ve Webster,2001).

**Codetta:** Kısa bir coda olarak ifade edilmektedir. Herhangi bir parçanın ya da bölümün sonunda kısa yapı. Sonat formunda codetta, ikinci tema grubunun sunumundan sonra, sergi kısmını yeni tonda sonlandıran materyal (Walker, 2001).

**Dominantta kalış:** Beşinci derece akoru ile biten bir temanın sonunda yer alan beşinci derece akorunun melodik olarak işlenerek genişletilmesi sonucu oluşan yapıya verilen addır (Wharton ve Shaffer, t.y.).

**Heptatonic:** Bir oktavın yedi notası içerisinde yer alan mod, dizi ya da müzik için kullanılan terim (Grove Music Online, 2001).

**Hexachord:** İki tam, bir yarım ve iki adet daha tam aralık ile oluşturulmuş altı notayı ifade eden terim (Hirshberg, 2001).

**Kadans:** Bir müzik tümcesinin sonunda yer alan notalar veya akorlar öbeği. Karara varış. Durgu. Yorumcunun ustalık düzeyini değerlendirmek üzere bir konçertonun bölüm sonlarına doğru solistin orkestradan ayrılıp kendi başına yorumladığı bölme, Kadenz (Al.), Cadenza (İt.) (“Evin İlyasoglu”, t.y.).

**Katlı (Triolu) Şarkı Formu:** “İki ya da üç bölmeli şarkı formuna, yeni bir şarkı formu daha eklenerek, baştaki ilk şarkı formuna dönülürse, Katlı (Triolu) Şarkı Formu Elde edilmiş olur. Böylece katlı şarkı formu, şarkı formlarının art arda getirilerek birleştirilmesi ve ilk şarkı formunun katlanarak eserin genişletilmedi” (Cangal, 2004: 56).

**Konçerto:** Bir ya da birden fazla solo çalgı ile orkestra için bestelenmiş, birden fazla bölümden oluşan eserlere verilen isim (Naxos, (t.y.).

Konçerto kelimesinin Latince *concertare* kelimesinden türediği düşünülmektedir. Bu kelime rekabet etmek, çekişmek, tartışmak ve aynı zamanda işbirliği yapmak anlamlarına gelebilmektedir. Kelimenin Latince’deki ana anlamı ise düzenlemek, hemfikir olmak ve bir araya gelmek olarak bilinmektedir. Kelimenin taşıdığı tüm anlamlar, konçerto formunun gelişmesinde etkin olarak görülmektedir. Bu kapsamda müzikal olarak konçerto kavramının bilinen ilk uygulaması “un concerto di voci in musica” (Roma, 1519) bir vokal topluluğa işaret etmektedir. Kavranm, 17. Yüzyıl’ın başından itibaren farklı enstrümanların bir araya getirilerek konserler gerçekleştirilmesi olarak algılanmaya başlamıştır. Enstrumantal konçertonun, 17. Yüzyıl’ın sonlarında ortaya çıktığı bilinmektedir. Konçerto formunun bu noktada, yaylı çalgılar için bestelenmiş bir sonata benzerlik gösterdiği belirtilmektedir. Tüm

ana konçerto türlerinin Vivaldi tarafından geliştirildiği düşünülmektedir. 1710 yılından sonra en sık rastlanan ve baskın olan türün, solo bir enstrüman ve orkestra için bestelenen konçertolar olduğu görülmektedir. Solo konçerto, 18. Yüzyıl'ın ortalarından itibaren tercih edilen form olarak, "concerto grosso"nun yerini almıştır. 1760 ve 1970'lerde, konçertolar için, tüm yaylı ve üfleli çalgılar, arp, gitar, mandolin ve diğer egzotik çalgılar tercih edilse de en çok tercih edilen enstrümanlar keman ve flüt olarak bilinmektedir. 1770'lerin sonu ve 1780'lerin başından itibaren piyano tercih edilen solo enstrüman olarak ön plana çıkmaktadır. 19. Yüzyıl boyunca konçerto, müzik kültürü için belirleyici ve oldukça önemli bir hale gelmiştir. Dinleyicilerin zevki ve bestecilerin tutkularını çelişmesi konçerto formu için önemli rol oynamıştır. 1800'lerin başında kullanılan form Barok döneme kadar uzanan geleneklerin ve sonat formunun bir sentezi halinde yer almıştır. Ancak bu hal, erken romantizmin tutkularını ifade etmek için ideal bulunmamıştır. 1820'lerden itibaren virtüöz konçerto kavramı, enstrümantal tekniğin tüm yönlerinin gösterilmesi için favori araç olarak öne çıkmıştır. 19. Yüzyıl'ın ortalarına gelindiğinde, Liszt'in yenilikçi uygulamaları ve erken romantizmde şairane, destansı ve dramatik unsurların eserlerde ifade edilebilmesi adına gerçekleşen gelişmeler ile "narrative concerto" formu gelişmiştir. Bu form, bazen tek bir bölüm olarak yazılmış ve sıklıkla belirgin müzik dışı bir program içermiştir. 19. Yüzyıl'ın konçerto formu için en önemli çalgısı ise tamamen piyano haline gelmiştir. Diğer enstrümanlar için bestelenen konçertolardan çok daha fazla sayıda konçerto piyano için bestelenmiştir. 19. Yüzyıl konçertolarının en önemli özelliği ise kadans olmuştur. Genellikle birinci bölümün bitişinden hemen önce yer alan, ancak üçüncü bölümde ve son bölümde de bulunabilen kadanslar soliste eserin tematik materyali üzerinde doğaçlama şansı tanımaktadır. Bir solistin, bir çalgı grubuyla beraber performans gerçekleştirilmesi algısı, 20. Yüzyıl'da da görülmekte ve bu yüzyılın en radikal bestecilerinin eserleri arasında da yer almaktadır (Hutchings ve diğerleri, 2001).

**Kromatizm:** Yedi notadan oluşan diatonik diziye karşıt olarak, oniki yarım tondan oluşan oktava dayanan sistem (Dyson ve Drabkin, 2001).

**Meno Mosso:** Bir tempo değişikliği ifadesi olarak kullanılan terim. Bir bölüm içerisinde görüldüğü noktada daha yavaş bir tempoya geçiş yapılmasını ifade eder (Grove Music Online, 2001).

**Modülasyon:** Geçki. Ton değişimi ("Evin İlyasoglu", t.y.).

**Motif:** Melodik, armonik veya ritmik ya da bu üçünün kombinasyonu ile oluşan kısa müzikal fikir. Bir motif herhangi bir uzunlukta olabilmekte ve genellikle bir temanın ya da pasajın, fikir olarak kimliğini koruyan, en kısa alt birimi olarak ifade edilmektedir (Drabkin, 2001).

**Pentachord:** Beş notadan oluşan diyatonik sisteme veril isim (Merriam-Webster Dictionary, t.y.).

**Pentatonik:** Beş tam aralık ile ayrılan perdeden oluşturulmuş müzikal tarz ya da sistem için kullanılan terim (Day-O'Connell, 2001).

**Periyot:** Genellikle iki ile sekiz ölçü arasında değişen, öncül ve soncul adı verilen tamamlayıcı cümleler ile oluşturulmuş ve bir kadans ile sonlanan müzikal yapıya verilen isim (Ratner, 2001).

**Sekvens:** Seslendirilen, melodik ya da polifonik kısa bir figür veya motifin farklı perdelerden tekrarlanmasına verilen isim (Drabkin, 2001).

**Sergi:** Bir müzik parçasında değişik temaların ilk sunulduğu giriş bölümüne verilen isim ("Evin İlyasoglu", t.y.).

**Sonat Allegrosu:** İlk bölüm formu, sonat allegrosu formu olarak da bilinen sonat formu 18. yüzyılda çalgı müziğinin ana formlarından biri olarak geliştirilmiştir. Form, bölümün sergi, gelişim ve yeniden sergi isimli üç kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım (sergi) genel olarak karşıt iki temadan oluşmaktadır. Genellikle ilk tema, eserin ana tonunda, ikinci tema, beşinci derece tonunda (ana ton minör ise bu tonun ilgili majöründe) yer almaktadır. Kısım bir coda veya vodetta ile bitmektedir. Orta kısım (gelişim) sergi kısmında duyulan temaların ya da bu temaların parçalarının çeşitli şekillerde işlenerek geliştirilmesi ile oluşmaktadır. Yeniden sergi kısmında, temalar eserin ana tonunda duyulmaktadır ve bir coda ile sonlanmaktadır. Sonat formu her çeşit çalgı müziği için kullanılabilir (Naxos, (t.y.).

**Sonat Rondo:** Sonat formu ile rondo formunun birleştirilmiş hali olarak ifade edilmektedir. Genel anlamda, sonat formunun tonal planı görülmektedir. Yeniden sergi kısmı olarak nitelenebilecek olan kısım, eserin ana tonunda görülmektedir. Ancak Rondo formundaki tematik dizilim ile temalar sunulmaktadır. Rondo formunun ortasında yer alan karşıt kısım yerini, sonat formunda görülen gelişim kısmı almaktadır (Cole, 2001).

**Rondo:** Temel mzk cümlesinin birden çok yinelendiği dans biçimi. Aynı adlı Şarkı türünden geldiği; 18. yüzyılda Fransız sitlerine katıldığı; 19. yüzyılda sonatın son bölümünü oluşturduğu bilinmektedir (“Evin İlyasoglu”, t.y.).

**Tempo Rubato:** Temponun ve ritmin anlatımsal olarak değiştirilmesi. Erken dönem uygulamalarında melodinin ritmi ve temposu deđiŐtirilirken eşlik deđiŐtirilmemiŐ olan tempoyu devam ettirmektedir. Sonraki uygulamalarında ise müzikal materyalin tamamında ritmik esneklik söz konusudur. Her iki Şekli de nota üzerinde gösterilmemektedir (Husdon, 2001).

**Tetrachord:** Antik Yunan teorisinde, tam dörtlü aralığı içerisinde yer alan dört notadan oluşan sistem (Grove Music Online, 2001).

**Trichord:** Farklı perdelerdeki  notanın gruplanması ile oluşan yapı. Geleneksel teoride  notanın düzeni ile ilgili standart bir uygulama bulunmamaktadır. Trichord’un armonik bir birim olarak değerlendirilmesi gerekmemektedir (Rushton, 2001).

**Yeniden sergi:** Bir sonatta serimi izleyen geliŐtirim bölümünden sonra gelen bitiŐte, baştaki temaların ana tona dönük olarak duyulduğu kısma verilen isim (“Evin İlyasoglu”, t.y.).

## 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ YAYINLAR

Bu bölümde, Romantik dönem müziği, geç romantik dönem müziği ve Polonya ulusal müziği hakkında bilgilere, Paderewski'nin hayatına, eserlerine, müzik anlayışına, aldığı unvanlara, ödüllere ve ilgili yayınlara yer verilmiştir.

### 2.1. Romantik Dönem ve Geç Romantik Dönem Müziği

Romantisizm kelimesi ve bu kelimenin sıfat hali olan romantik kelimesi orijinal olarak 18. Yüzyıl edebiyatından gelmektedir ve 19. Yüzyılın başlarından beri müzik diline yerleşmiştir. Kelimenin tam olarak ne zaman eserlerin ya da müziğin tarzını belirlemek için kullanıldığı bilinmemektedir (Blume, 1970: 95). Ancak “Romantizm’in ya da Romantik Akım’ın, yeniliğin bir sonucu olarak, akıl çağı olan 18. Yüzyılda, kısmen bu çağa bir tepki olarak başladığı” bilinmektedir. “İster aynı düşüncede ister karşı düşüncede olsun tarihçilerin ortak olarak kabul ettiği tek şey ise Jean-Jacques Rousseau’nun ilk romantik olduğudur” (Cranston, 1994: 1).

Rousseau’nun ilk romantik olarak görülmesiyle romantik dönemin, 18. yüzyılın sonlarında edebiyat alanında ortaya çıkmış olduğu belirtilmektedir. “Müzikte ise 1830’lu yıllardan 20. Yüzyılın erken dönemine kadar devam etmiştir. Bazı tarihçiler tarafından dönemin ileri yıllarına geç romantik ve neo romantik adları verilmiştir” (Samson, 2001).

Erken romantik dönem ve geç romantik dönemin tam olarak ne zaman başlayıp sonlandığı hakkında kesin bir tarih verilememektedir. Ancak “erken romantik dönemin, 1848’de İtalya, Almanya, Polonya ve Avrupa’nın diğer bölgelerinde yaşanan devrimlerle sona ermiş, dönemin aşırı duygusal doğası varlığını korurken, erken lirik romantizmin yerini gerçekçilik ve ulusalcılığa bırakmış” olduğu belirtilmektedir (Miller, 2008: 86).

Müzik alanında, kendilerinden önceki klasik stil, tür ve formları devralan romantikler, “klasik armoniyi kromatizm, alterasyon, anarmonik ile sürdürerek atonalitenin sınırlarına dayandırmıştır. Sekvens tekniği ve kadans izlekleri vb. romantik armoniyi ısıtmıştır. Kromatik çizginin giriş ve çıkışları, tona uzak akorlara götürmüş ve böylece çeşitli ruhsal durumların ifadelendirilmesi sağlanmıştır... Ritmik yaklaşım ‘psikolojik durumları’ belirginleştiren vurgularla, senkoplarla

zenginleştirilmiş, çok sesliliğin ritmik dilimleri, modern müziğin sınır bölgesine kadar ulaşmıştır” (Say, 1995: 340-341).

Geç romantik dönem “toplumsal olayların siyasal alanda yoğunluk kazandığı, dolayısıyla düşünce ve sanattaki yeni akımların birbiriyle yarıştığı dinamik bir çağın özelliklerini yansıtır” (Say, 1995: 377).

Geç romantik dönemde, müzik alanındaki en karakteristik unsurlardan birisi de sanatçıların ulusal halk ezgilerine ve ritimlerine yönelmeleri olarak belirtilebilir. Bu dönemde bir çok besteci ulusal halk kültürleri ile ilişkili tarzlar ve formlar yaratmıştır.

Bu tarzlar arasında oldukça belirgin olanlar Alman tarzı (Wagner), İtalyan tarzı (Verdi) ve Rus tarzı (Mussorgsky, Tchaikovsky) olarak gösterilebilir. Bütün bu farklı ulusal tarzların hepsinde var olan faktör ise armoni dağarcığının genişlemeye devam etmesidir. Besteciler tonalite kavramının sınırlarını, genişletilmiş armoniler, kromatizm ve disonans öğeleri kullanarak genişletmişlerdir. Eserlerin, az modülasyon ile belli tonlarda seyretmesi yerine, eser içerisinde sık görülen modülasyonlar ve bu modülasyonlarda uzak tonların da sıklıkla kullanımı tercih edilmiştir. Yenilikçi akor progresyonları da sık görülen bir unsur olmuştur. (Miller, 2008: 86).

### **2.1.1. Ulusalçılık**

Müzikte ulusalçılık, belirli bir ülke, bölge ya da etnik kimliğe ait olan müzikal materyallerin kullanımı olarak tanımlanabilir. Kullanılan materyaller halk müziği motifleri ve melodileri, ritimleri ya da bunlardan etkilenmiş armoniler olabilmektedir. Tarihçiler tarafından ulusalçılık, 18. Yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa kültürel ideolojisi üzerinde büyük etkisi olan bir faktör olarak görülmektedir. Ulusalçılığın, sanat ve özellikle de müzik üzerindeki çeşitli etkileri, akımın büyümesi ve yayılması ile benzerlik göstermektedir (Taruskin, 2001).

Kütahyalı (1981)’ya göre, halk müziği öğelerinin, evrensel müzik içinde yer alışı, en azından 18. yüzyıla, Adam Hiller’in Singspiel’lerine (Şarkılı Oyun’larına), 19. yüzyılda ise, Chopin’in Mazurka ve Polonaise’lerine değin götürülebilmektedir. Daha sonra Macar besteci Franz Liszt, Bohemya’lı besteciler Smetana ile Dvořák ve Rus Beşleri, (özellikle Borodin ve Rimski Korsakov) önemli yapıtlarında halk müziği öğelerini kullanmışlardır (Kütahyalı, 1981: 29-30).

## 2.2. Polonya Ulusal Müziği

Polonya'nın ulusal müziği özellikle Chopin, Moniuszko ve Noskowski gibi bestecilerinde, insanların kişiliğinde, ızdıraplarında, neşelerinde, umutlarında, tutkularında, aşklarında ve nefretlerinde kendini göstermektedir. Ancak melankolinin asla umutsuzluğa yol açmadığının bilinmesi gereklidir. En derin üzüntünün içinde bile her zaman umut veren bir yön vardır. Bu izlenim en çok, şairane kişiliği ile ülkesinin popüler melodilerinin ritimlerini kullanan, Chopin'in eserlerinde görülmektedir (Walaux, 1916: 13-14).

Polonya ulusal müziği, günümüzde bilindiği noktaya gelene kadar, her tür ulusal müzikte de görülebileceği gibi bir çok aşamadan geçmiştir.

Polonya'lılara ait olan en eski müziğin, 995 yıllarında, Meryem'in onuruna söylenen bir ilahi olduğu söylenebilir. Polonya için ulusal bir sanatın gelişimindeki önemli bir etken, çok sayıda ilahide yerel dilin kullanılması olmuştur ve bu durum yerel dil ile müzik arasında bağ kurulmasını sağlamıştır (Rayson, 1916: 9).

Diğer ülkelerin müzikleri gibi, Polonya ulusal müziği de orijinallik ve tamamen ulusal bir karakter kazanmadan önce başka kültürlerden etkilenmiştir. Uzunda bir süre diğer Avrupa ülkelerinin örneklerinin takip edildiği bilinmektedir.

Polonya müziği, ilhamını İtalyan ekolünde bulmuştur. Papa VIII. John, kiliselerde ulusal dilin kullanılmasına izin verdikten sonra Polonya dini müziği ulusal bir karakter kazanmıştır. Uzun bir süre boyunca Polonya'da sadece dini müzik var olmuştur (Walaux, 1916: 16-17).

Dans olarak değerlendirilmeye olsukça uygun olan Polonya halk şarkıları, Choi (2007)'ye göre, melodinin en önemli unsur olduğu tek sesli müziklerdir. Bu müziğin basit, 2 zamanlı ve 3 zamanlı ölçüler üzerine kurulduğu ve çoğunun *trichord*, *tetrachord* ve *pentatonik* dizi çerçevesinde oluşturulduğu görülmektedir. Polonya halk müziğinde yüzyıllarca kullanılmış olan bir başka öge ise do-re-fa-sol-la ve do-re-mi-sol-la *pentachord*'larının birleşimidir. Polonya'nın dağlık bölgelerinde yaşayan halkın müziğinin çoğunluğunda re-mi-fa#-sol-la-si-do#-re *heptatonic* dizisi kullanıldığı görülmektedir. Do-mi-fa#-sol#-la-si dizisinde kullanılan fa# ise pentatonik diziyi bir *hexachord*'a dönüştürmektedir. Slav halkına ait melodilerde do-re-mi-fa#-sol-la-si b - do dizisinin hakim olduğu bir çok eser de bulunmaktadır. Armonik yapının farklı bir

unsuru olarak, majör ve minör değişimler şarkılarda sık sık ve kısa aralıklarla görülmektedir (Choi, 2007: 8-11).

Zamanla Polonya müziğinde halk şarkıları gibi farklı türlerde ve temalarda müzikler ortaya çıktığı görülmektedir. Bu halk şarkılarının, bir çok ulusal müzikte olduğu gibi yazıya dökülmemesi sebebiyle, eski hikayelerle birlikte geleneksel olarak aktarıldığı bilinmektedir. Bu şekilde ortaya çıkan müzikler arasından, *Polonaise*, *Mazurek*, *Kujawiak*, *Krakowiak* ve *Oberek* dans ve ritimleri hala bilinmekte ve kullanılmaktadır.

Bu dansların günümüzde tüm dünyada bilinmesinde en önemli rol Chopin'in olmuştur. Chopin, Polonya müziğine dünya çapında ün kazandıran ilk besteci olmuştur. Bu ulusal dansların popüler karakterini ve halk müziğine ait öğelerini koruyarak, asilliklerini arttırıp, içeriklerini zenginleştirmiştir (Walaux, 1916: 18-42).

*Tempo rubato*, Polonya müzik ruhunun en belirgin karakteristiği olarak görülmektedir. Choi (2007) Halski'nin *tempo rubato* ile ilgili görüşlerini "uygulandığı pasajın sonunda, ses dizilerinin geciktirilmesi ile yaratılan farklılığın hassas bir şekilde eşitlenmesi ve böylece orijinal temponun korunması olarak yorumlanabilir" şeklinde aktarmaktadır (Choi, 2007: 12).

### **2.3. Paderewski'nin Hayatı**

Polonyalı bir anne ve babanın oğlu olan Paderewski, 18 Kasım 1860 tarihinde, günümüzde Ukrayna'da bulunan, Rus İmparatorluğu'nun Podolia bölgesinin, Kuryłówka isimli kasabasında doğmuştur. Doğumundan birkaç ay sonra annesinin ölmesi ve henüz üç yaşındayken, babasının çarlık rejimine karşı Polonya'lı vatanseverlerin Ocak Ayaklanması'ndaki rolü sebebiyle tutuklanmasından dolayı halası Paderewski'yi evlat edinmiştir. Halası ile yaşadığı dönemde Paderewski, müziğe ilgi duyarak, özel bir öğretmenden piyano dersleri almaya başlamıştır (Sobolevski, 2016).

1872'de, 12 yaşındayken, Varşova Konservatuvarı'na kabul edilmiştir. Okulunda, hiç yeteneğinin olmadığı ve asla bir piyanist olamayacağı kendisine sürekli söylenmiş olmasına rağmen, kararlılığını asla yitirmeyen Paderewski (Schonberg, 1987: 288), 1878'den itibaren aynı okulun piyano fakültesinde hocalık da yapmıştır. 1880 yılında, belki de kendi travmatik çocukluğunu telafi etmek için, yine aynı okulun öğrencisi olan Antonina Korsakówna ile erken yaşta evlenmiştir. Paderewski 21 yaşına

geldiğinde, eşi Antonina ile bir çocukları olmuş ancak annesinin ölümü gibi Antonina da doğumdan sonraki komplikasyonlar sebebiyle hayatını kaybetmiş ve çocukları ise ağır şekilde engelli olarak doğmuştur. Ailesinin dağılması Paderewski'nin tamamen kendisini müziğe adanmasına sebep olmuştur. 1881 yılında oğlunu arkadaşlarının bakımına bırakarak, bestecilik alanındaki yeteneklerini geliştirmek amacıyla Berlin'e gitmiştir. Ünlü Polonyalı oyuncu Helena Modrzejewska ile Kraków'da şans eseri tanışmasından sonra Paderewski'ye, virtüöz bir piyanist olma yolu açılmıştır. Paderewski 1883 yılında, 23 yaşındayken ilk konserini Kraków'da vermiştir. Modrzejewska, bir yıl sonra Paderewski'yi, dönemin en ünlü pedagoglarından biri olan Theodor Leschetitzky ile çalışması amacıyla Viyana'ya göndermek için bir bağış etkinliği düzenlemiştir. Etkinlik oldukça başarılı geçmiş ve toplanan gelir Paderewski'nin Viyana'ya gidip kariyerindeki en önemli adımlardan birini atmasına olanak sağlamıştır (Sobolevski, 2016).

Üç yıllık özenli ve sabırlı bir çalışma sonunda, Paderewski 1887'de başarılı bir mezuniyet konseri ile eğitimini tamamlamıştır. “Bu konser, Leszetycki'nin en ünlü öğrencisi olan Paderewski'ye, Liszt'ten sonra en beğenilen, halka en çok ulaşabilen ve döneminin en başarılı piyanisti olmasını sağlayacak olan büyük bir popülerlik sunmuştur (Schonberg, 1987: 284). Paderewski, 1889'da Paris'de, 1890'da Londra'da verdiği konserlerle halkın beğenisini kazanmış olsa da, İngiliz eleştirmenler kendisinden, piyanonun tuşlarına oldukça güçlü bir şekilde basıyor olması sebebiyle, *The Blacksmith of the Piano (Piyanonun demircisi)* şeklinde bahsetmişlerdir. Piyano çalışması neredeyse sınırsız beğeniye varacak kadar sansasyon yaratmış olan Paderewski'nin, halkın gözündeki başarısı karşı konulamaz bir noktaya ulaşmıştır. Sahne üzerindeki kişiliği Liszt ile benzerlik göstermektedir ve kısa süre sonra eleştirmenler de kendisini kabullenmeye başlamışlardır. Ancak meslektaşları arasında Chopin gibi saygı duyulmaktansa kıskanılmaktadır. Paderewski'nin, döneminin en ünlü, kıskanılan ve en hayranlık duyulan piyanisti olması ve “Paddymania<sup>1</sup>” fenomeninin doğması ise Amerika'ya gitmesinden sonra gerçekleşmiştir. Ayrıca, politik aktivitelerde ve hayırseverlik çalışmaları da, oldukça önemli bir rol oynaması sebebiyle muazzam bir karizmaya sahip olmuştur. “1891 yılında Amerika'da çıktığı

---

<sup>1</sup> Amerikalılar tarafından Paderewski'ye Paddyroosky veya kısaltılmış olarak Paddy denmekteydi. Kendisine duyulan çılgınca hayranlığı ifade etmek için ise Paddymania ifadesi kullanılmıştır. Aynı zamanda Adam Mickiewicz Enstitüsü'nün Paderewski'nin hayatı ile ilgili müzikalinin adıdır (<https://www.gov.pl/web/norge/paddymania>).

turne ona büyük bir servet ve beğeni kazandırmanın yanında, siyasi güç odaklarına yakınlık sağlamıştır” (Sobolevski, 2016). Adı aniden piyano virtüözitesinin en üst seviyesi ile eş anlamlı olarak kullanılır olmuştur. Elbette herkes onun bu başarılarından aynı şekilde etkilenmemiştir. Moriz Rosenthal, Paderewski’yi ilk dinleyişinden sonra “evet, iyi çalışıyor, ancak kendisi Paderewski değil” yorumunu yapmıştır (Schonberg, 1987: 284). Bu yorumu ile Rosenthal, Paderewski’nin şöhreti ile aynı seviyede bir piyanistlik sergilemediğini vurgulamak istemiştir.

Schonberg’e (1987) göre dönemin ünlü piyanistleri ve eleştirmenleri bir araya gelerek, ünlü piyanistler hakkında konuşurlarken, şaşırtıcı şekilde, Paderewski’nin adından nadiren bahsediyorlardı. Onlara göre Hofman, Rachmaninoff, Godowsky, Busoni, Rosenthal ve hatta Pachman efsaneleşmiş icracılardı. Paderewski’nin bu isimler arasında geçmemesinin sebebini uzmanlar, Paderewski’nin çok iyi bir tekniğe sahip olmaması olarak görmekteydiler. 1911’den sonraki kayıtları bu görüşü destekler niteliktedir. Paderewski sıklıkla kolay olanı seçmekte, zor pasajları basitleştirmekte veya pasajlar zorlaştıkça yavaşlamaktadır (Schonberg, 1987: 285).

Bu görüşler her ne kadar Paderewski’nin kariyerini kötü etkiliyor gibi görünse de, başarısının arkasındaki faktörü Baughan (1908), şöyle ortaya koymuştur;

Büyük sanatçı, kendi müzikal fikirlerini üretebilen müzisyen, piyano icrasının teknik detaylar açısından eleştirilebilir yönleri bulunsa da beğenimizi ve takdirimizi kazanmıştır. Paderewski her türden müzik severleri etkilemeyi başarmış az sayıda icracıdan biridir. İlk olarak, genç yaşlardan itibaren halkın sevgisini kazanarak, diğer sanatçılar böyle meşhur bir hayat üzerine teoriler kurarken o bu hayatı ağırbaşlı ve samimi bir şekilde yaşamaktaydı. Her şeyden öte, Chopin, Tausig ve başka birçok önemli sanatçı yetiştirmiş olağanüstü bir ulus olan Polonya’dan yetişmişti. Parmak uçlarına kadar tam bir Polonyalıydı. Bu ulusun ateşini, hayalciliğini ve fantazisini taşımaktaydı. Bu nitelikleri özellikle bestelediği eserlerde ve icrasında görülmekteydi (Baughan, 1908: 3-4).

Kendisi hakkında var olan olumsuz görüşlere rağmen Paderewski, çok ciddi bir turne ve besteleme temposu içinde yaşamıştır. Bir Amerika turnesinde, 90 gün içerisinde 60 konser vermiştir. Kendi tren vagonunda seyahat eden Paderewski, uzun mesafe yolculuklarında besteleme ve icra çalışmaları yaptığı için yanında farklı çalgılar taşıyordu. Ancak kendi vagonu ve bu çalgılarla seyahat etmesinin bir sebebi de savurgan bir görüntü ve ihtişamın, Amerikan halkını oldukça etkilemesi olmuştur. Gittiği her yerde resmi delegeler ve hayranlarından oluşan bir kalabalık tarafından

karşılanarak, konser salonuna kadar bu kalabalık tarafından kendisine eşlik edilmiştir. Konserlerinde kendi bestelediği piyano eserlerinin birçoğunu da seslendiren piyanist, seyircisine karşı da oldukça cömert davranmıştır. Konserlerinin sonunda, seyircinin isteği üzerine tekrar sahneye gelerek, saatlerce çalmaya devam etmiştir. Hayırseverliği ile de tanınan Paderewski, 1893’de düzenlenen Chicago World Fair (Chicago Dünya Fuarı)da ücret almaksızın sahneye çıkmıştır. 1902 yılında başka bir Amerika turnesi esnasında, bestecinin “Manru” adındaki operası Metropolitan Operası’nda sergilenirken kendisi de birkaç blok güneyde yer alan Carnegie Hall’da konser vermiştir. “Manru” Metropolitan Operası’nın tarihinde sergilenen tek Polonyalı besteci operası olmuştur. Dönemin halka açık konserlerinin çoğunda birkaç farklı sanatçının birlikte sahneye çıkıyor olmasına rağmen, Paderewski Avusturalya, Afrika ve Güney Amerika’da gerçekleştirdiği turnelerle solo piyano resitali formatının öncülerinden olmuştur. 1902 yılında açılan 3000 kişilik Carnegie Hall’de solo performans yapan ilk sanatçı da kendisi olmuştur (Sobolevski, 2016).

1909’da *Polonie (Polonya)* isimli si minör senfonisinin ilk seslendirilişi yapılmıştır. Yaşamı boyunca eserleri oldukça popüler olmuş, özellikle piyano ve orkestra için *Fantaisie polonaise sur des thèmes originaux (Orijinal Temalar Üzerine Fantazi Polonez)*, la minör Piyano Konçertosu ve *Polonie (Polonya)* Senfonisi bir süre için orkestra repertuvarlarına da girmiştir. Aynı yılda Varşova Konservatuvarı’nın yöneticiliğini de yapmıştır. Piyano minyatürleri ise ayrı bir popülerliğe sahip olmuşlardır. Mozart stilinde yazmış olduğu Op.14 no.1 Sol Majör Minuet en çok bilinen piyano melodilerinden biri haline gelmiştir. Durmak bilmeyen turneleri, giderek daha değerli ve acil bir hal alan politik ve hayırsever sorumlulukları bestelerini etkilese de Paderewski, toplamda yetmişden fazla orkestra, enstrüman eseri ve vokal eser bırakmıştır (Sobolevski, 2016).

Paderewski 1910’da, Kraków’daki Grunwald Savaşı Anıtı’nın, savaşın 500. anma töreni için dikilmesini finanse etmiştir. Anıtın açılışı büyük bir vatanseverlik gösterisi haline gelmiştir. Paderewski toplanan kalabalığa yaptığı konuşma ile onların kalplerini sadece müziği ile değil politika ve hitabet sanatındaki yeteneğiyle de çalmıştır. Onun bir sanatçı ve hayırsever olması, güç odağı olmak ve nüfuz sahibi olmak için mücadele eden Polonya siyasi gruplarından hiçbirinin üyesi olmaması, en büyük değerlerinden biri olmuştur. Çekişmelerden sıyrılarak daha yüksek bir birlik, fedakârlık, hayırseverlik ve ortak çıkarlar için çalışma idealinin temsilcisi olarak

nitelendirilmiştir. Artık halkın gözünde ciddi anlamda Polonya'nın savunucusu rolünü almıştır (Sobolevski, 2016).

I. Dünya Savaşı Avrupa'nın başına gelen en büyük trajedilerden biri olmasına rağmen ironik bir şekilde Polonya'nın bağımsız bir devlet olması konusunu dünya sahnesine duyurmak için de en iyi fırsat olmuştur. Savaş sırasında, Paderewski Paris'te kurulan Polonya Ulusal Komitesinin aktif bir üyesi olup, komitenin Amerika temsilcisi olarak atanmıştır. Bu görevi sırasında tüm sanatsal aktivitelerini bir kenara bırakarak, bağış etkinlikleri ve toplantılar düzenleyen Paderewski, dönemin Amerika Birleşik Devletleri (ABD) Başkanı Woodrow Wilson'ın Polonya'nın bağımsızlığını kazanması konusunda desteğini kazanmış ve Wilson bu konuya savunduğu ilkelerin arasında yer vererek, 1. Dünya Savaşı'nı sonlandıracak olan barış görüşmelerinde dile getirmiştir (Britannica Ansiklopedisi Editörleri, 2020).

1918'de Polonya topraklarının çoğunun zaten Polonya ordusunun kontrolü altına alındığı bilinmektedir. Yeni doğmakta olan Polonya devleti askeri komutan Józef Piłsudski tarafından yönetilmektedir. Paderewski'nin o zamanlar hâlâ Alman kuvvetleri tarafından işgal edilmiş durumda olan Poznań şehrine girişi sevinçle karşılanarak, Wielkopolska bölgesini Alman kontrolünden başarıyla kurtaran silahlı bir ayaklanmayı teşvik etmiştir (Sobolevski, 2016).

Prazmowska (2010)ya göre 1919'da yeni bağımsız olan Polonya'da, Devlet Başkanı Piłsudski, Paderewski'yi Başbakan ve Dışişleri Bakanı olarak atamıştır (Ocak 1919 - Aralık 1919). Paderewski ve Dmowski, 1919 Paris Barış Konferansı'nda Polonya'yı temsil ederek toprak talepleri ve azınlık haklarıyla ilgili konularla ilgilenmişlerdir. Paderewski bu dönemde Büyük Polonya'ya, Gdańsk şehri etrafındaki Baltık Denizi bölgesini geri kazandıran Versailles Anlaşmasını imzalamıştır. Bu kazanç, Polonyalı delegelerin istediklerinden daha az olsa da, bu bölgeler Polonya Devleti'nin temelini oluşturan bölgeler olmuştur (Prazmowska, 2010: 76-97)

Paderewski'nin siyasi konumunu, Sobolevski (2016); tüm siyasi tarafların, Polonya'nın çıkarlarını ve tüm halkını meşru olarak temsil edebilecek bir heyetin Versailles Barış Konferansı'na gönderilmesi gerektiği konusunda hemfikir olduğunu, bu düşünce ile de ilkelerinin en tanınmış savunucusu ve bir partizan olmayan Paderewski'nin heyete başkanlık etmek üzere seçildiğini ifade ederek anlatmıştır (Sobolevski, 2016). Dolayısıyla Versailles Antlaşması'nı imzalayan isimlerden biri Paderewski olmuştur.

Paderewski hükümeti, işleyişinin ilk 10 ayında, demokratik parlamento seçimleri, Versailles Antlaşması'nın onaylanması, yeni devlette etnik azınlıkların korunmasına ilişkin anlaşmanın kabulü, bir eğitim sisteminin kurulması gibi önemli olaylar gerçekleştirmiştir (Sobolevski, 2016). Aynı zamanda savaşın yarattığı yıkım ile birlikte gelen, sınır anlaşmazlıkları, işsizlik, etnik ve sosyal çekişmeler, salgın hastalıklar ve kıtlık gibi etkenlerle mücadele ederek, bunları önleme çabasında olduğu bilinmektedir.

Kasım 1919'da Paderewski başbakanlık görevinden istifa etmiş, ancak Polonya'yı yurtdışında uluslararası konferanslarda ve Milletler Cemiyeti'nde temsil etmeye devam etmiştir. Diplomatik becerileri, 7 dilde akıcı şekilde konuşabilmesi sebebiyle, kendisine tercüman atanmayan tek delege oluşu ve büyük kişisel itibarı sayesinde Polonya, komşuları Ukrayna ve Almanya ile çetrefilli konuları müzakere edebilmiş ve bu süreçte uluslararası bir saygınlık kazanmıştır (Sobolevski, 2016).

Paderewski'nin, 6 Temmuz 1916'da, büyük bir çaba sarf ederek Londra'da düzenlediği, Polonya'lı Mağdurlara Yardım Fonu konseri için Edward Elgar *Polonia* adlı bir eser bestelemiştir. Elgar'ın eserine verdiği ismin, Paderewski'nin aynı isimli si minör senfonisi olan *Fantasie Polonaise (Polonia)*'dan geldiği düşünülmektedir. Bu eserinde Elgar, Polonya Ulusal Marşı, Chopin ve Paderewski'nin eserleri ve Polonya'yı simgeleyen diğer eserlerden alıntılar yapmıştır. İngiliz besteci Edward Elgar ile Paderewski de bu dönemde tanışmıştır (Kennedy, 1987: 354).

Tüm politik kariyeri ve siyasi yaşamının temposu ile müzikal kariyeri engellenmeye başlayan Paderewski, siyasi kimliğinden sıyrılarak yeniden müzik çalışmalarına yönelmiştir. 1921'de Paderewski bütün politik görevlerinden ayrılarak Morges-İsviçre'de bulunan villasına çekilerek piyano çalışmalarına geri dönmüştür. Plaanlamakta olduğu uluslararası turneye 1923 yılında başlamış ve çok sevildiği ABD'de sıcak bir şekilde karşılanmıştır. Hayırseverlik çalışmaları da kesintisiz şekilde devam etmiştir. Engelli, emekli Amerikan askerler için 28600\$ bağışlayarak bu amaca en büyük bağışı yapan kişi olmuştur. Yetmişaltı Yaşında İngiltere yapımı *Moonlight Sonata* isimli filmde kendisini oynamıştır. Bu filmde Paderewski, efsaneleşmiş tavrı ve kendisine has belirgin piyano icrası ile Chopin'in *Op.53 Polonaise*'ini, özellikle modern yorumlarından daha yavaş bir tempoda, kuvvetli bir şekilde çalarken görülmektedir (Sobolevski, 2016).

Besteci, özel hayatında, yirmi yıldır engelli oğlu Alfred ile ilgilenen ve kendi başına bir hayırsever olan ikinci eşi Helena Paderewski ile mutlu bir evlilik yaşamıştır. İkinci eşi Helena'nın 1934 yılındaki ölümü ile aynı zaman diliminde, Avrupa'da faşizmin ve Almanya'da Nazizmin yükselişi Paderewski'yi siyasi arenaya geri getirmiştir. İsviçre'deki evi, aralarında Władysław Sikorski'nin de bulunduğu sürgün edilmiş Polonyalı politikacılar arasında bir siyasi düşünce ve tartışmalar yuvası haline gelmiştir. Alman ve Sovyet saldırganlığı 1939'da Polonya devletini bir kez daha yok ettiğinde, Paderewski elinden gelen her şekilde yardım etmeyi teklif etmiştir. Sikorski'nin sürgündeki Polonya hükümetinin bir parçası olan Ulusal Konsey'de (önce Fransa'da sonra İngiltere'de) hizmet teklifini kabul etmiş ve yardım alabilmek için Amerika'ya da seslenmiştir. O zamanın en popüler medyası olan radyo üzerinden Amerikan halkına doğrudan bir konuşma yapmıştır. Bu yayın ABD ve Kanada'da yüzden fazla radyo istasyonu tarafından gerçekleştirilmiştir. 1940'ın sonlarında, Avrupa'ya yardım etme ve Nazizmi yenme amacını şahsen savunmak için çalışmalar yapmıştır. 1941'de, Amerika'nın farklı şehirlerinde 6000'den fazla konser etkinliği ile Paderewski'nin sanatçılığına ve hayırseverliğine ithaf edilen Paderewski Haftası, ilk Amerika turnesininin 50. yıldönümünde tanıklık ettiği dokunaklı bir anma organizasyonu olmuştur (Sobolevski, 2016).

Paderewski ile yaşanmışlıkları olan diğer sanatçılar da besteci ile ilgili anılarına ve görüşlerine, kendi yazılarında ya da çalışmalarında yer vermişlerdir.

Levant (1968) kendi anılarını anlattığı *The Unimportance of Being Oscar* isimli kitabında Paderewski için; Bu büyük sanatçı, özel tren vagonunda bir duvar piyanosu ve beraberindeki insanlar ile bir turneye çıktığında, o zamana kadar gerçekleştirilmiş en büyük konser ve turne organizasyonunu gerçekleştirdi. *Madison Square Garden*'ı verdiği konserle, gerçekten 20.000 den fazla dinleyici ile doldurdu (Levant, 1968: 125) cümlelerini kullanmıştır.

Paderewski'nin ileri yaşlarında, *Madison Square Garden*'da tekrarlayacağı konser için ise Levant (1968), zihni bir zamanlar olduğu halinde değildi, bunama belirtileri başlamıştı ve hafızası onu yarı yolda bırakıyordu. Salon, tüm biletlerin satılması ile tamamen dolu olmasına rağmen, muhtemelen 1920'lerde çaldığı konseri hatırlayarak, bu konseri zaten gerçekleştirdiği gerekçesiyle sahneye çıkmayı reddetti. Menajerleri onu aksi yönde ikna edemediler ve konseri iptal edip, bilet paralarını iade etmekten başka bir çare kalmadı (Levant, 1968: 125-126), ifadelerini kullanmıştır.

Paderewski'nin şöhreti, yaşlılık döneminde dahi azalmadan devam etmiştir. Kendisine duyulan hayranlık ve ilgi gençliğindeki gibi yoğun şekilde sürmüştür.

Hayatının son anlarına kadar seyircisi, Paderewski resitallerine katılmak için kapıları zorlamaya devam etmiştir. Onun yaşayan en büyük piyanist olduğu fikrinin aksini söyleyen herkesin linç ile karşı karşıya kalma ihtimali mevcuttur. Halkın gözünde 'Paderewski' piyanonun kişilik bulmuş halini yansıtmaktadır. Kişisel popülerliği sebebiyle, besteci olarak da benzer bir başarı elde etmiştir. Ancak, artık Amerika'da Sol Majör tonunda bestelediği Minuet dışında hiçbir eseri çalınmamaktadır. 1923 yılında gerçekleştirdiği zafer niteliğindeki sahneye dönüşü bile onun müziğini kurtarmaya yardımcı olamamıştır. Meslektaşlarından daha az piyanistik yeteneğe sahip olmasına rağmen, gösterdiği inanılmaz irade gücü ile ihtimal dışı ve muhteşem bir kariyer yarattığı ifade edilmektedir. Bir tarzı, büyük bir kalbi, muazzam bir haysiyeti ve çekiciliği olduğu düşünülen Paderewski'nin, piyanodan şahane tınılar üretebildiği ve benzersiz bir şovmen olduğu kabul edilmiştir. Böylece rakipleri onun yanlış notalarını sayarlarken, kendisi dolarlarını saymakla meşgul olmuştur (Schonberg, 1987: 291).

1941 yılının Haziran ayının sonlarında New York şehrinde hastalanan Paderewski, 29 Haziran 1941'de hayatını kaybetmiştir. St. Patrick Katedrali'nde düzenlenen cenaze törenine, kilisenin dışında kalan insanlarla birlikte 35.000 kişiden fazla katılım olmuştur. Sanatçının, tekrar mümkün olduğunda özgür Polonya'da gömülmek isteğini onurlandırmak amacıyla, dönemin ABD başkanı Roosevelt, *Arlington Ulusal Mezarlığı*'nda sanatçının bedeninin gömülmeden saklanması için özel bir kararname çıkartmıştır. Paderewski'nin bu isteği 1992 yılında kendisinin kalıntılarının Polonya'ya götürülmesi ve küllerinin Varşova'da bulunan St. John Katedrali'nde bir mezar odasına yerleştirilmesi ile gerçekleştirilmiştir (Sobolevski, 2016).

#### **2.4. Paderewski'nin Müzikal Anlayışı**

Besteciliği, kendisine ve karizmasına duyulan hayranlık sebebiyle her zaman piyanistliğinin arkasında kalmış olan Paderewski, müzik hayatına bir piyanist değil besteci olma amacı ile başlamıştır. Bir virtüöz olarak yaşamının bütün stresi altında bu amacından asla vazgeçmemiştir. Hatta birkaç kez sahneye çıkmayı yavaş yavaş bırakıp tüm zamanını besteciliğe ayırma isteğini dile getirmiştir (Baughan, 1908: 78).

Paderewski bir piyanist olarak belki de hiçbir klasik müzik sanatçınının sahip olamadığı bir şöhret kazanmış olsa da, besteci olarak da oldukça başarılı bir sanatçı olmuştur. “Henry Finck’in anlatımıyla ‘Paderewski piyanoyu çok seviyor, ancak Liszt ve Rubinstein gibi besteciliği daha çok seviyor.” Çocukluk döneminde başlayan ilk doğaçlama denemelerinden beri orijinal besteler yapma konusunda güçlü bir eğilim göstermektedir. Yedi yaşında bestelemeye başlamış. on dört yaşında bir dizi Polonya dansı bestelemiş, On dokuz yaşında Fa Majör tonundaki *Impromptu*’sunu yayınlamış ve 23 yaşında dönemin büyük modern eserlerinden biri olan Konçerto’sunun ilk bölümünü (*Allegro*) bestelemiştir (Phillips, 1934: 264).

Her insanın ulusuna ve Tanrı’ya olan görevlerini yerine getirmesi gerektiğine inancını benimsemiş bir sanatçı olan Paderewski’ye göre sanatçının görevi ulusal ve vatansever öğeleri müziğine katmaktadır. Kendisinin büyük formda bestelediği her eserinde bu görevi tam anlamıyla üstlenmeye çalıştığı görülebilmektedir.

Paderewski’nin besteciliği, geleneksel bestecilik ekolü ve büyük bir hayranlık duyduğu Chopin’in birleşimi olarak değerlendirilebilir. Polonya ulusal kültürünü zenginleştirme arzusunu güçlü bir şekilde yaşamış olan bestecinin, müzikal materyalleri karakteristik ve geleneksel şekilde kullandığı eserlerinde bu güçlü arzu görülebilmektedir (Marchwica, 2004: 218-219).

Paderewski’nin ulusalcı akımı benimseyen bir besteci olarak özgün eserler ortaya koyduğu bilinmektedir. Ancak Chopin gibi tüm dünyada tanınan bir besteciden sonra yaşamış olmanın dezavantajlarını da yaşamıştır. Bu konuda Paderewski;

Polonya’da ulusal olmaya karar verdiğiniz anda herkes Chopin’i taklit ettiğinizi söylemeye başlıyor. Aslında gerçek şudur ki; Chopin Polonya ulusal müziğinin en belirgin karakteristik özelliklerini öylesine kapsayıcı şekilde benimsemiştir ki sizin yöntemleriniz, fikirleriniz tamamen kendinizin de olsa onun müziğine benzememesi imkansızdır

ifadelerini kullanmıştır. Paderewski’nin müziğinin, Chopin’in piyano müziği yaklaşımını tamamen yansıttığı, ancak yenilik ve gelişim konularında tamamen kendine özgü olduğu belirtilmektedir. (Finck, 1895: 37-38).

Paderewski’nin Polonya halk müziği öğelerini kullanımı ile diğer bir Polonyalı geç romantik dönem bestecisi olan Karol Szymanowski’nin kullanımı arasındaki fark, Marchwica (2004)’ya göre, Paderewski’nin, Szymanowski’den yıllar önce Polonya halk müziğinden alıntılar yapmasıdır. Ancak Szymanowski’nin Op.50 Mazurkalarını

hatırlayan herkes aralarındaki belirgin farkı anlayacaktır. Paderewski halk müziğini pastoral bir salon müziği modunda armonize etmiştir. Müziğin ulusal karakterini Paderewski bu şekilde anlamaktadır. Szymanowski ise 1900'lerden sonra elinin altında bulunan tüm müzikal imkanları kullanarak, sanatsal minyatürler yaratmak için etnografik bulguları yeniden şekillendirmiştir. Amacı halk müziğini modern bir bestecilik stilinin yörüngesine çekmek olan Szymanowski'ye ters bir amaç güden Paderewski, halk melodilerini uygarlaştırmak, orijinal ritimlerin ve kaba armonilerin pürüzlerini gidermek için 19. Yüzyıl sonlarında var olan piyano tekniklerini kullanmıştır (Marchwica, 2004: 221-222).

Phillips (1934)'e göre Paderewski'nin eserlerinin karakteristiğinde kişisellik bulunmaktadır. Bestecinin güçlü şahsiyeti kendisini öne sürmektedir. Henryk Opienski'nin görüşü ile, Paderewski oldukça kişisel bir müzikal dil kullandığı ifade edilmektedir. Belli melodiler ve armonik özellikler müziğini karakterize etmektedir. Dikkatli bir şekilde kaçındığı kromatisizme bir tepki duymakta ve diyatonik stile yönelen bir tercih göstermektedir. Gustav Doret'in görüşüne göre de, Paderewski'nin müziğinde güçlü bir yapı, zarif bir mimari, nadir ve sağlıklı bir duyarlılık, hiçbir muzipliğin zayıflatamayacağı bir bütünlük ve sağlamlık mevcuttur (Phillips, 1934: 265-266).

Eserleri incelendiğinde Paderewski'nin genellikle suit, varyasyonlar, sonat, konçerto ve şarkı gibi klasik formlar kullandığı görülmektedir.

Paderewski'ye Varşova'daki öğrencilik döneminde Polonya'lı eleştirmenlerin pastoral, vatansever bir stil, kolay, tanıdık formda eserler bekledikleri öğretilmiştir. Bu durum Paderewski'nin klasik formları kullanmasını açıklamaktadır. Aynı zamanda erken romantik dönem minyatürlerine benzer eserler vermiş olsa da bu eserler, geleneksel yaklaşımla, eski örneklerine benzer şekillerde yazılmıştır. Bu eserlerinin en ünlü örneği Sol Majör tonunda bestelediği Op.14 *Minuet* dir. Mozart'ın büyük hayranı olan Tytus Chałubinski ve Aleksander Swietochowski için müzikal bir şaka olarak bestelenen bu eser kısa zamanda büyük bir popülerlik kazanmıştır. Bestecinin eski stilde bestelediği 3 farklı *minuet*, bir *gavotte*, *sarabande* ve diğer bölümleri de içeren *suit* gibi eserleri mevcuttur. Paderewski bu eserlerinin karakterinin tamamen farkındadır (Marchwica, 2004: 219).

Aynı zamanda hem klasik hem de modern olan ama asla modernist olmayan bir besteci olan Paderewski, değişen dünyada orijinal olmuş tüm sanatçıların kaderi ile

yüzleşmiştir. Kendi döneminin en cesur yenilikçilerinden biri olmuştur, ancak günümüzde klasik olarak görülmektedir. En cesur yeniliklerinin sanatın ana kriterlerine karşı olmaması gibi klasisizminin içinde bulunan unsurları benimsemesi ile de klasik terimini doğrulamaktadır (Phillips, 1934: 266).

Yaşadığı dönemde etkileri görülmeye başlayan geç romantik dönem müziğini anlamadığını ve benimsemediğini belirten Paderewski'nin, müzikologlar tarafından yenilikçi olarak da nitelendirildiği görülmektedir. Ancak farklı görüşler de mevcuttur.

Marchwica (2004)'e göre Paderewski'nin stili ,Wagner ve R. Strauss'a dayandırılarak, 20. Yüzyılın başlarındaki en yeni konseptler düşünüldüğünde, döneminin en az on yıl gerisindedir. Müzikal motifler ile yeni orkestrasyonun çakışması, *Manru* operasının 3. Perdesinin giriş kısmı ile R. Strauss'un *Tod und Verklärung* (ölüm ve başkalaşım) ilk parçaları kıyaslandığında açık bir şekilde görülmektedir. Yine *Manru* operasının *Gypsy March*'ı ile, bu eserden 25 yıl önce yazılan G. Bizet'nin *Carmen* operasının *March of Smugglers*'ı karşılaştırıldığında bahsedilen etki daha belirgin şekilde görülecektir (Marchwica, 2004: 223).

Paderewski'nin asla bir modernist olmadığını belirten Phillips (1934)'e göre, klasikler yaşamış eserlerdir. Yaşamışlardır çünkü içlerinde yaşam vardır ve yaşamı devam ettirebilmek sağlık anlamına gelmektedir. Dönemin modernist müziklerinin çoğunda, sadece dokuyu ziyan eden ve kendisini tüketen yoğun bir hayatın heyecanı varmış gibi görünmektedir. Paderewski bu tarz müziği anlayamamaktadır ve kendi sözleri ile bu durumu, "Açık fikirli olmaya çalışıyorum ancak bugün bestelenen müziklerin çoğunun manâsını anlayamıyorum. Konser programlarımda en iyi modern bestecilerin eserlerine yer veriyorum, ancak ortalama besteciler sadece renk arayışındaymış gibi görünüyorlar ve renk bir müzik değildir." diyerek açıklamaktadır (Phillips, 1934: 266).

Paderewski'nin müzikal stili, eserleri ve bu eserlerin diğer besteciler ile ilişkileri hakkında en önemli kaynaklardan biri de kendi ifadeleridir. Bestecinin çeşitli gazetelere vermiş olduğu röportajlardan derlenen ifadeler şu şekildedir. "Wagner, opera standartlarını değiştirmiştir ve taklit kesinlikle gerekli hale gelmiştir... Seçtiğim konulardan dolayı esere çoğunlukla lirik bir hava katmak mümkün olmuştur ve bu yaklaşımla İtalyan yöntemini takip etmiş olabilirim" (Here To Attend His Opera, 1902).

Baughan (1908) ise Paderewski'nin görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır. “Müzikte mutlak orijinallik yoktur... Wagner gibi büyük bir dahi, bir fikire daha iyi bir anlatım sağlayacak bir yöntem ortaya koyduğunda, onu takip etmek bir günah değil bir görevdir...Bir müzik eseri bir ev ya da kilise gibi inşaa edilmelidir. Bir mimarı evine pencere koyduğu için kopyacı olarak itham edemeyiz değil mi? O da diğerlerinin yaptığını yapmıştır sadece” (Baughan, 1908: 89).

Paderewski'nin sözlerinin devamı şöyledir. “Wagnerian opera ile İtalyan opera arasında bir yol bulmaya çalıştım. Eğer lirik sahneler buna uygunsa İtalyan melodi formunu kullanmaya çalıştım. Orkestra'ya ise Wagner vari dramatik bir müzik verdim” (Paderewski, 1902).

Paderewski'nin, döneminin müzikal yaklaşımları ile ilgili sözlerini Phillips (1934) şu şekilde aktarmıştır.

Sanat bir süredir bir cümbüşün içerisindeydi. Birkaç yıl önce renk düşüncesi ile çılgına döndü. Müzikal çizgi unutuldu ve canlı renklere çılgınca bir istek duyuldu. Renk tüm modern bestecilerin tapındığı tanrı oldu ancak bu besteciler diğer tanrıların da olduğunu unuttu. Müzikal çizgi olmadan renk etkileri ile güzelliği yakalama denemeleri ile klasisizmin basit çizgilerinin güzelliğine gözlerini kör etmişlerdi. Işık, gölgeler ve renklerin parıltıları şahanedir ancak onların sınırlarını belirtecek ana hatlar olmalı, aksi takdirde formu olmayan yığınlar haline gelirler. Müzik ve resimden benzer terimler kullanarak konuşuyorum ancak renk müzik değildir (Phillips, 1934: 266-267).

Bu görüşler ışığında Paderewski'nin, müziğin kendi başına ayrı ve özel bir sanat olduğu görüşünü ve müziğin başka bir şeye hizmet etmesi amacıyla bestelenmemesi gerektiğini savunduğu anlaşılmaktadır.

Paderewski'nin müzik yazma şekli ile ilgili besteleme hızında ayrıca dikkat çeken farklı unsurlar da mevcuttur. Detaylar konusunda oldukça titiz olduğu bilinmektedir. Titizlikle yaptığı çalışmasını “Yazdığım tüm sayfalar suslardan oluşsa bile onlarla gurur duyuyorum” diyerek ifade etmiştir (Phillips, 1934: 272-273).

Paderewski'nin tipik besteleme şeklinde yazılmış eserler olan re diyez minör tonundaki Op. 19 *Polish Phantasy* ve Op. 17 Piyano Konçertosu günümüzde hala popüler olan eserlerdir. Hem eleştirmenler hem de ünlü müzisyenler tarafından beğeni kazanmışlardır (Marchwica, 2004: 219).

Bir modernist olarak değerlendirilmeyen ve kendisi de bu görüşe karşı olan bestecinin bu iki eseri ve tek operası olan *Manru*, modern müziğe yaptığı ana katkılardan biri olarak değerlendirilmektedir. 1888 yılında bestelediği Op.17 *Piyano*

*Konçertosu* piyano edebiyatında kalıcı bir yer edinmiştir. Bu eserde piyano partisi her ne kadar süslemeli olsa ve eser bir piyanist tarafından yazılmış olsa da eserin müzikal yapısı ve gelişme kısmı orkestra sınırları içerisinde yer almaktadır. Piyano bu esnada bir solo çalgı olarak en iyi yaptığı şeyi yapmaktadır. Paderewski bu eserinde Chopin'den ziyade Liszt'in açtığı yoldan ilerlemiştir (Phillips, 1934: 273-274).

Baughan (1908)'e göre Paderewski'nin 28 yaşında bestelediği Op. 17 *Piyano Konçertosu* klasik stile, onun müzik yazısından çıkmış en önemli katkılardan biridir. Eser peşpeşe gelen tonlardan ziyade bir gelişim sürecidir. Geleneksel klasik çizgileri yakın şekilde takip etmektedir ve vurucu şekilde alakasız episodik pasajlar barındırmamaktadır. Duygusal olarak Polonya ulusal müziğinin karakteri ile bezenmiş bir eserdir (Baughan, 1908: 81-82).

Finck (1895)'e göre, Hans Richter bir bestecinin asıl sınavının yavaş bölümlerde yattığı dile getirilmektedir. Tüm piyano edebiyatında daha üstün bir eser duymadığını belirten Finck (1895), Paderewski'nin 17 opus numaralı eseri olmasından ayrıca etkilenmiştir. Paderewski'yi, piyanonun olduğu kadar orkestranın da ustası olan bir besteci olarak görmektedir (Finck, 1895: 40-41).

Diğer tüm Paderewski besteleri gibi, Op.17 *Piyano Konçertosu* da ayırt edici bir şekilde bireysel olduğu düşünülebilir. Bu bireysel yaklaşım birinci bölümde piyano soloda da kendisini göstermektedir.

Paderewski'ye göre, duygu ve biçimin tam olarak kaynaşması, tüm müziğin özü olmuştur. Bu da bestecinin, eserinin duygusal içeriği için kendi ortamı çerçevesinde özgür saltanatını mümkün kılan teknik ustalığına işaret etmektedir. Polifoni olmadan orkestral müzik olamaz. Büyük eserler için polifoni olmazsa olmazdır. Bu şekilde büyük bir eser olarak bestelenmiş olan Op.17 *Piyano Konçertosu* içerisinde güç, asillik, görkemli bir orkestrasyon ve ifade tarzına uygun bir piyano stili barındırmaktadır. Paderewski'nin bir besteci olarak ince detaylarla oluşturulmuş bir labirentten, muhteşem bir kemer yaratabildiğinin kanıtıdır (Phillips, 1934: 274-275).

## **2.5. Paderewski'nin Eserleri**

Paderewski'nin bestelediği eserler incelendiğinde daha çok piyano müziği bestelediği görülmektedir. Piyano eserlerinin yanında, şan ve piyano, keman ve piyano için de eserler bestelediği görülmektedir. Bir tane de operası bulunan bestecinin eserlerinin detaylı listesine aşağıdaki tablolarda yer verilmiştir. Aşağıdaki tablolarda

yer alan Paderewski'nin eserleri hakkındaki bilgilere Charles Phillips (1934)'in *Paderewski: The Story of a Modern Immortal* (Paderewski: Bir Modern Ölümsüzün Hikayesi) isimli kitabından ulaşılmıştır.

Tablo 2.1. Opus Numarası Olan Eserleri

Opus	No	Eser Adı	Yıl
1	1	Prelude a capriccio (Piyano)	1886
	2	Minuetto (Sol Majör - Piyano)	
2		Trois Morceaux for Piano	1881
	1	Gavotte (mi minör)	
	2	Melodie (Do Majör)	
	3	Valse Melancolique (La Majör)	
3		Krakowiak (Piyano)	----
4		Elegie (Piyano)	1883
5		Danses Polonaises for piano	1883
	1	Krakowiak (Mi Majör)	
	2	Mazurek (mi minör)	
	3	Krakowiak (Si Bemol Majör)	
6		Introduction and Toccata (Piyano)	1884
7		Vier Lieder (Dört Şarkı) to poems by Adam Asnyk (Şan - Piyano)	1885
	1	Gdy ostatnia róza zwiędła	
	2	Siwy koniu	
	3	Szumi w gaju brzezina	
	4	Chłopca mego mi zabrali	
8		Chants du voyageur, five pieces for piano	1883
	1	Allegro agitato	
	2	Andantino	
	3	Andantino grazioso	
	4	Andantino mistico	
	5	Allegro giocoso	
9		Danses Polonaises for piano	1883
	1. Kitap-1	Krakowiak (Fa Majör)	
	1. Kitap-2	Mazurek (la minör)	
	1. Kitap-3	Mazurek (La Majör)	
	2. Kitap-1	Mazurek (Si Bemol Majör)	
	2. Kitap-2	Krakowiak (La Majör)	
	2. Kitap-3	Polonaise (Si Majör)	
10		Album de mai. Scenes romantiques, for piano	1884
	1	Au soir	
	2	Chant d'amour	
	3	Scherzino	
	4	Barcarolle	
	5	Caprice	
11		Variations et fugue sur un theme original in A-minor, for piano	1883
12		Tatra Album: Tanze und Lieder des polnischen Volkes aus Zakopane	1883
13		Sonate pour violon et piano (la minör)	1882
14		Humoresques de concert for piano	1887
		(Kitap 1: a l'antique) (Kitap 2: a la moderne)	
	1.Kitap-1	Menuet celebre	
	1.Kitap-2	Sarabande	
	1.Kitap-3	Caprice	

Tablo 2.1. Devamı

Opus	No	Eser Adı	Yıl
	2.Kitap-1	Burlesque	
	2.Kitap-2	Intermeezo pollacco	
	2.Kitap-3	Cracovienne fantastique	
15		Dans le desert, tableau musical in forme d'une toccata, for piano	1888
16		Miscellanea, series of piano pieces	1888
	1	Legende No. 1 (La Bemol Majör)	
	2	Melodie in (Sol Bemol Majör)	
	3	Theme varie (La Majör)	
	4	Nocturne (Si Bemol Majör)	
	5	Legende no. 2 (La Majör)	
	6	Un moment musical	1892
	7	Menuet (La Majör)	1888
17		Concerto for piano and orchestra (la minör)	1888
18		Sześć pieśni (Altı şarkı) to words by Adam Mickiewicz (Şan - Piyano)	1893
	1	Polaly siğ lzy	
	2	Piosnka dudarza	
	3	Moja pieszczotka	
	4	Nad wodą wielką i czystą	
	5	Tylem wytrwał	
	6	Gdybym się zmienił	
19		Polish Fantasy on original themes for piano and orchestra	1893
20		Manru, Lyrisches Drama in drei Aufzugen (Opera)	1892-1901
21		Sonata in E-flat minor for piano	1903
22		Douze melodies sur de poesies de Catulle Mendes (Şan - Piyano)	1903
	1	Dans la foret	
	2	Ton coeur est d'or pur	
	3	Le ciel est tres bas	
	4	Naguere	
	5	Le jeune Patre	
	6	Elle marche d'un pas distrait	
	7	La jeune none	
	8	Viduite	
	9	Lune froide	
	10	Querelleuse	
	11	L'amour fatal	
	12	L'ennemie	
23		Variations et fugue sur un theme original minor, for piano (Mi Bemol Majör)	1903
24		Symphony, Polonie (si minör)	1903

Tablo 2.2. Opus Numarası Olmayan Eserleri

Eser Adı	Yıl
Valse mignonne for piano	1876
Suite for piano (Mi Bemol Majör)	1879
Impromptu for piano	1879
Dwa Kanony for piano	1882
Powódź (Sel) for piano	1884
2 Intermezzi for piano (sol minör ve Do Majör)	1885
Krakowiak for piano	1887
Canzone, chant sans paroles for piano	1904
Hej, Orle biały	1917

Phillips (1934)'e göre Paderewski'nin 3 adet de basılmayan eseri bulunmaktadır. Bu eserler;

-*Cantata for Chorus and Orchestra to a poem of Tetmajer.*

-*Keman Konçertosu* (tamamlanmamış)

-*Etudes for Piano*, olarak bilinmektedir (Phillips, 1934: 550).

Kendi eserlerinin yanında, farklı bestecilerin eserleri Paderewski'nin editörlüğü ile basılmıştır. Özellikle Chopin'in eserlerinin Paderewski edisyonları oldukça kıymetli görülmektedir. Paderewski edisyonu olarak da eserleri basılan besteciler arasında, Fryderyk Chopin, Franz Liszt, Adolf von Hanselt, Robert Schumann, Franz Schubert, Ossip Gabrilowitsch, Pyotr Tchaikovsky ve Joseph Haydn bulunmaktadır. Chopin'in eserlerinin büyük bir çoğunluğu Paderewski'nin edisyonu olarak çeşitli kaynaklarda ulaşılabilir durumdadır (Petrucci Music Library, t.y.).

### **2.5.1. Op. 17 La Minör Piyano Konçertosu**

Paderewski, yirmili yaşlarında yazmaya başladığı eserinin bir bölümünü Varşova Müzik Topluluğu'nun bir toplantısında icra etmiştir. Eserin geri kalanını ise sonraki yıllarda bestelemiştir. Piyano konçertosunun bir kısmını, döneminin ünlü profesörlerinden biri olan Teodor Leszetycki'nin öğrencisi olduğu 1884 yılında Zakopane, Kraków ve Viyana'da bestelemiş ve bu konçertoyu Teodor Leszetycki'ye ithaf etmiştir. 1888 yılında, 28 yaşındakken tamamladığı Op.17 la minör *Piyano Konçertosu*'nun ilk performansı, 20 Ocak 1889'da, Viyana'da Leszetycki'nin eşi Anetta Jessipowa tarafından Hans Richter yönetimindeki bir orkestra eşliğinde yapılmıştır. Dönemin ünlü müzik eleştirmenlerinden olan Jan Kleczyński; Paderewski'nin eseri için "Oldukça güzel temaları var, ilk bölümü sıcaklık dolu, Romanza, şiirsel ve son bölüm yoğun şekilde duygu yüklü. Orkestra piyano ile, solo çalgının zarif yönetiminde zekice birleştirilmiş" yorumunu yapmıştır. Eser kulağa oldukça güzel gelen melodisi, hemen göze çarpmayan duygusallığı, özellikle piyanonun iyi dengelenmiş virtüözitesi ve açıkça görünür olan iççiliğinin yanında net yapısı ile ayırt edilmektedir (Nijakowska, 2010).

Koncerto bir sonat allegrosu ile başlamaktadır. İkinci bölümdeki romance, canto stilindedir ve üçüncü bölümde oldukça hızlı ve canlı bir allegro görülmektedir. İlk bölümde müzik fikri piyano tarafından duyurulmaktadır. Buradaki müzikal fikir karakteristik bir ritim ve halk müziğinden temelini alan bir melodi ile oluşturulmuştur.

Önce sakin ve sıcak bir his yaratan daha sonra sakince dalgalanma gibi yorumlanabilecek olan, bölümün ikinci teması ilk tema ile karşıtlık yaratmaktadır. İkinci bölümde yer alan lirik romance, şiirseliği ve romantikliği ön plana çıkarmaktadır. Orta partide yer alan melankolik tema piyano, keman ve çello partilerinde görülmektedir. Daha sonra yer alan Rondo büyük bir dışa vurum, gösteriş ve dinamizm içermektedir. Eserin son kısmı seramoni niteliğinde bir chorale ile taçlandırılmaktadır (Nijakowska, 2010).

Konçerto özellikle Aneta Jessipowa tarafından seslendirilmiş bir eser değildir. Paderewski'nin kendisi de eseri repertuvarında bulundurmuş ve turnelerinde seslendirmiştir. Eser, Karol Radziwonowicz tarafından, Antoni Wita şefliğinde The Great Polish Radio and Television Symphonic Orchestra ile, Janina Fialkowska tarafından yine Antoni Wita şefliğinde The Polish National Radio Symphonic Orchestra ile, Piers Lane tarafından Jerzy Maksymiuk şefliğinde BBC Scottish Symphony Radio ile, Earl Wild tarafından Arthur Fiedler şefliğinde The London Symphony Orchestra ile, Felicja Blumental tarafından Helmut Froschauer şefliğinde Vienna Symphony Orchestra ile, Ian Hobson tarafından Jerzy Maksymiuk şefliğinde Sinfonia Varsovia ile, Piotr Paleczny tarafından Jerzy Maksymiuk şefliğinde Sinfonia Varsovia ile, Ewa Kupiec tarafından Hugh Wolff şefliğinde Radio Sinfonie-Orchester Frankfurt ile seslendirilmiştir (Nijakowska, 2010).

## 2.6. Paderewski'nin Aldığı Unvan ve Ödüller

Paderewski'ye bir tanesi ölümünden sonra olmak üzere birçok unvan ve ödül verilmiştir. İsmi yaşatıldığı yerlerden biri de *Poznań Müzik Akademisi*'dir. Polonya'nın Poznań şehrinde bulunan bu akademi Paderewski'nin adını taşımaktadır. (<https://amuz.edu.pl/>). Los Angeles da bulunan *Hollywood Walk of Fame* bulvarında da onun adını taşıyan bir yıldız 1960'da kendisine ithaf edilmiştir (<https://walkoffame.com/paderewski/>). Paderewski'ye verilen diğer ödüllere ve unvanlara, Perkowska-Waszek (1982)'in *Mała kronika życia artysty i meża stanu* isimli çalışmasında aşağıdaki şekilde yer verilmiştir.

-*Order of the Romanian Crown "Prin Noi In Sine"* (1889): Romanya Krallığının kuruluşunu anmak amacıyla verilen şövalyelik unvanıdır.

-*Cross of the Saxon Order "Albertus Animosus"* (1895): 31 Aralık 1850'de Kral 2. Frederick Augustus tarafından cesur Albert olarak da bilinen 3. Albert'i anmak

amacıyla verilmeye başlanmış nişandır. Sivil fazilet, bilim ve sanat alanlarında üstün hizmet veren kişilere verilmektedir.

-*Cross and Ribbon of the Order of "Virtuti et Merito"* (1906): İspanya ve Krallığın çıkarlarına hizmet eden kişilere verilen nişandır. Başlatılmasından bu yana İspanya'da verilebilecek olan sivil ödüllerin en seçkin olanıdır.

-*Order of the White Eagle* (1921): Polonya'nın, meziyetleri dolayısıyla hem sivillere hem ordu mensuplarına verilebilen, en yüksek şeref nişanıdır.

-*Order of Polonia Restituta, Grand Cross* (1923): Polonya'nın, eğitim, bilim, spor, kültür, sanat, ekonomi, ulusal savunma, sosyal hizmet, sivil kamu hizmeti alanlarında olağanüstü başarı gösteren ordu mensuplarına, sivillere ve yabancılara, verilebilen onur nişanıdır.

-*Great Ribbon of the Order of Leopold* (1924): Belçika'nın üç Onursal Ulusal Şövalyelik unvanlarından biridir. Bu üç unvan arasında Kral 1. Leopold'un adını taşıyan unvan, en eski ve en yüksek dereceli olanıdır.

-*Honorary Knight Grand Cross of the Order of the British Empire* (1925): İngiltere'nin sanat ve bilim, yardım ve refah organizasyonları, devlete bağlı olmayan sivil hizmetler konularında sağladıkları katkılar sebebiyle verilebilen, şövalyelik ünvanıdır.

-*Legion of Honour, Grand Cross* (1929): Fransa'nın meziyetleri dolayısıyla hem sivillere hem ordu mensuplarına verilebilen, en yüksek şeref nişanıdır.

-*Order of Virtuti Militari, Silver Cross* (1941): Polonya'nın, nadir durumlarda sivillere de verilebilen savaş halinde gösterilen kahramanlık ve cesaret için verilen, en yüksek askeri nişandır (ölümünden sonra verilmiştir).

Perkowska-Waszek (1982)'e göre, Paderewski'ye, 1912'de, günümüzde Ukrayna'ya ait olan Lwów, 1917'de Yale, 1919'da Jagiellonian, 1920'de Oxford, 1922'de Columbia, 1923'de Southern California, 1924'de Adam Mickiewicz, 1925'de Glasgow, 1926'da Cambridge, 1926'da Varşova, 1932'de Lozan, 1933'de New York üniversitelerinden fahri doktora unvanları verilmiştir (Perkowska-Waszek, 1982: 6).

## 2.7. İlgili Yayınlar

Finck (1895) *Paderewski and His Art* isimli kitabında 1895 yılına kadar Paderewski'nin hayatındaki gelişmeleri başarılarını, hakkındaki görüşleri, besteci, piyanist ve hayırsever olarak sanatçının yaşamını ele almıştır.

Baughan (1908) *Living Masters of Music - Ignaz Jan Paderewski* isimli kitabında Paderewski'nin hayatını, kişisel özelliklerini, müzik ve müzik eğitimi üzerine görüşlerini ele almış aynı zamanda bir piyanist ve bir besteci olarak ayrı bölümlerde Paderewski'yi anlatmıştır.

Phillips (1934) *Paderewski The Story of a Modern Immortal* isimli kitabında bizzat Paderewski tarafından yazılan mektuplar, bestecinin kendisi ile yapılan röportajlar, arkadaşlarının anıları, döneminin eleştirmenlerinin ve diğer müzisyenlerin Paderewski ile ilgili yorumları ulaşabildiği diğer tüm kaynakları kullanarak Paderewski'nin hayatını oldukça detaylı bir şekilde ele almıştır.

Strakacz (1949) *Paderewski as I Knew Him* isimli kitabında *Polonya, Sürgün ve Savaş* bölümleri altında Paderewski ile ilgili anılarını ve Paderewski'nin hayatını kendi günlüğünden alınan bilgiler ile anlatmaktadır.

Schonberg (1963) *The Great Pianist* isimli kitabında piyano tarihinin 1963 yılına kadar olan kısmında yaşamış olan ünlü piyanistleri, onların başarılarını, hayatlarının önemli noktalarını ve performansları ile eserlerini ele almıştır.

Levant (1968) *The Unimportance of Being Oscar* isimli kitabında kendi biyografisini, hayatının dönüm noktalarını ve döneminin diğer ünlü müzisyenleri ile ilgili anılarını aktarmaktadır. Paderewski'de bu isimler arasında yer almaktadır.

Nelson (2003) *Ignacy Jan Paderewski's Piano Sonata in E-Flat Minor, Opus 21: Insights Into His Compositional Technique and Performance Style* isimli çalışmasında; 100den fazla eserin kaydını yapmış olan Paderewski'nin otantik ve geç romantik performans tarzının Mi Bemol Majör tonunda bestelediği Op.21 Piyano Sonatı'na uygulandığını, *kontrpuan*, *asenkroni*, *tempo rubato*, ritmik varyasyonlar ve pedal kullanımı açılarından incelemiştir. Eserin bestelenme şeklini de form, tını, melodi, armoni ve ritim ve gruplandırılmalar açılarından incelemiştir. Araştırmada Op. 21 Piyano Sonatı'nın icrası için için Paderewski'nin kayıtlarını ve performans stilini temel alan öneriler ortaya koymak amaçlanmıştır.

Marchwica (2004) *The National Style of Music by Ignacy Jan Paderewski –Late Romanticism or Eclecticism* isimli araştırmasında; geç romantik müzik özelliklerini bu özelliklerin Paderewski üzerindeki etkilerini, Paderewski'nin diğer bestecilerden nasıl etkilendiğini Paderewski'nin kendi sözlerinden alıntılar yaparak ortaya koymuştur.

Choi (2007) *The Use of The Polish Folk Music Elements and The Fantasy Elements in the Polish Fantasy on Original Themes in G-Sharp Minor for Piano and Orchestra Opus 19 By Ignacy Jan Paderewski* isimli çalışmasında Paderewski'nin Op.19 *Polish Fantasy* isimli eserinin performans sorunlarına Polonya halk dansları karakteristiklerini ve bu dansların eserde nasıl kullanıldıklarını inceleyerek değinmeyi amaçlamaktadır. Çalışmasında Paderewski'nin hem solo piyano için *fantasy* formunun öğelerini hem de Liszt ve Weber gibi bestecilerin 19. Yüzyılda ortaya çıkardıkları tek bölümlü konçerto gibi yazılmış formu nasıl kullandığını açıklamak amacıyla *fantasy* formunun tarihini karşılaştırmalı şekilde incelemiştir.

Nijakowska (2010) *Piano Concerto in A minor, Op. 17 – Ignacy Jan Paderewski* isimli internet makalesinde Paderewski'nin Op.17 Piyano Konçertosu'nun bestelenişini, seslendirildiği tarihleri ve seslendiren piyanistleri, eserin özelliklerini ve karakterini ele almaktadır.

Prazmowska (2010) *Makers of the Modern World: Ignacy Paderewski Poland* isimli kitabında Paderewski'nin kısa biyografisini ele almıştır. Daha çok sanatçının politik kariyerinden, Polonya'nın bağımsızlığını kazanması sürecine, yaşanan önemli olaylara ve bu sürece aktif rol almış önemli isimlere yer vermiştir.

Trochymczyk (2010) *An Archangel at the Piano: Paderewski's Image and His Female Audiance* isimli çalışmasında Paderewski'nin politika, bestecilik ve piyanistlik kariyerinde elde ettiği başarılarından, besteci ile ilgili basında yer almış haberlerden ve röportajlardan, şöhretinden ve bu şöhreti nasıl kazandığından ve özellikle kadın dinleyicisinin gözünde Paderewski'nin görüntüsünden ve onunla etkileşimlerinden bahsetmiştir.

Sobolevski (2016) *Ignacy Jan Paderewski* isimli internet makalesinde Paderewski'nin biyografisini ele almıştır.

### 3. YÖNTEM

Bu kısımda araştırmanın problemi ve araştırma sorularına ilişkin yöntem açıklanmış, araştırma modeli, araştırma grubu, verilerin toplanması, analizi ve yorumlanması konularına değinilmiştir.

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, Türkiye’de eserleri ve kendisi ile ilgili hiç bir akademik çalışma yapılmamış bir besteci olan Paderewski’nin müzikal tarzı ve piyano yazısı, Op.17 *Piyano Konçertosu* özelinde, armonik yapı ve form özellikleri açılarından, analitik yaklaşımla ele alınmak istenmiştir. Türkiye’de neredeyse hiç tanınmayan ve eserleri neredeyse hiç çalınmamış olan bestecinin, müzik tarzını ve piyano yazısını, Op. 17 *Piyano Konçertosu* özelinde belirleyerek, besteci ve eseri hakkında bilgi, beceri ve deneyim kazanmak isteyen öğrencilere, icracılara ve eğitimcilere bir rehber oluşturma amacı doğrultusunda, “verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlayan” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2010: 21) betimsel araştırmalar içerisine dahil olan çalışma; nitel araştırma yöntemi içinde yer alan desenlerden, Creswell (2015)’e göre;

“araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller ve dokümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşım” (Creswell, 2015: 97)

olarak tanımlanan, durum çalışması deseni ile sistematik bir şekilde planlanmıştır.

#### 3.2. Verilerin Toplanması

Araştırmanın verileri, “araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsayan” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 187-188), doküman analizi ve “birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde biraraya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlama”nın (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 227), amaçlandığı içerik analizi ile elde edilmiştir. Doküman analizi kapsamında, eserin armonik yapısının ve form özelliklerinin belirlenmesi için eser, armonik analiz ve form analizi ile detaylı şekilde incelenmiştir. Eserin armonik analizi ve form analizinden elde edilen veriler

içerik analizi ile değerlendirilerek, cümle, cümle grubu ve periyot yapılarının, kadansların ve eserde yer alan tonların kullanım sıklıkları incelenmiştir.

Eserin notasının fonksiyonel olarak analiz edilmesi için, kullanılan akor fonksiyonlarının belirlenmesi amacıyla, romen rakamları ile analiz yöntemi (Roman-letter analysis) kullanılmıştır. “Romen rakamları ile analiz yönteminde, akorun kök sesi, tonun birinci derecesi ve akorun diğer sesleri ile ilişkilendirilmektedir. Bu yöntemle, akorun kök sesinin, tonun birinci derecesine olan diyatonik uzaklığı ve akor seslerinin nasıl bir düzende yer aldığı gösterilmektedir” (Cook, 1987: 16-17). Armonik analiz ile kadans noktaları, gerçekleşen kadanslar, modülasyon yapılan tonlar ve armonik dizilim belirlenmiştir. Form özelliklerinin belirlenmesi için, öncelikle klasik müzik eserlerinde kullanılan formlar araştırılmıştır. Ulaşılan formların özellikleri doğrultusunda, Op. 17 *Piyano Konçertosu*'nun bölümlerinin bu formlardan hangileri ile paralellik gösterdiklerinin saptanması için, eser içerisinde yer alan müzikal temalar belirlenmiştir. Bu doğrultuda eserin bölümlerinin formu ortaya koyularak, cümle dizilimleri, periyotlar, pasajlar, eserin bölümlerinin ana kısımları belirlenerek, bu bölümlerin kendi içerisinde buldukları formların nitelikleri ortaya koyulmuştur.

### **3.3. Veri Toplama Araçları**

Araştırmada Paderewski'nin Op.17 *Piyano Konçertosu*'nun armonik yapısının, form özelliklerinin belirlenmesi için, eserin editörlüğünü Theodor Leschetizky'nin yaptığı 2 piyano için düzenlenmiş notası, ulaşılabilen basılı kaynaklar ve internet kaynakları kullanılmıştır.

### **3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması**

Araştırmada, Paderewski'nin Op. 17 la minör *Piyano Konçertosu*'nun form ve armonik analizinden elde edilen bulgular betimsel olarak ifade edilmiştir. Bulguların içerik analizi için, cümle yapıları, kullanılan kadanslar ve eserde yer verilen tonlar olmak üzere üç tema belirlenmiştir. Temalandırma çerçevesinde, eser içerisinde yer alan cümlelerin ne kadarının tematik materyali oluşturduğu, ne kadarının geçiş, coda ve codetta gibi eserin diğer kısımlarında yer aldığı, modülasyonların hangi tonalitelere, nasıl gerçekleştirildiği ve cümle sonlarında hangi tür kadansların, hangi sıklıkla kullanıldıkları, betimsel olarak açıklanıp, tablolar ile gösterilerek ifade edilmiştir.

## 4. BULGULAR

Bu bölümde, problem cümlesi doğrultusunda oluşturulan;

- Paderewski'nin Op. 17 *Piyano Konçertosu*'nun, armonik yapısı nasıldır?
- Paderewski'nin Op. 17 *Piyano Konçertosu*'nun form özellikleri nasıldır?
- Paderewski'nin Op. 17 *Piyano Konçertosu*'nda cümlelerin, cümle gruplarının, periyotların, geçişlerin, kadansların ve yer verilen tonların kullanım durumu nasıldır? alt problemleri doğrultusunda gerçekleştirilen analizlerden elde edilen bulgulara yer verilemiştir.

### 4.1. Paderewski'nin Op. 17 La Minör Piyano Konçertosu'nun Armonik Yapısı ve Form Özelliklerine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Paderewski'nin Op.17 Piyano Konçertosu'nun form analizi ve armonik analizinden elde edilen bulgular birlikte sunulmuştur. Form analizinden elde edilen bulgular ile eserin bütünü oluşturulan cümlelerin ve pasajların dağılımını gösteren şemalar oluşturulmuştur. Bu şemalarda, cümleler, pasajlar ya da periyotlar belirtilmiş, üst karakter ile kaç ölçü devam ettikleri gösterilmiş ve parantez içinde verilen sayılar ile hangi ölçüler arasında yer aldıkları, kesik çizgilerle işaretlenmiş satırda ise hangi tonda yer aldıkları ifade edilmiştir. Formun ana hatlarını oluşturan kısımlar, cümle, pasaj ya da periyotlar için oluşturulmuş şekillerde, önemli kısımlar işaretlenmiş, ayrıca bu kısımların armonik analizine ve armonik ritmine yer verilmiştir. Her şekilden önce bu şekilde gösterilen kısım ile ilgili açıklamalar yer almaktadır. Konçerto üzerinde yapılan analizler ve oluşturulan şekiller için eserin 2 piyano için düzenlenmiş notası kullanılmıştır. Eser ve içerisinde sunulan temalar hakkında yapılan açıklamalarda, bu temaları orkestra içinde hangi çalgıların sunmakta oldukları belirtilmiştir. Eserde çok benzer şekilde ya da aynen tekrarlanan pasajların, temaların ve cümlelerin ilk görüldüğü ölçüler, yapılan açıklamalardan sonra yer alan şekillerde detaylı olarak gösterilmiştir. İkinci kez görüldükleri ya da duyuldukları ölçülerin anlaşılması için Ek-1de yer alan notaya bakılması yeterli olacaktır.

#### 4.1.1. 1. Bölüm -Allegro

##### Orksetral Giriş (1. ve 67. ölçüler arası)

(1-10) (11-36)

(37-53)

İntro<sup>10</sup> a<sup>26</sup> cümle grubu [8]HC[2 ölçü genişleme][4][3][3][6]PAC b<sup>17</sup> cümle[17]HC

a-----c-----a-----a-----

(53-66)

[14 ölçü dominatta kalış]PAC

a-----

**Sergi (65. ve 301. ölçüler arası)**

**A (67. ve 140. ölçüler arası)** 1. Tema grubu, 1. Tema bölgesi (67-104)

(67-74)

(75-104)

a<sup>8</sup> paralel periyot [4]HC[4]PAC a<sup>130</sup> cümle grubu [2]HC[2]PC[2]HC[2]PC[2]PC

a-----e-----b-----G-----

(105-114)

[3]PC[3]PC[4]IAC[4]IAC[6]PAC kapanış ve 1. T.g. 2. T.b. ye geçiş<sup>10</sup>[-10-]HC

e-----C-----a-----d-----a-----

1. T.g. 2. Tema bölgesi (115-140)

(115-140)

(141-166)

b<sup>26</sup> cümle grubu [4]IAC [4]IAC [2][2][6]PAC[1 gen.][6]IAC[1 gen.] B ye geçiş<sup>26</sup> [2]

a-----d-----g-----c-----c-----

[2] [6] [8] [8]

Eb-Ab,f--Eb--C-

**B (167. ve 221. ölçüler arası)**

(167-191)

(3+2+2+2)

(192-201)

(6+4)

a<sup>25</sup> çift periyot [4]HC[4]IAC[4]HC[4]IAC [9 ölçü gen.] a<sup>1</sup> için hazırlayıcı<sup>10</sup> [10]

C-----d-----Gb-G-----

(202-221)

(222-259)

a<sup>20</sup> çift periyot [4]HC[4]IAC[4]HC [4]HC[4 gen.]DC kapanışa geçiş<sup>38</sup> [2][2][2][2]

C-----G-----Eb-----Eb,C-----

(260-271)

(272-285)

(286-301)

[4]IAC [7] [19]PAC orkestral kapanış<sup>12</sup> [12]PAC coda<sup>14</sup> codetta<sup>16</sup>

a-----F,d,C-----C,d,F,a,A,G---C-----

**Gelişim (302. ve 439. ölçüler arası)**

1. Kısım (302-353) 1. tema grubunun 2. teması üzerine arpejler ve kırık akorlar

[10]PC [6]DC [2][6]IAC [10]PC [6]DC[12]PAC

c-----Ab-----f-----Db-----

2. Kısım (354-399) 1. tema grubunun 1. ve 2. temaları üzerine kromatik gamlar ve arpejler (3+2+2+)

[10]PAC [8]IAC [2 gen.] [4]IAC[4]IAC [3 gen.][4][4] [7]

b-----f-----Ab-----Eb-----g---B,c,d

3. Kısım (400-439) 1. tema grubunun 1. teması üzerine arpejler ve üçlemeler A'ya dönüş kısmı

[4]IAC[4]DC[4]IAC[4]HC[4]HC[2][4]DC[2][2][10 ölçü dominantta kalış]

d-----a-----d-----E--a-----d--F--a-----

### Yeniden Sergi (440. ve 602. ölçüler arası)

#### A (440. ve 473. ölçüler arası)

(440-447)

(448-473)

a<sup>118</sup> cümle grubu [4]HC[4]HC b<sup>26</sup> cümle grubu[4]IAC[4]IAC [2][2][6]PAC[1 gen.]

a-----e-----a-----

(474-498)

[6]PAC[1 gen.] B ye geçiş<sup>25</sup> [2]IAC[2]IAC[1 gen.][4] [8][8]

d-----d-----F-----d---C-A-

#### B (499. ve 602. ölçüler arası)

(499-523)

(3+2+2+2)

(524-533)

(6+4)

a<sup>25</sup> çift periyot [4]HC[4]IAC[4]HC[4]PAC [9 ölçü gen.] a' için hazırlayıcı<sup>10</sup> [10]

A-----Eb-----Eb,E-----

(534-553)

(554-591)

a<sup>120</sup> çift periyot [4]HC[4]IAC[4]HC [4]HC[4 gen.]DC kapanışa geçiş<sup>38</sup> [2][2][2][2]

A-----c#,E-----C-----

(592-603)

(604-625)

(626-719)

[4] [7] [19]PAC orkestral kapanış<sup>12</sup> [12]PAC coda<sup>22</sup> kadans

A,f#--D--A-----A,h,d-----a,e,a,d,F,a,Bb,a-----

(720-761)

(762-777)

Coda<sup>42</sup>

codetta<sup>16</sup>

a,d,a,d,a-----

Konçertonun birinci bölümünün sonat allegrosu adı verilen formda tasarlandığı görülmektedir. Orkestral giriş, sergi, gelişim ve yeniden sergi bölümleri eser içerisinde net bir şekilde duyulmaktadır.

Giriş kısmı orkestrada, konçertonun ana temasının ilk notalarının duyulmasıyla başlamaktadır. 10 ölçü süresince dinleyiciyi, hemen sonrasında orkestranın sunacağı giriş temasına hazırlamaktadır.

Şekil 4.1. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 1. ve 10. Ölçüler Arası

Bu 10 ölçülük giriş, sergide görkemli bir şekilde duyulacak olan konçertonun ana teması hakkında çok küçük de olsa ilk fikri oluşturmaktadır. 11. ölçü ile 20. ölçü arasında, konçerto içerisinde yer alan ilk tema, klarnetin eşliği ile obua tarafından duyurulmaktadır.

Şekil 4.2. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 11. ve 20. Ölçüler Arası

21. ölçüde aynı tema obua ve klarnet eşliği ile flüt partisinde duyulmakta ve 27. ölçüden itibaren yaylıların temayı genişlemelerle devam ettirmesi ile 36. ölçüye kadar sürmektedir. Orkestranın giriş kısmında sunduğu ve 36. ölçüde giriş kısmının ikinci

temasına yerini bırakacak olan bu tema, daha sonra sergi kısmında, birinci tema grubunun ikinci teması (A-b) olarak tekrar duyulmaktadır.

Piyano II (Orkestra)

flüt

klar.

A.R.

c: i<sup>6</sup> V i<sup>6</sup> V<sub>7</sub> i<sup>6</sup> V<sub>7</sub> VII<sub>7</sub> V<sub>6</sub> i ii<sub>7</sub> V IV

a:

V<sub>7</sub> i ii<sub>7</sub> V VI VI VI III VI V i VII III VV V7

Şekil 4.3. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 21. ve 36. Ölçüler Arası

Yaylılar ile yapılan genişlemeler ve *piano'dan forte ve fortissimo'ya* doğru giderek artan ses yoğunluğu, 37. ölçüde duyulacak olup, sergide yer alan ilk tema ile ilk üç ölçüsü tamamen aynı olan, giriş kısmının ikinci teması için bir hazırlayıcı olarak düşünülmektedir. Bu hazırlıktan sonra, 37. ölçüde konçertonun ana temasının duyulduğu ve serginin başladığı düşünülmektedir. Ancak orkestranın sunduğu bu tema bölüm içerisinde, aynı şekilde hiçbir kısımda duyulmamaktadır. Orkestra bu noktaya kadar ritmik yapısı ile dinleyicide merak uyandıran, hüznü bir melodi seslendirmektedir.

37. ölçüde girişin ikinci teması, yine orkestra tarafından, bu defa tüm orkestranın katılımı ile sunulmaktadır. Güçlü melodik yapısı ile kahramanlık hissi uyandırdığı söylenebilecek olan tema aynı zamanda içerisinde melankolik bir karakter de barındırmaktadır. Bu temada melodi ağırlıklı olarak yaylı çalgılardadır. Bestecinin beşinci derece akorunu hem majör hem de minör olarak kullanmasının eserin karakteri açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Karşı temalarla bu karakter değiştirilmiş olsa da, eserin giriş temasının karakterinin yansıtılmak istendiği her noktada minör beşinci derece akoru tekrar görülmektedir.

Piyano II  
(Orkestra)

A.R.

a: i i VI III ii (V) i (V) IV VII i III VI<sub>7</sub> ii<sub>7</sub> (V<sub>7</sub>)<sub>17</sub> iv<sub>7</sub> vii<sub>7</sub> III<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> ii<sub>7</sub> (V<sub>7</sub>)

iv<sub>7</sub> iv<sub>7</sub> VII VI V/iv iv i (V<sub>7</sub>) i (V) iv iv (V)

Şekil 4.4. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 37. ve 53. Ölçüler Arası

53. ölçüye kadar canlı ve dinamik bir biçimde ilerleyen tema, 53. ölçüde beşinci derece akorunun görülmesi ile sonlanacaktır. 14 ölçü sürecek bir dominantta kalış, serginin B temasının hazırlayıcısı ile benzerlik göstermektedir. Bu kısımda da beşinci derece fonksiyonun hem majör hem de minör olarak kullanıldığı görülmektedir. Daha önce yaratılan atmosferin karakteristik açısından desteklendiği düşünülebilir.

Piyano II  
(Orkestra)

A.R.

a: V V<sub>11</sub> V V V<sub>11</sub> V V<sub>11</sub> V V<sub>11</sub> V V<sub>11</sub> (V) i III iv (V) VI (V<sub>7</sub>) i (V<sub>7</sub>)

i (V<sub>7</sub>) i (V<sub>7</sub>) i (V<sub>7</sub>) i (V<sub>7</sub>) i (V<sub>7</sub>) i (V<sub>7</sub>) (V<sub>7</sub>)

Şekil 4.5. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 53. ve 66. Ölçüler Arası

14 ölçü süren dominantta kalış sonrasında başlamakta olan sergi, piyano solonun birinci tema grubunun (A) ilk temasını (a) 8 ölçümlük bir paralel periyot olarak sunması ile duyulmaktadır. Orkestranın güçlü temasının aksine bu bölgede piyanonun sunduğu tema lirik, romantik ve zarif olarak nitelendirilebilir. Tema ritmik olarak orkestranın daha önce sunduğu benzer tema ile çok yakın olsa da piyano rubato ile bu ritmik yapıyı sakinleştirerek kendi bireysel sunumundaki zarif ve lirik karakteri sağlamaktadır. Beşinci derecenin hem majör hem de minör olarak kullanımı yine görülmektedir. Konçertolarda görülen klasik tema sunumunun, besteci tarafından tercih edilmediği düşünülmektedir. Giriş kısmında orkestra, temayı çalıyormuş gibi görünse de piyano solo ile orkestranın sunumları arasındaki bariz farklardan dolayı serginin 67. ölçüde başladığı fikrine ulaşılmıştır. Bölümün tamamı için piyano solonun bireysel bir bakış açısı olduğu söylenebilir. Piyano solo, orkestranın hiçbir temasını olduğu gibi kullanmamaktadır. Piyano her zaman orkestranın çaldığı temaları değiştirerek sunmaktadır. Bölümün tipik karakteristik özelliklerinden biri olarak piyanonun bireyselliği de söylenebilir.

Piyano I (Solo)

A.R.

a:i (v) i (v) i (v) VI III<sub>7</sub> VI III<sub>7</sub> iv ii<sub>7</sub> (V<sub>7</sub>) i

Şekil 4.6. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 67. ve 75. Ölçüler Arası

75. ölçünün ilk vuruşu ile hem piyano solonun sunduğu tema bir mükemmel otantik kadans ile sonlanmakta hem de orkestranın katılımı ile piyanonun 30 ölçü süresince, serginin ilk temasının motifleri ve genişlemeler kullanarak devam ettireceği cümle grubu başlamaktadır. Cümle grubunda modülasyonlar sık olarak görülmektedir. Piyanonun lirik melodisi aynı etki korunarak devam ettirilmektedir. (85.-104. ölçüler için bzk. Ek-1 sf: 6-7).



çıkartılmıştır. 26 ölçülük bir cümle grubu halinde değerlendirilen bu bölge orkestranın girişte çaldığı ilk temanın motifleri ve bu motiflerin genişletilmesi ile oluturulmuştur. Dört ölçülük tema, ilki la minör ikincisi re minör tonlarında iki kez tekrarlanmaktadır. La, re, sol ve do minör tonlarının görüldüğü cümle grubunda hazırlıksız gelen modülasyonlar ile tonal bir belirsizlik yaratılmak istendiği düşünülebilir. Özellikle 124. ve 126. ölçülerde re minörün altıncı derecesi olarak görülen Si Bemol Majör akoru ve bu akorun Si Bemol Majörün beşinci derecesi ile devam ettirilmesi, hissettirilmek istenen tonal belirsizliğin işareti olarak değerlendirilebilir. Bu kısımda tema önce klarnet sonra obua tarafından çalınmaktadır. Aynı anda, piyano küçük farklar ve disonanslarla temayı çalarak orkestranın sunduğu materyalin değişikliklere uğratılmış halini duyurmaktadır. Daha sonra keman, obua, klarnet ve piyano arasında hızlı değişimlerle tema genişletilmektedir. Girişte de duyulmuş olan tema(127.-142. ölçüler için bkz. Ek-1 sf:8-9).

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

a: i V/V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> VI i ii<sub>7</sub> V<sub>7</sub> iV<sub>d</sub>

d: i V/v V<sub>7</sub> VI<sub>7</sub> i ii<sub>7</sub> V<sub>7</sub> i

Şekil 4.9. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 115. ve 122. Ölçüler Arası

Şekil 4.10. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 123. ve 126. Ölçüler Arası

141. ölçü ile artık tematik oluşumlardan ya da cümlesel yapılardan uzaklaşarak, motif ve genişlemeler ile sürececek olan ikinci tema grubuna (B) geçişin başladığı düşünülmektedir. 26 ölçü devam eden geçişte piyano solonun duyurduğu ilk temanın giriş ritmi, artarda gelen ton değişimleri ile orkestrada sunulmaktadır. (145-150. ölçüler arası için bkz. Ek-1 sf: 9).

Şekil 4.11. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 141. ve 144. Ölçüler Arası

Sonrasında, 151. ölçü ile ikinci tema grubunu hazırlayan, ilki Mi Bemol Majör tonunda ikincisi Do Majör tonunda 8 ölçülük iki dominantta kalış görülmektedir. Dominantta kalışlarda bestecinin beşinci derece pedalı üzerinde, dördüncü derece fonksiyonunu kullanıp, beşinci derece 11'li olarak değerlendirilebilecek akoru oluşturarak, bu esnada orkestra ve piyano arasında yedinci derece akorunun da oluşması ile eserin farklı noktalarında da görülebilecek, tonal belirsizlik hissini yarattığı düşünülmektedir. 166. ölçüde geçiş sonlanmaktadır. (159-166. ölçüler için bk. Ek-1 sf: 10).

Şekil 4.12. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 151. ve 158. Ölçüler Arası

167. ölçü ile konçertonun ikinci tema grubu (B) piyano soloda duyulmaktadır. 25 ölçülük bir çift periyot (a) olarak görülen, melodik oldukça huzurlu, sakin ve umut dolu olarak nitelendirilebilecek olan ikinci tema, ilk temanın görkeminden ve karakterinden uzak ve sakin bir şekilde seyretmektedir. 183. ölçüde otantik kadans ile tonik akoruna çözülme gerçekleşen noktada orkestra, ilk temayı hatırlatıcı nitelikte bir motif duyurmaktadır. Otantik kadans sonrasında 9 ölçülük bir genişleme ile ikinci temanın varyasyonuna (a<sup>1</sup>) hazırlayıcı nitelik taşıdığı düşünülen 10 ölçülük bölgeye ulaşılmaktadır. Bu 10 ölçü beşinci derece fonksiyonunda sürmektedir. İlk altı ölçüsü Sol Bemol Majör tonunda iken son 4 ölçüde ani bir modülasyonla Sol Majör tonunda bitmektedir. (184-201. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 11)

Şekil 4.13. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 167. ve 183. Ölçüler Arası

202. ölçüde ikinci temanın varyasyonu başlamaktadır. İlk hali 25 ölçü süren çift periyot, bu kez 20 ölçülük bir çift periyot olarak görülmektedir. Burada piyano eşlik

rolünü devralarak, üçlemeler ve onaltılık notalar halinde arpejler ile orkestraya eşlik etmektedir. Tema ise yaylı grubunda, kemanlarda duyulmaktadır. Periyot 217. ölçüde beşinci derece akoruna ulaştıktan sonra, 4 ölçü boyunca beşinci derece akorunu genişletip, kırık kadans ile sonlanmaktadır. Bu kırık kadans ile 2. tema grubu sonlanarak, kapanış temasına geçiş başlamaktadır. Şekil 4.14. de ikinci çift periyotun ilk iki cümlesi yer almaktadır. (210-221. ölçüler arası için bkz. Ek-1 sf:12).

Şekil 4.14. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 202. ve 209. Ölçüler Arası

222. ölçüden itibaren birinci tema grubu ve ikinci tema grubunun tematik materyallerini kısa motifler halinde harmanlayarak, hızlı, kısa ve ani ton değişimleri ile müziği kapanış temasına doğru ilerleten bir geçiş başlamaktadır. Tüm orkestra bu kısa motifleri sunarken, piyano bu bölgede oktavlar ve arpejler ile orkestraya eşlik etmekte ve 256. ölçüde ulaşılan beşinci derece fonksiyonu ile sonrasında gelen kapanış temasının görkemini belirginleştirmek için çıkıcı arpejler kullanarak gerilimi arttırmaktadır. (230-259. ölçüler arası için bkz. Ek-1 sf: 13,14).

Şekil 4.15. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 222. ve 229. Ölçüler Arası

260. ölçüde orkestra birinci tema grubunun birinci temasını yeniden çağrıştırarak sergi kısmını sonlandıran kapanış temasını Do Majör tonunda duyurmaktadır.

Şekil 4.16. Op. 17 Pişano Konçertosu 1. Bölüm 260. ve 272. Ölçüler Arası

272. ölçüde başlayıp 285. ölçüde güçlü bir şekilde sonlanan coda, serginin tamamlandığını belirtmektedir. Codada yine ani ve hızlı modülasyonlar görülmektedir. 286. ölçüde başlayıp 301. ölçüde sonlanan codetta, hem sergiyi kesin olarak kapatır, hem de gelişim kısmında solo piyanonun sunacağı do minör tonundaki materyalin benzer bir şeklini Do Majör tonunda sunarak hazırayıcı bir yapı oluşturmaktadır. Solo piyanonun, kapanış teması, coda ve codetta kısımlarında bulunmayışı, gelişim kısmına başlarken *f* olarak başlayacak cümlesinin etkisini arttırmaktadır. Görkemli kapanış teması ve ardından aynı şekilde devam eden codadan sonra codetta, müziği yumuşatarak sakin bir karakter yaratıp, gelişim kısmında piyano solonun sunacağı materyalin dramtizmini de vurgulamaktadır.

Şekil 4.17. Op. 17 Pişano Konçertosu 1. Bölüm 272. ve 286. Ölçüler Arası

Piyano II (Orkestra)

A.R.

C: I V I V I V I I I I I V<sub>7</sub>

I V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I I I I I

Şekil 4.18. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 286. ve 301. Ölçüler Arası

Gelişim do minör tonunda başlamaktadır. Bu bölgede 1. tema grubunun 2. temasının materyal olarak kullanılıp, kırık akorlar, üçlemeler ve arpejler ile geliştirildiği görülmektedir. Gelişimin 1. kısmında do minörün birinci derece ve beşinci derece fonksiyonları arasında salınım yapan 4 ölçümlük bir motiften sonra 6 ölçü boyunca, fantazi benzeri olarak düşünülebilecek, üçleme ve onaltılık arpejlerle oluşturulmuş pasaj görülmektedir. Piyanonun, gelişim kısmını oldukça dramatik, karamsar ve ağır bir karakterde başlattığı söylenebilir. Piyano ikinci derece yedilisini dört ölçü genişlettikten sonra birinci derece akoruna çözümlenerek 312. ölçüde başlayacak olan temaya hazırlanmaktadır.

Piyano I (Solo)

A.R.

c: i v i v i v i i ii<sup>7</sup> ii<sup>7</sup>

ii<sup>7</sup> ii<sup>7</sup> i i

Şekil 4.19. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 302. ve 311. Ölçüler Arası

312. ölçüde 1. tema grubunun 2. temasının bir kesiti, kırık akorlar ile sunulmaktadır. Burada kırık akorlar, sergide daha dinamik bir şekilde görülen temaya melankolik bir atmosfer kazandırmaktadır. Temanın merak uyandıran ve hüzünlü karakterini kısa süreliğine daha ağır, yoğun ve karamsar bir karaktere dönüştürdükten sonra, La Bemol Majör tonuna yapılan modülasyon ile tekrar umut verici olarak nitelendirilebilecek bir karakter yaratılmaktadır. 317. ölçüde kırık kadans ile La Bemol Majör tonuna modülasyon yapıldıktan sonra piyano üçleme ve onaltılık arpejler ile temanın fa minör tonunda sunulacağı 326. ölçüye doğru gelişimi sürdürür.

Şekil 4.20. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 312. ve 325. Ölçüler Arası

326. ölçüden itibaren, gelişimin başında duyulan birinci derece ve beşinci derece fonksiyonları arasındaki salınım ve devamındaki 6 ölçülük arpej ve gam karışımı pasaj bu kez fa minör tonunda aynen tekrarlanmaktadır. “do minör”deki ilk duyuluşunda *meno mosso* olarak görülen, fa minörde tekrar duyulduğunda ise *grave* olarak işaretlenmiş pasajın gelişim kısmında hakim olan dramatizm ve melankoliyi daha da tırmandırdığı düşünülebilir. (326. ve 335. ölçüler için bkz. Ek-1 sf:17)

336. ölçüde, yine paralel şekilde 1. tema grubunun 2. teması, kırık akorlar ile bu defa fa minör tonunda duyulmaktadır. Hemen önceki sunumdan farklı olarak burada piyano kırık akorlarını çalarken melodiyi korno duyurmaktadır. Temayı orkestranın devralması karamsar karakteri hafifletmektedir. 341. ölçüde de kırık kadans ile Re Bemol Majör tonuna modülasyon görülmektedir. Temanın aynı kesitinin, yine onaltılık arpejler ile genişletilerek Re Bemol Majörde sunulması ve devamında piyanonun, fa-mi notaları ile fonksiyon olarak Re Bemol Majörün ilgili minörü olan si

bemol minörün beşinci derece yedili akoru üzerinde gerçekleştirdiği *trill* benzeri hareket ile birlikte orkestra, 1. tema grubunun 1. temasını hatırlatan küçük bir motif duyurmasından sonra gelişimin birinci kısmı sonlanmaktadır. Birinci kısmı sonlandıran bu motifin ve piyanonun *trill* hareketinin ikinci kısım için hazırlayıcı bir unsur olduğu düşünülmektedir. (343.-349. ölçüler için bkz. Ek-1 sf:18).

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

f: V

i iiğ i iiğ VI I

Db:

Şekil 4.21. Op. 17 Piyanonun 1. Bölümü 336. ve 342. Ölçüler Arası

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

Db: V<sub>7</sub>/vi V<sub>7</sub>/vi V<sub>7</sub>/vi V<sub>7</sub>/vi b: i<sub>6</sub> V

Şekil 4.22. Op. 17 Piyanonun 1. Bölümü 350. ve 354. Ölçüler Arası

Gelişimin 2. bölgesi si bemol minör tonunda başlamaktadır. 1. tema grubunun hem 1. hem de 2. temasının materyal olarak kullanılarak, kromatik gamlar ve arpejler ile geliştirildiği görülmektedir. Orkestranın melankolik ve hüznü karakteri devam ettirmesine karşıt olarak piyano yine melankolik ancak enerjik ve hızlı bir melodik çizgi sergilemektedir. Bölgenin tamamında orkestra tematik materyalden oluşturulan motifler ve cümleler ile melodik sunumu gerçekleştirirken, piyano solonun, özellikle

uzun süre devam ettirdiği kromatik gamlar ve yer yer kullandığı kısa arpej pasajları ile orkestradan bağımsız şekilde daha önce başlatmış olduğu fantazi benzeri atmosferi geliştirmekte olduğu düşünülmektedir. Piyanonun kromatik gamlar ve arpejlerden oluşan bu pasajları da kendi içerisinde ayrı bir tema olarak değerlendirilebilir.

Şekil 4.23. Op. 17 Piyanos Konçertosu 1. Bölüm 354. ve 363. Ölçüler Arası

354. ölçü ile 364. ölçü arasında kalan bölge, 364. ölçüden 374. ölçüye kadar bu kez fa minör tonunda tekrarlanmaktadır. Piyanos gelişim içerisinde farklı bir tema olarak da değerlendirilebilecek olan aynı kromatik pasajı burada da sergilemektedir. (364.-374. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 19-20). 374. Ölçüden sonra B'ye geçiş ve B'nin hazırlayıcısı olarak görülen pasajların küçük parçalarını orkestrada duymak mümkündür. Piyanos ise kromatizmden uzaklaşarak, arpejler ile fantazi benzeri karakteri tekrar sağlamaktadır, ancak kromatizm etkisi arpejlerin arasına yedirilmiş durumdadır. 374. ve 377. ölçüler arasındaki bölge 378. ve 382. ölçüler arasında Mi Bemol Majör tonunda tekrarlanmaktadır. Gelişim ilerledikçe modülasyon sıklığı da artmaktadır. Gelişimin ilk bölgesinde sırasız olarak do ve fa minör ile La Bemol ve Re Bemol majör tonları görülmekte iken, ikinci bölgesinde yine sırasız olarak si bemol, fa, sol, do ve re minör tonları ile La Bemol, Mi Bemol ve Si Bemol Majör tonlarına kısa modülasyonlar gerçekleştiği görülmektedir. 384. ölçüden 400. ölçüye kadar orkestra ve piyanos gerilim hissettiren ve bu gerilimi giderek arttıran pasajlar çalmaya

başlamaktadır. Bu pasajların dinleyicide gelişimin sona ereceğine dair bir izlenim yaratma amacıyla olduğu düşünülebilir. Ancak 400. ölçüye kadar tırmanan gerilim sonrasında orkestranın 1. tema grubunun 1. temasını çağrıştıran cümlesi ile gelişimin 3. ve son bölgesi başlamaktadır. (378.-400. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 20-22)

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

$i_6/Vi_6$  Ab:

$ii_7$

$V_7$

$I/IV$  Eb

Şekil 4.24. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 374. ve 377. Ölçüler Arası

Gelişimin 3. bölgesinde, yine 1. tema grubunun 1. temasından küçük motifler orkestrada kullanılırken, piyanonun onaltılık arpejler ya da gamlar yerine yoğun şekilde üçlemeler ile gelişimi devam ettirmesinin, gelişimin 2. kısmının sonunda yaratılan atmosferi daha gergin bir hale getirerek tırmandırdığı ve 440. ölçüde görülecek olan yeniden serginin başlangıcı için dinleyiciyi hazırladığı düşünülmektedir. 3. bölgeden sonra yeniden sergide 1. tema grubu tekrar duyulacağından dolayı, orkestra burada temanın kısa motifleri ile hem sürekli bir çağrıştırmacı rolü üstlenmektedir hem de gerilimin tırmanmasında yardımcı bir faktör olarak duyulmaktadır. Bu kısımda da kısa ve ani modülasyonlar göze çarpmaktadır. 430. ölçüde la minör tonunun beşinci derecesine ulaşılması ile dominantta kalış başlayarak 10 ölçü boyunca gerilim iyice tırmandırılarak, mükemmel otantik kadans ile 440. ölçüde gelişim tamamlanıp, yerini yeniden sergiye bırakmaktadır. (404-440 ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 22-24)

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

d: i

$V_7$

i

$V_7$

i

$VI_7$

Şekil 4.25. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 400. ve 403. Ölçüler Arası

Yeniden sergi, piyano solo tarafından sergide sunulan, 1. tema grubunun 1. temasınının, küçük değişikliklere uğramış bir halinin orkestra tarafından sunulması ile başlamaktadır. Piyano solonun, *p* nüans ile sunduğu temayı orkestra *ff* nüans ile bir paralel periyot yerine, yarım kadans ile biten sekiz ölçümlük bir cümle grubu olarak sunmaktadır. Melodik olarak tamamen aynı olan tema, piyanonun zarif sunumunun aksine orkestranın güçlü ve canlı karakterinde duyulmaktadır.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

a: i V<sub>6</sub> i V<sub>6</sub> i v VI III<sup>#</sup> VI III<sup>#</sup> IV ii<sub>7</sub> V

Şekil 4.26. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 440. ve 447. Ölçüler Arası

448. ölçüde, piyano solo direkt olarak 26 ölçü sürecek olan 1. tema grubunun 2. temasını duyurmaya başlar. Dört ölçü sergiledikten sonra temayı orkestraya devredip hızlı bir şekilde onaltılık notalar ve beşlemelerden oluşan pasajlarını çalmaya devam etmektedir. Temanın orkestraya devredilmesi ile la minörden mi minöre ani bir modülasyon gerçekleşir. Tema, piyano ve orkestrada aynı şekilde sergilenmektedir. (456.-459. ölçüler için bzk. Ek-1 sf:25).

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

a: i<sub>6</sub> ii V<sub>7</sub> Vi i<sub>6</sub> VI<sub>7</sub> ii<sub>7</sub> V<sub>7</sub> i<sub>6</sub> V<sub>7</sub>/V V<sub>7</sub> VI i<sub>6</sub> ii<sub>7</sub> V<sub>7</sub> i

Şekil 4.27. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 448. ve 455. Ölçüler Arası

460. ölçüden itibaren tematik materyalin orkestra ve piyano arasında sürekli devredilerek, 473. ölçüye kadar ilerlediği görülmektedir. 460. ölçüde yine bir ani modülasyon ile la minörde başlayıp, 465. ölçüde mükemmel otantik kadans sonrasında piyanonun bir ölçü genişleme yapmasıyla tamamlanan pasaj, 467. ölçü ile 473. ölçüler arasında aynı şekilde re minör tonunda tekrarlanmaktadır. Bu pasaj sergide B'ye geçişten hemen önce yer aldığı için, yeniden sergi kısmında da B'ye geçişin yaklaştığını haber vermektedir. Ton değişikliği haricinde, sergi kısmında yer aldığı şekilde kullanılmış, neredeyse hiç değiştirilmemiştir. Dinleyici için, ton değişikliği hariç, sergi ve yeniden sergi kısımlarında B'ye geçişten hemen önce yer alan bu pasajın tamamen aynı şekilde duyulacağı düşünülmektedir. (467- 473. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 26).

Piyano II  
(Orkestra)

Piyano I  
(Solo)

A.R.

a: III V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> i V i V<sub>7</sub> i i

Şekil 4.28. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 460. ve 466. Ölçüler Arası

474. ve 498. ölçüler arasında 2. tema grubuna (B) geçiş, yine neredeyse sergideki haliyle aynı şekilde görülmektedir. Aradaki fark, sergide 26 ölçü süren bir geçiş görülürken, yeniden sergide 25 ölçü süren bir geçiş olması ve kullanılan tonalitelerin farklı olması şeklinde düşünülmektedir. Burada da yine sergide piyano solonun duyurduğu 1. tema grubunun 1. temasının giriş ritmi artarda gelen ton değişimleri ile orkestrada sunulduktan sonra, 483. ölçü ile ikinci tema grubunu hazırlayan, ilki Do Majör tonunda ikincisi La Majör tonunda 8 ölçülük iki dominantta kalış görülmektedir. Bu dominantta kalışlarda da, sergide oluşturulan tonal belirsizlik hissi, aynı şekilde beşinci derece 11'li akoru ve piyano ile orkestra arasında oluşan yedinci derece akoru ile hissettirilmektedir. 498. ölçüde geçiş sonlanarak yerini 2. tema grubuna (B) bırakmaktadır. (474- 498. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 26,27)

Sergide, Do Majör tonunda 25 ölçümlük bir çift periyot (a) olarak duyulmuş olan 2. tema grubu (B), yeniden sergide La Majör tonunda bir değişikliğe uğramadan yine çift periyot olarak duyulmaktadır. Başlangıcından itibaren dört ölçümlük cümleler halinde devam eden periyot 16 ölçü sonra mükemmel otantik kadans ile sonlanmaktadır. 9 ölçü genişletildikten sonra, 524. ölçüde ikinci temanın varyasyonuna (a') hazırlayıcı nitelik taşıdığı düşünülen 10 ölçümlük bölgeye ulaşılmaktadır. (507- 524. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 27,28)

Piyano I (Solo)

A.R.

A:I ii V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> VI ii<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I<sub>6</sub> IV<sub>7</sub> ii V<sub>7</sub> I

Şekil 4.29. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 499. ve 506. Ölçüler Arası

Bu 10 ölçü beşinci derece fonksiyonunda devam etmektedir. İlk altı ölçüsü Mi Bemol Majör tonunda iken son 4 ölçüde ani bir modülasyonla Mi Majör tonunda biterek, kendisinden sonra La Majör tonunda gelecek olan ikinci tema varyasyonunun (a') beşinci derece fonksiyonunu üstlenmektedir.

Piyano II (Orkestra)

A.R.

Eb:V<sub>11</sub> V<sub>11</sub> I V<sub>11</sub> V<sub>11</sub> I V

V E:V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I<sup>#5</sup> I<sup>#5</sup>/V<sup>#5</sup> A: I

Şekil 4.30. Op. 17 Piyano Konçertosu 1. Bölüm 524. ve 534. Ölçüler Arası

534. ölçüde ikinci temanın varyasyonu başlamaktadır. Sergide olduğu gibi çift periyot olarak yer alan ikinci temanın varyasyonu, sergi kısmında 25 ölçü iken bu kez 20 ölçü halinde görülmektedir. Burada da piyano eşlik rolünü devralarak üçlemeler ve onaltılık notalar halinde arpejler ile orkestraya eşlik etmektedir. Periyot 548. ölçüde



materyal ile hem nüans hem atmosfer açısından zıtlık yaratılmaktadır. Piyanonun da, 615. ve 621. ölçülerde çaldığı kadans benzeri arpejlerle 626. ölçüde başlayacak olan kadansa işaret etmekte olduğu düşünülebilir. (622.-625. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 33).

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto 1, measures 615-621. The score is in 3/4 time and D major. It includes parts for Piano II (Orchestra), Piano I (Solo), and A.R. (Arpeggiated). The Piano I part features a red box highlighting a melodic line and a blue box highlighting a cadence. The A.R. part features a blue box highlighting a cadence. The score is in 3/4 time and D major.

Şekil 4.32. Op. 17 Pişano Konçertosu 1. Bölüm 615. ve 621. Ölçüler Arası

626. ve 719. ölçüler arasında pişano solonun kadansı yer almaktadır ve 720. ölçüden itibaren coda ve codetta ile bölümün tamamını sonlandıracak olan bölge başlamaktadır. Bu bölge, yine bölüm boyunca duyulmuş olan materyallerin kısa kesitleri ile oluşturulmuştur. Bölümün başından itibaren sürdürülen ihtişam aynı seviyede korunmasıyla, 743. ölçüden itibaren genellikle beşinci derece fonksiyonunun kullanımı ile tırmandırılıp, 762. ölçünün ilk vuruşunda coda sonlandırılmış ve codetta başlamıştır. Codetta da yine hızlı birinci derece ve beşinci derece değişimleriyle ilerlemektedir. Bu bölgede de devam eden güçlü, enerjik ve epik karakter ile bölüm 777. ölçüde görkemli bir şekilde sonlanmaktadır. (720-777. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 36-38).

#### 4.1.2. 2. Bölüm - Romanze

##### A (4. ve 52. ölçüler arası)

(1-3) (4-17)

(18-25)

İntro<sup>3</sup> a<sup>14</sup> - modülasyonlu paralel periyot [-5-]HC [-9-]IAC b<sup>8</sup> - cümle [-8-]IAC

C-----C,G-----C-----

(26-39)

a<sup>15</sup> cümle grubu [-4-]HC [-2-]PC [-2-]PC [-4-]HC [-3 ölçü genişleme-]

C-----e-----a-----a,C-----

(37-42)

(43-52)

(53-57)

b<sup>6</sup> cümle [-6-]IAC a<sup>10</sup> cümle [-9-]IAC[-1 ölçü gen.-] B'ye geçiş köprüsü<sup>5</sup> [-5-]PAC

C-----C-----a-----

### **B (58. ve 93. ölçüler arası)**

(58-65)

(66-67) (68-75)

a<sup>8</sup> cümle [-4-]PAC[-4 ölçü gen.-] a<sup>1</sup> için hazırlayıcı<sup>2</sup> a<sup>8</sup> cümle [-4-]PAC[-4 ölçü gen.-]

a-----a,A-----d-----d-----d,D-----

(76-87)

(88-89)

(90-93)

b<sup>12</sup> cümle grubu [-2-]IAC[-2-]IAC[-8-]DC a<sup>11</sup> ye geçiş<sup>2</sup> a<sup>4</sup> cümle [-4-]PAC

F-----F-----Eb-----c,B,c-----c-----

(94-103)

A ya geçiş<sup>10</sup> [-2-][-2-][-6-]IAC

-----c-----C-----

### **A (104. ve 125 ölçüler arası)**

(104-111)

a<sup>8</sup> sonculu tekrarlanan modülasyonlu karşıt periyot [-4-]HC [-2-]PC [-2-]IAC

C-----e-----C-----

(112-125)

(126-137)

kapanış [-14-]PAC coda<sup>12</sup>

C-----

Konçertonun 2. bölümünün katlı şarkı formunda bestelenmiş olduğu ve bölümün ana kısımlarının ABA<sup>1</sup> olarak tasarlandığı görülmektedir. A kısmındaki Periyot ve cümlelerin diziliminin aba'b' şeklinde oluşturulduğu fikrine ulaşılmıştır. Do Majör tonundaki bölüm, kornoların duyurduğu sol notalarından oluşan üç ölçülük bir giriş ile başlamaktadır. Girişin hemen ardından A kısmının ilk teması (a) modülasyonlu paralel periyot olarak sunulmuştur. Burada temayı, yaylıların eşliği ile obua sunmaktadır. Ardından 9. ölçüde flüt obuaya katılarak temayı devralmaktadır. Flütten sonra 15. ölçüde klarnet, 16. ölçüde kemanlar tarafından devralınan tema 18. ölçüde tamamlanmaktadır. Pastoral olarak nitelendirilebilecek olan melodi son derece sakin ve huzurlu bir karakterde duyulmaktadır. Beş ölçülük ilk cümle ve ardından gelen dokuz ölçülük ikinci cümle ile oluşan periyot, Do Majör tonunda başlayıp Sol Majör

tonunda bir otantik kadans ile sonlanmaktadır. Bu temada da ilk bölümde olduğu gibi dominant fonksiyonunun hem minör hem majör olarak kullanılması dikkat çekmektedir. Sol Majör tonunun beşinci derecesinin, 18. ölçüde birinci derece akoruna çözülmesi ile periyot sonlanırken piyano solo için aynı birinci derece, akoru beşinci derece fonksiyonu olmakta ve Do Majör tonunda ikinci cümle (b) duyulmaktadır.

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto 2, Section 1 and 18 measures. The score is divided into three main parts: Piano II (Orchestra), A.R. (Vocal), and Piano I (Solo). The Piano II part includes woodwinds (obua, korno, flüt) and strings (klarinet, keman). The A.R. part shows the vocal line with Roman numerals. The Piano I part shows the solo piano part with Roman numerals. The score is annotated with various musical symbols and Roman numerals.

Şekil 4.33. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 1. ve 18. Ölçüler Arası

18. ölçüde başlayan ikinci tema sekiz ölçü boyunca piyano soloda duyulmaktadır. Orkestranın başlattığı pastoral karakter piyano soloda da aynı şekilde sürdürülmektedir. İlk cümlelerin başladığı aralık ile, ilk cümleye oldukça benzer şekilde başlayan ikinci cümle, ilk beş ölçüde dominant pedalı üzerinde ikinci derece yedilisinin de kullanımının görüldüğü bir salınım gerçekleştirdikten sonra, 26. ölçüde otantik kadans ile sonlanmaktadır. Burada ikinci derece yedilisinin kullanımı ve beşinci derecenin de pedal olarak tutulması ile beşinci derece onbirli akorunun duyulmasını sağlamaktadır. İlk periyotun sonunda olduğu gibi, bu cümlelerin sonlandığı 26. ölçüde bir sonraki cümle başlamaktadır.

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto 2, Section 18 and 26 measures. The score is divided into two main parts: Piano I (Solo) and A.R. (Vocal). The Piano I part shows the solo piano part with Roman numerals. The A.R. part shows the vocal line with Roman numerals. The score is annotated with various musical symbols and Roman numerals.

Şekil 4.34. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 18. ve 26. Ölçüler Arası

26. ölçü ile bölümün ilk temasının varyasyonu (a<sup>1</sup>) başlamaktadır. İlk duyuluşuna oldukça benzer bir karakterde yer alan tema burada piyanonun beşlemeleri ve değiştirilmiş kısımları ile daha hüzünlü ve ihtiraslı bir karaktere bürünmektedir. Bölümün başında paralel periyot olarak görülen temanın burada, yine modülasyonların görüldüğü, onbeş ölçülük bir cümle grubu olarak, piyano soloda sunulduğu düşünülmektedir. Dört ölçü süren ilk cümle yarım kadans ile tamamlandıktan sonra, ilki mi minör ikincisi la minör tonlarında gelen, iki ölçülük iki kısa cümle görülmektedir. “mi minör”e geçerken bestecinin, Do Majörün dördüncü derecesini pedal olarak kullanıp, mi minörün dördüncü derecesini bu pedal üzerinde kullanarak modülasyon yaptığı görülmektedir. Ardından yine dört ölçü süren bir cümle yarım kadans ile sonlandıktan sonra, beşinci derece fonksiyonunun üç ölçü genişletilmesi esnasında tema orkestraya devredilmektedir.

The musical score is presented in three systems. The first system includes the Piyano II (Orkestra) staff, Piyano I (Solo) staff, and A.R. (Armonik) staff. The Piyano I staff is the primary focus, showing a sequence of chords and melodic lines. The A.R. staff provides harmonic support with chords like C:I, V7, I, V7, I, V6, V7/IV, V, IV7, and e. The Piyano II staff is mostly silent. The score is annotated with various boxes and lines: a red box highlights the first four measures, a blue box highlights the fifth measure, a yellow box highlights the sixth measure, a green box highlights the seventh measure, a purple box highlights the eighth measure, and a pink box highlights the ninth measure. The A.R. staff also has a pink box highlighting the ninth measure.

Şekil 4.35. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 26. ve 39. Ölçüler Arası

37. ölçüde orkestra, temayı piyano solodan devralarak ikinci temanın varyasyonunu (b') duyurmaya başlamaktadır. Piyanonun yarattığı hüzünlü karakter, orkestra tarafından dağıtılarak sakin ve huzurlu karaktere dönülmektedir. Piyano soloda sekiz ölçü süren bu cümle, orkestranın sunumunda altı ölçü sürmekte ve otantik kadans ile sonlanmaktadır. Burada melodiyi duyuran çalgılar flüt, obua ve klarnettir. 43. ölçüde tema sonlanırken, piyano solo on ölçü sürecek olan ilk temanın ikinci varyasyonunu (a<sup>II</sup>) duyurmaya başlamaktadır. Eserin bu bölgesine kadar farklı noktalarda görülen dominant 11'li akorunun, bu ölçüler arasında da kullanıldığı görülmektedir.

Piyano II (Orkestra)

A.R.

C:V<sub>11</sub> V<sub>11</sub> V<sub>11</sub> V<sub>11</sub> ii I<sub>6</sub>/V vii-/i1 iii IV vi-ii IV V<sub>11</sub> I V<sub>7</sub>

Şekil 4.36. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 37. ve 43. Ölçüler Arası

Birinci temanın ikinci varyasyonu (a<sup>II</sup>) piyano solo tarafından sunulmaktadır. Son ölçüsü küçük değişikliklerle genişletiletilip, vurgulanmış olan ve on ölçüden oluşan bu cümlede, sekvens kullanımı göze çarpmakta ve cümle otantik kadans ile sonlanmaktadır. Orkestra burada piyano soloya eşlik etmek yerine, öncesinde duyulmamış farklı bir cümle sunmaktadır. Bölümün başından itibaren özellikle orkestrada sürdürülen sakin ve huzurlu melodik karakter bu bölgede bir süre için son kez duyulacaktır. Önceki sunumlardan farklı olarak burada otantik kadans art arda iki kere, neredeyse aynı şekilde gerçekleştirilerek vurgulanmıştır. Bu vurgulama eserin devamında gelecek olan farklı yapının hazırlayıcısı olarak değerlendirilebilir.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

C:I ii V<sub>7</sub> I ii V<sub>7</sub> I I<sub>6</sub> ii I<sub>6</sub> V<sub>3</sub> V<sub>7</sub>/vi

Şekil 4.37. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 43. ve 47. Ölçüler Arası

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

C: vi V<sub>7</sub>/IV IV V<sub>7</sub>/ii ii V<sub>7</sub>/ii ii ii<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I

Şekil 4.38. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 48. ve 53. Ölçüler Arası

53. ve 57. ölçüler arasındaki bölge, 58. ölçüde duyulacak olan karşıt, hüzünlü, depresif ve melankolik temanın hazırlayıcısı olarak düşünülmektedir. Bu sebeple B'ye geçiş olarak değerlendirilmiştir. Beş ölçü boyunca B'de görülecek olan materyale benzer üçlemelerden oluşan motifler ile devam ettirilip, mükemmel otantik kadans ile sonlanmaktadır.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

C: I III a: V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub>

Şekil 4.39. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 53. ve 57. Ölçüler Arası

58. ölçüde, A kısmında görülen temalara karşıtlık oluşturacak yapıda, la minör tonunda, melankolik ve nispeten daha hareketli bir karakterde, hüzünlü ve depresif bir melodik karakterde B kısmının başladığı düşünülmektedir. B kısmında yer alan cümle ve cümle grubu diziliminin aa<sup>1</sup>ba<sup>11</sup> şeklinde oluşturulduğu fikrine ulaşılmıştır. B kısmının ilk teması (a) piyano soloda, orkestranın eşliği ile duyulmaktadır. Orkestranın uzun seslerle eşlik ettiği, piyanonun onaltılık üçlemelerle sürdürdüğü tema, sekiz ölçü boyunca devam etmektedir. Piyano temayı sunarken, kemanda ise küçük bir solo cümle bulunmaktadır. Bu solo son derece hüzünlü bir karakterde duyulmaktadır. “la

minör” tonunda başlayan bu sekiz ölçü içerisinde, dört ölçü devam eden solo cümle, 61. ölçüde La Majör tonunda mükemmel otantik kadans ile sonlanır ve arkasından La Majörün birinci derece akoru dört ölçü boyunca genişletilmektedir.

Şekil 4.40. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 58. ve 65. Ölçüler Arası

66. ölçüde re minör tonuna yapılan ani bir modülasyon ile iki ölçülük bir hazırlayıcı sonrasında birinci temanın ilk varyasyonu (a') bu sefer re minör tonunda görülmektedir. Piyanonun, yine onaltılık üçlemelerden oluşan temasına, orkestra uzun seslerle eşlik etmektedir. 58. ve 65. ölçüler arasında kemanın çaldığı hüznü solo bu kez çello devralmaktadır. Tema ilk halinde olduğu gibi dört ölçü devam eden bir cümlenin ardından, 71. ölçüde Re Majör tonunda mükemmel otantik kadans ile sonlanır ve arkasından Re Majörün birinci derece akoru dört ölçü boyunca genişletilmektedir. (66-75. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 42).

76. ölçüde B kısmının ikinci teması (b), tematik materyal orkestrada küçük motifler ile sunulurken, piyanonun eşlik fonksiyonunu devralması ile başlamaktadır.

İkinci temanın, on iki ölçü süren bir cümle grubu olarak tasarlandığı düşünülmektedir. Orkestranın sunduğu kısa motifler ani ve kısa modülasyonlar ile değişimler göstermektedir. Piyanonun orkestraya eşliği esnasında, önceki temaya benzer şekilde kullandığı üçlemelerin, burada tematik materyali destekleyen arpej üçlemeler haline geldiği görülmektedir. Eşlik fonksiyonunu devralmış olan piyano, aynı zamanda orkestranın sunmakta olduğu temayı küçük değişiklikler ile üçlemelerinin içerisinde duyurmaktadır. (82-84. ölçüler için bzk. Ek-1 sf:43).

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto 2, measures 76-81. The score is in 2/4 time and features four systems. The first system is for Piano II (Orchestra), the second for Piano I (Solo), and the third and fourth for A.R. (Piano). The score includes chord symbols: F:IV/III, Eb:IV, and c:V. Red boxes highlight specific passages in the Piano II and A.R. parts, and blue circles highlight notes in the Piano I part.

Şekil 4.41. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 76. ve 81. Ölçüler Arası

85. ölçüde do minörün beşinci derecesinin görülmesi ile cümle grubunun sonlandığı ve beşinci derecenin piyanoda gelen farklı akorlar ile art arda değiştirilmesi ile genişletilerek, 90. ölçüde başlayacak olan birinci temanın ikinci varyasyonunun (a<sup>II</sup>) hazırlandığı düşünülmektedir. Piyano burada da yoğun üçlemelerden oluşan hareketini sürdürmektedir. 89. ölçüde üçlemelerin yerini alan otuzikilik notalar, birinci temanın ikinci varyasyonu için yapılmış bir ritmik hazırlıktır.

Şekil 4.42. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 85. ve 89. Ölçüler Arası

İlk iki duyuluşunda 8 ölçü boyunca devam eden ve son dört ölçüsü tonik akorunun genişletilmesi ile oluşturulan temanın ikinci varyasyonu (a<sup>II</sup>), yine piyanoda, genişleme yapılmadan, dört ölçü halinde, orkestranın eşliği ile duyulmaktadır. Piyano bu defa üçlemeler yerine otuzikilik notalar ile daha dinamik duyulan ancak melankolik karakteri koruyan bir sunum gerçekleştirmektedir. Daha önce keman ve çelloda duyulmuş olan bu temaya özgü solo, burada flüt tarafından sunulmaktadır.

Şekil 4.43. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 90. ve 93. Ölçüler Arası

On ölçü sürecek olan A'ya geçiş ile B kısmı, do minör tonunda sonlanmaktadır. Bu geçiş bölgesinde, cümlelerin iki ölçülük bir motif, bu motifin bir perde aşağıdan tekrarlanması ve arkasından altı ölçü süren bir pasaj ile A temasının hazırlanması ile oluşturulduğu düşünülmektedir. 102. ölçüdeki Fransız altılılarından sonra gelen dominantın, hem Do Majör hem do minör tonu için kullanılabilmesi sebebiyle bir tonal belirsizlik hissi yaratıldığı söylenebilir. Piyano burada tamamen eşlik fonksiyonundadır, çaldığı geniş arpejlerle orkestranın sunduğu basit melodiyi daha

yoğun bir hale getirmektedir. Hemen arkasından 104. ölçüde Do Majör tonunda A teması tekrar duyulacaktır.

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto, 2. Bölüm, 94. ve 103. ölçüler arası. The score is in 2/4 time and features three staves: Piyano II (Orkestra), Piyano I (Solo), and A.R. (Armonika). The Piyano II staff is highlighted with a red box, Piyano I with a green box, and A.R. with a blue box. The A.R. staff includes Roman numerals: c:III, V/III, IV, i, VI, III, i, V, VI, VI, VI ii7, V, Fr+6, V, Fr+6, V7.

Şekil 4.44. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 94. ve 103. Ölçüler Arası

104. ölçüden 125. ölçüye kadar devam eden A kısmının, sekiz ölçülük sonculu tekrarlanan modülasyonlu karşıt periyot ve hemen arkasından gelen ondört ölçülük kapanış teması ile oluşturulduğu düşünülmektedir. A teması, birinci varyasyonu ile 104. ölçüde duyulmaktadır. 8 ölçü süren periyot, dört ölçü sonunda yarım kadans ile sonlanmaktadır. Ardından, mi minör tonunda iki ölçü süren kısa bir cümle ve bu cümlenin Do Majör tonunda tekrarlanmasından sonra mükemmel otantik kadans ile tamamlanmaktadır. “mi minör” tonuna geçerken Do Majörün dördüncü derece akoru

üzerinde, mi minörün dördüncü derece akoru kullanılarak, Do Majörün dördüncü derece yedilisi akoru oluşturulmaktadır. Arkasından mi minörün birinci derece akorunun görülmesi ve hemen sonrasında Do Majör tonunda bir tam kadans görülmesi sebebiyle bir tonal belirsizlik yaratıldığı düşünülmektedir.

Şekil 4.45. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 104. ve 111. Ölçüler Arası

112. ölçüde başlayan kapanış temasının, bölüm içerisinde kullanılmış tematik materyallerin değiştirilmesi ya da dönüştürülmesi ile oluşturulduğu söylenebilir. Orkestra tematik materyalleri çağrıştırırken, piyano, dinleyiciyi melankolik karakterden tamamen uzaklaştırarak, üçüncü bölümün hareketli ve neşeli atmosferi için hazırlayan, üçlemeler ve arpejler ile oluşturulmuş kapanış temasını sunmaktadır. Bu tema ilk bakışta şu ana kadar duyulmamış farklı bir tema izlenimi yaratsa da, içerisinde daha önce kullanılmış materyallerden parçalar ve kesitler bulmak mümkündür. 122. ölçüde, eserin birinci bölümünde de, özellikle dominantta kalış kısımlarında görülen beşinci derece 11'li akoru kullanılarak, beşinci derece

fonksiyonu dört ölçü genişletildikten sonra mükemmel otantik kadans ile kapanış teması sonlanmaktadır.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

C:IV ii° I<sub>6</sub> Gr<sup>6</sup> ii vi<sub>6</sub> vii V<sub>3/V</sub> V IV vi<sub>7</sub> ii<sub>7</sub>

ii<sub>7</sub> ii<sub>7</sub> V ii<sub>7</sub> ii<sub>7</sub> V ii<sub>7</sub> V ii<sub>7</sub> V ii<sub>7</sub>

V iii<sub>6</sub> V<sub>11</sub> V<sub>11</sub> V<sub>11</sub> V<sub>11</sub>

Şekil 4.46. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 112. ve 125. Ölçüler Arası

126. ölçüde kapanış teması yerini codaya bırakmıştır. Coda, yine bölüm içerisinde yer alan tematik materyalleri çağrıştırmaktadır. Beşinci derece 7'li akoru, 128. ve 130. ölçülerde, iki kere birinci dereceye çözüldükten sonra, piyanonun Do Majör tonunda, birinci derece, üçüncü derece ve yine birinci derece akorunda gerçekleştirdiği arpejler ve orkestranın uzun sesleriyle ikinci bölüm, 137. ölçüde,

bölümün melankolik, hüzünlü ve karamsar melodik yapı ile oluşturulmuş bölgeleri haricinde duyulan sakin ve pastoral karakterde ikinci bölüm sona ermektedir.

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto, 2nd Movement, measures 126-137. The score is in 3/4 time and features three systems of staves. The first system includes Piano II (Orchestra), Piano I (Solo), and A.R. (Arabic Rhythms). The second system includes Piano II (Orchestra), Piano I (Solo), and A.R. (Arabic Rhythms). The third system includes Piano II (Orchestra), Piano I (Solo), and A.R. (Arabic Rhythms). The score is annotated with red, blue, and yellow boxes and circles highlighting specific musical elements and chord changes.

Şekil 4.47. Op. 17 Piyano Konçertosu 2. Bölüm 126. ve 137. Ölçüler Arası

#### 4.1.3. 3. Bölüm Finale-Allegro Molto Vivace

##### A<sub>1</sub> (1. ve 46. ölçüler arası)

(1-8) (9-24)

(25-28)

İntro<sup>8</sup> a<sup>16</sup> modülasyonlu çift periyot [4]HC[4]IAC[4]HC[4]PAC a<sup>1</sup> için hazırlayıcı<sup>4</sup>

A-----c#,E---A-----

(29-46)

(47-96)

a<sup>1 18</sup> çift periyot [4]HC[4]HC[4]HC[6]PAC B<sub>1</sub> e geçiş [4][4][4][6][8][2][2][4][4][4]

A-----A---c#-----

[4][4 gen.]

F#-----

**B<sub>1</sub> (97. ve 152. ölçüler arası)**

(97-136)

(4+4)

(137-152)

a<sup>40</sup> modülasyonlu asimetrik periyot [8]IAC [8]HC [8]IAC[16 gen.] a<sup>16</sup>cümle grubu

F#-----F#,d#--Bb-----F#-----

(153-194)

(183-194)

[4]HC[4]IAC[4][4]DC A<sub>2</sub> ye geçiş<sup>42</sup> [10] [8] [4][4][2][2] A<sub>2</sub> için hazırlayıcı<sup>12</sup>

F#-----g#,F#-F#,bb-----B-----

(dominantta kalış) [2][2][2][2][4]

B-----

**A<sub>2</sub> (195. ve 219. ölçüler arası)**

(195-219)

a<sup>24</sup> modülasyonlu asimetrik periyot [4]HC[4]HC[4]IAC[4]PC[6]PAC[2 gen.]

A-----A,c#,E-----

**Gelişim (219. ve 373. ölçüler arası)**

(217-222)

(223-242)

A-a<sup>m</sup> için hazırlayıcı [6] a<sup>m</sup><sup>20</sup> cümle grubu [4]HC[4]HC[4]IAC[4]IAC[4]IAC[4][4]

C-----C,a--C-

[4] [10][4][4][4][4][4][4][4][4][6]PC[12 gen.][10][4][8][4][4][2][2][2][2][2][2]

C,e-----e,G--B--d-----d,B---g-----B--a-G-F-----

A<sub>3</sub> e geçiş<sup>16</sup> [4][4] dominantta kalış [8]

F-----F,A-----A

**A<sub>3</sub> (373. ve 396. ölçüler arası)**

(373-396)

(397-462)

a<sup>m</sup><sup>24</sup> çift periyot [4]HC[4]HC[4]IAC[4]PC[4]IAC[4]PAC- B<sub>2</sub> ye geçiş [4][4][4][2]

A-----A-E-----

[6][4][4][2][2][8]DC[4][4] dominantta kalış [18]

e-----A-----

**B<sub>2</sub> (463. ve 478. ölçüler arası)**

(463-478)

(4+4)

(6+4)

a<sup>16</sup> modülasyonlu karşıt periyot [8]IAC [8]IAC- kapanışa geçiş<sup>26</sup> [8]IAC[8] [10]

A-----A,f#----h-----h,A----c#-c#,A-----

(505-539)

(539-598) (599-616)

kapanış<sup>34</sup> [4][4][8][4][4][2][2][2][4]PAC coda codetta

A-----

Eser hakkında yapılan araştırmalarda, konçertonun üçüncü bölümünün rondo formunda bestelendiği bilgisine ulaşılmıştır. Ancak yapılan detaylı analizler sonucunda, üçüncü bölümün “sonat rondo” adı verilen bir formda bestelendiği görölmüştür. Üçüncü bölümün ana kısımlarının A<sub>1</sub>, B<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, Gelişim, A<sub>3</sub>, B<sub>2</sub> olarak tasarlandığı düşünölmektedir. İlk iki bölüme göre daha hareketli ve enerjik bir karakterde bestelenmiş olan üçüncü bölümün, armoni ve form açısından farklı çıkarımlara sebebiyet verecek niteliklere sahip olduğu söylenebilir. Cümle ya da periyotların başlangıç bitiş noktalarının bazı yerlerde kesin olmaması, iki farklı akor fonksiyonunun birlikte kullanımı, orkestranın duyurduğu bazı kısımların cümlelere ya da periyotlara dahil olup olmadığının açık şekilde belli olmaması gibi unsurlar bu farklı çıkarımlar için zemin hazırlamaktadır.

Bölüm, orkestrada duyulan sekiz ölçölük giriş ile başlamaktadır. Sekiz ölçölük bu giriş 9. ölçüde piyano solonun duyuracak olduğu A temasının hazırlayıcısı niteliğindedir ve bölüm içerisinde küçük değişikliklerle, toplamda dokuz kere duyulmaktadır. Her seferinde yer aldığı tonun birinci derecesi ve beşinci derecesi kullanılarak oluşturulmuştur. Bu hazırlayıcı enerjik, canlı ve heyecan uyandıran bir hissiyat yaratmaktadır.

Piyano II (Orkestra)

A.R.

A:I V<sub>3</sub><sup>4-5</sup> I V<sub>3</sub><sup>4-5</sup> I V<sub>3</sub><sup>4-5</sup> V<sub>3</sub><sup>4-5</sup> V<sub>3</sub><sup>4-5</sup> V<sub>3</sub><sup>4-5</sup>

Şekil 4.48. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 1. ve 8. Ölçüler Arası

9. ölçüde başlamakta olan A<sub>1</sub> kısmının ilk periyotunun, (a) 16 ölçü sürdüğu, dörder ölçüden oluşan dört cümleden oluştuğu ve bir mükemmel otantik kadans ile sonlandığı düşünölmektedir. Son derece enerjik, heyecan dolu, canlı ve vurucu bir melodik yapıda temanın sunulduğu söylenebilir. Modölasyonlu çift periyot olarak değerlendirilen onaltı ölçünün ilk cümlesi, bir yarım kadans ile sonlanmaktadır. İkinci cümlelerin sonu olan 17. ölçüde beşinci derece akorunun, birinci derece akoruna

çözülmesi ile bir bitiş hissi duyulmaktadır. Birinci derece akorunun üzerinde dominant akoru kullanılarak, birinci derece akorunun dokuzlusunun oluşturulduğu görülmektedir. Bu kullanım ile bitiş hissi zayıflatılarak, üçüncü cümle başlatıldığı görülmektedir. İki ölçümlük bir motifin iki kere tekrarlanmasıyla oluşan 3. cümle, yine yarım kadans ile tamamlanmaktadır. Birinci derece akorunun dokuzlu kullanımı, üçüncü ve dördüncü cümlede de görülmektedir. Üçüncü cümleye benzer şekilde başlayan dördüncü cümlede, ilk iki ölçü do diyez minör tonunda yer almakta, ancak cümle Mi Majör tonunda, mükemmel otantik kadans ile sonlanmaktadır.

Şekil 4.49. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 9. ve 25. Ölçüler Arası

25. ölçü ve 28. ölçü arasında, orkestranın girişte duyurduğu ve a temasının hazırlayıcısı olarak değerlendirilen pasaj ikinci kez duyulmaktadır. Hemen öncesinde duyulan Mi Majör tonu, 25. ölçüde yerini tekrar La Majöre bırakmaktadır. 4 ölçü süren bu hazırlayıcı sonrasında “a” temasının birinci varyasyonu (a<sup>1</sup>) yer almaktadır.

Şekil 4.50. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 25. ve 28. Ölçüler Arası

16 ölçü sürmüş olan “a” temasının birinci varyasyonunun ( $a^1$ ), 18 ölçü sürdüğü ve çift periyot olarak yer aldığı görülmektedir. Bölümün başındaki melodik karakter aynı şekilde heyecan dolu, canlı ve enerjik bir şekilde sürdürülmektedir. Yine dörder ölçü olarak oluşturulduğu düşünülen cümlelerin dördüncüsü, “a” dan farklı şekilde, altı ölçü olarak yer almaktadır. Bu kez periyotta modülasyon görülmemektedir. İlk üç cümle yarım kadans ile tamamlanmıştır. Son cümle ise mükemmel otantik kadans ile tamamlanmıştır ve altı ölçü sürmektedir. “a” da görülen iki akor fonksiyonunun aynı anda kullanımı, “a<sup>1</sup>” de sadece ilk ölçüde görülmektedir. 47. ölçüde tamamlanan periyottan sonra B<sub>1</sub> e geçiş başlamaktadır.

Şekil 4.51. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 29. ve 47. Ölçüler Arası

B<sub>1</sub> e geçiş, dört ölçü süren iki cümle ile başlamaktadır. Birbirinin varyasyonu olarak tasarlanmış, ritmik olarak da tamamen aynı olduğu görülen bu cümlelerin La Majör tonunda, bir oktav fark ile yazılmış olduğu ve armonik olarak da neredeyse aynı olduğu görülmektedir. Orkestra partisinde, kornolar, eserin birinci bölümünün temasını küçük bir motifle çağrıştırmaktadır.

Şekil 4.52. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 47. ve 54. Ölçüler Arası

Sonraki iki cümle, benzer şekilde, do diyez minör tonunda yer almaktadır. Bu iki cümleden ilki dört ölçü iken, ikincisi altı ölçü sürmektedir. İlk iki cümle ile aynı şekilde kurgulanmış olan cümlelerin ilki birinci, ikinci ve beşinci derece fonksiyonları üzerine kuruludur. Orkestra partisinde trombonlar, eserin birinci bölümünün temasını küçük bir motifle çağrıştırmaktadır. İkinci cümlelerin, sadece birinci derece akorunun genişletilmesi ile oluşturulduğu görülmektedir. 59. ölçüde orkestra, bölümün başında giriş ve hazırlayıcı olarak sergilediği motifi üçüncü kez duyurmaktadır.

Şekil 4.53. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 55. ve 64. Ölçüler Arası

65. ölçüde orkestra, “a” temasının değiştirilmiş bir halini, piyanonun arpejler ile gerçekleştirdiği eşlik ile birlikte, sekiz ölçülük bir cümle olarak duyurmaktadır.

Şekil 4.54. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 65. ve 72. Ölçüler Arası

73. ölçüden itibaren, 65. ve 72. ölçüler arasında yer alan temanın son iki ölçüsü, küçük değişikliklerle iki kere tekrarlanmaktadır. 77. ölçüde, dört ölçüden oluşan iki

pasajın yer aldığı görülmektedir. Birinci dört ölçülük pasajda, iki ölçülük bir motif iki kere tekrarlanmaktadır. Armonik olarak, fransız altıslı ve birinci derece akoru arasında salınım yaparak ilerleyen ilk dört ölçü ardından, ikinci dört ölçünün genel olarak beşinci derece fonksiyonunda olduğu görülmektedir. Beşinci derece akoru ile aynı anda, üçüncü derece akorunun, beşlisi tizleştirilmiş hali de duyulmaktadır. 85. ölçüde kırık kadans ile pasaj sonlanmaktadır.

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto, 3. Bölüm 73. ve 85. Ölçüler Arası. The score is in 2/4 time and F# major. It features three staves: Piyano II (Orkestra), Piyano I (Solo), and A.R. (Armonik). The Piyano II staff has a red box around measures 73-76 and a blue box around measures 77-80. The Piyano I staff has a blue box around measures 73-76 and a green box around measures 77-80. The A.R. staff has a blue box around measures 73-76 and a green box around measures 77-80. The A.R. staff shows chords: C#: i6, V7, i6, V7, i6, V7, Fr+6 i6, Fr+6 i6. The Piyano I staff shows chords: Fr+6 i6, Fr+6 i6, V7, III+, V7, V7, VI.

Şekil 4.55. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 73. ve 85. Ölçüler Arası

Kırık kadans ile dört ölçülük iki pasaj başlamaktadır. Birbirine oldukça benzerlik gösteren bu iki pasajın ilki, altıncı derece akorunda, ikincisi ise Fa Diyez Majör tonunun, beşinci derece akorunda duyulmaktadır. İkinci pasaj ile görülen beşinci derece fonksiyonu, 93. ölçüden itibaren dört ölçülük bir genişleme ile sürdürülmüştür. Fa Diyez Majör tonunda görülen bu kısım hemen sonrasında, 97. ölçüde başlayacak olan B<sub>1</sub> için bir hazırlık düşüncesi ile, dominantta kalış olarak da değerlendirilebilir.



Üçüncü sekiz ölçülük cümle re diyez minör tonundan anarmonik modülasyon ile Si Bemol Majör tonuna geçilmesi ile başlamaktadır. Birinci derece akoru pedal olarak tutularak, dördüncü ve beşinci derece akorları ile birlikte kullanılmıştır. Otantik kadans ile sonlanan üçüncü cümle arkasından onaltı ölçü sürecek olan genişleme görülmektedir.

Piyano II (Orkestra)

A.R.

Piyano I (Solo)

d#V<sub>7</sub>I Bb: I I I I I I I

IV V<sub>2</sub> V IV V<sub>2</sub> V

I IV I I IV I IV I IV I I

Şekil 4.58. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 113. ve 120. Ölçüler Arası

Orkestranın başlattığı genişleme, 125. ölçüde piyano tarafından devralınmaktadır. Pasaj, genel olarak birinci derece akorunun genişletilmesi ile oluşturulmuştur. Piyano, genişlemeyi hem onaltılık notalardan, hem de sekizlik üçlemelerden oluşan arpejlerle sürdürmektedir. İlk dört ölçüden sonra görülen, dördüncü derece akorunun kullanıldığı noktadan itibaren (129. ölçü), orkestrada, 121. ölçüde duyulmuş olan dört ölçülük motifin, değiştirilerek tekrarlandığı görülmektedir. Bu tekrar sekiz ölçü sürmektedir. Orkestranın duyurduğu motif, piyanonun arpejleri ile doldurularak uzatılmıştır.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

Piyano I (Solo)

Bb: I I I I I I I IV I

I IV I I IV I IV I IV I I

I IV I I IV I IV I IV I I

Şekil 4.59. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 121. ve 136. Ölçüler Arası

137. ölçüde B<sub>1</sub>'in ilk temasının varyasyonu (a<sup>1</sup>) duyulmaktadır. Daha önce orkestrada duyulan tema, burada piyano solo tarafından, orkestranın eşliği ile sunulmaktadır. Piyano, iki, bir ve yarım vuruşluk notalar ile temayı sergilerken, üçlemeler ve gam pasajları ile de temayı süslemektedir. Orkestra, temayı armonik olarak desteklemektedir. Temanın, onaltı ölçü süren, dört ölçülük, dört cümleden oluşan, bir cümle grubu olarak tasarlandığı fikrine ulaşılmıştır. İlk cümle yarım kadans ile, ikinci cümle otantik kadans ile tamamlanmaktadır. Üçüncü cümle, dördüncü derece akorunda sonlanmaktadır. Dördüncü cümle, üçüncü cümledeki iki nota yukarıdan tekrarlanması ile oluşmakta ve kırık kadans ile sonlanmaktadır.

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto, 3rd Movement, measures 137-152. The score is in F# major, 2/4 time. It features three staves: Piyano II (Orkestra), Piyano I (Solo), and A.R. (Arpeggiated Right Hand). The Piyano I staff has a red box around measures 137-152 and blue boxes around specific phrases. The A.R. staff has green boxes around specific chords and arpeggios. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 4.60. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 137. ve 152. Ölçüler Arası

153. ölçü ile 194. ölçü arasında kalan bölge, A<sub>2</sub>'ye geçiş olarak değerlendirilmektedir. Geçişin, 153. ölçüde, on ölçü süren, sol diyez minör ve Fa Diyez Majör tonlarının duyulduğu bir pasaj ile başladığı görülmektedir. Orkestra ve piyanonun, pasaj içerisinde duyulan melodiyi birlikte sergilediği görülmektedir. Orkestranın belirgin şekilde seslendirdiği melodi, piyanoda, arpejlerin ilk notalarında da duyurulmaktadır. 159. ölçüde, Fa Diyez Majör tonuna modülasyon gerçekleşirken, Fa Diyez Majör tonunun beşinci derece akorunun ani bir şekilde duyulmasıyla birlikte,

sol diyez minör tonunda da, birinci derece akoru duyularak plagal kadans gerçekleşmektedir. Bu şekilde Fa Diyez Majör tonu için dominant onbirli akorunun oluşturulduğu belirlenmiştir. 163. ölçüden itibaren, hemen öncesinde yer alan on ölçülük pasajın, iki ölçü daha kısa hali duyulmaktadır. Dört ölçü boyunca, Fa Diyez Majör tonunda ilerledikten sonra anarmonik modülasyon ile si bemol minör tonuna modülasyon gerçekleştirildiği görülmektedir. Sekiz ölçü süren pasaj 170. ölçüde sonlanmaktadır.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

F#:V<sub>4</sub> IV<sub>4</sub> g#: iv i iv ii° i iv ii°

F#:V<sub>11</sub> V<sub>7</sub> I I iii vi

iii vi<sub>7</sub> bb:V<sub>11</sub> V<sub>11</sub> V<sub>7</sub> i i

Şekil 4.61. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 153. ve 170. Ölçüler Arası

Bu noktadan itibaren orkestra yine bölümün başında duyurduğu giriş temasını, piyanonun hızlı arpejleri ile birlikte çağrıştırmaya başlamaktadır. 171. ölçü ile başlayan pasaj, 59. ölçüde başlayan, A<sub>1</sub> den B<sub>1</sub> e geçişte yer alan, orkestra ve piyanonun birlikte çaldığı pasaja oldukça benzer şekilde sergilenmektedir. 182. ölçüde, ani bir şekilde Si Bemol Majör tonuna geçildiği görülmektedir. Bu pasaj 183. ölçüde yerini tamamen orkestranın girişte duyurduğu hazırlayıcıya bırakacaktır.

The image displays a musical score for the 3rd movement of Op. 17 Piano Concerto, measures 171-182. The score is in 2/4 time and features three staves: Piyano II (Orkestra), Piyano I (Solo), and A.R. (Armonik). The key signature is two sharps (D major). The score shows a transition from A<sub>1</sub> to B<sub>1</sub> in measure 171, and a sharp modulation to Bb major in measure 182. Chord symbols are provided below the staves: bb:V<sub>9</sub>, V<sub>7</sub>, i, i, V<sub>9</sub>, V<sub>7</sub>, i, i, V<sub>9</sub>, and Bb:I. Red and blue boxes highlight specific passages in the piano and orchestra parts.

Şekil 4.62. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 171. ve 182. Ölçüler Arası

183. ölçüden itibaren A<sub>2</sub>'yi hazırlayan orkestranın giriş teması dördüncü kez duyulmaktadır. Piyano, orkestranın dördüncü kez duyurduğu, hazırlayıcı olarak değerlendirilen pasaja üçlemeler ile eşlik etmektedir. Pasajın tamamı beşinci derece fonksiyonunda yer almaktadır, bu nedenle dominantta kalış olarak değerlendirilmiştir. Hemen arkasından 195. ölçüde, A<sub>2</sub> yine piyano soloda, La Majör tonunda duyulacaktır. La Majör tonuna yapılan bu modülasyon, hazırlıksız bir modülasyon olarak değerlendirilebilir. 195. ölçüde görülen beşinci derece yedili akoru, La Majör tonu için Alman altılısı olarak değerlendirilmekte ve modülasyonun bu şekilde gerçekleştirildiği düşünülmektedir.

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto, 3rd Movement, measures 183-194. The score is in 2/4 time and D major. It features three systems of staves: Piano II (Orchestra), Piano I (Solo), and A.R. (Armonik). The Piano II system has a red box around the first three measures. The Piano I system has a blue box around the first three measures. The A.R. system has a green box around the first three measures. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Şekil 4.63. Op. 17 Piyoano Konçertosu 3. Bölüm 183. ve 194. Ölçüler Arası

195. ölçüde, A<sub>2</sub> kısmı “a” temasının ikinci varyasyonu (a<sup>II</sup>) ile görülmektedir. İlk hali modülasyonlu çift periyot, birinci varyasyonu çift periyot olarak görülen temanın, A<sub>2</sub> kısmında, modülasyonlu asimetrik periyot olarak yer aldığı düşünülmektedir. Melodik karakter yine bölümün başında görüldüğü gibi canlı, heyecan dolu ve enerjik şekilde tekrar duyulmaktadır. Cümlelerin ise, birbirinin bir oktav farkla tekrarı olan, yarım kadansla biten, dört ölçülük iki cümle, biri otantik, diğeri plagal kadansla biten iki cümle, mükemmel otantik kadansla biten altı ölçülük bir cümle ve iki ölçü boyunca Mi Majör tonunun birinci derece akorunun genişletilmesi şeklinde tasarlandığı fikrine ulaşılmıştır. A kısmının ilk teması (a), piyano soloda, birinci varyasyonu (a<sup>I</sup>) orkestrada sunulmuşken, ikinci varyasyonda (a<sup>II</sup>) orkestra ve piyanonun birlikte gerçekleştirdiği bir sunum mevcuttur. Armonik açıdan, daha önce yer aldığı noktalarla aynı şekilde tasarlanmış olan varyasyonda, ilk üç cümlelerin, temanın önceki duyuluşları ile tamamen aynı olduğu görülmektedir. 203., 205., 211. ölçülerde görülen beşinci derece akorlarının da, birinci derece akoru üzerinde kullanıldığı görülmektedir. Bu akorlar, armonik olarak birinci derece onbirlisi olarak da değerlendirilebilir. Dördüncü cümle daha önceki bölgelerde mevcut değildir ve beşinci cümlelerin ölçü sayısı iki ölçü arttırılmıştır. Orkestra bu periyotta, önce akorları yarım vuruşluk

notalarla duyurarak, sonra da flütün başlatıp kemana devrettiği inici gamlar ile piyanoya eşlik etmektedir.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

A:V7 I ii7 V V7 I ii7 V7 V7 I

piccolo flüt keman

V7 I IV9 IV IV I V7 I|VI c#:

V7 I|VI E: V7 V7 I I

Şekil 4.64. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 195. ve 218. Ölçüler Arası

217. ölçüde “a” temasının hazırlayıcısı ve devamında “a” temasının, Do Majör tonunda görülmesi ile gelişim kısmının başladığı düşünülmektedir. Bu kısmın başlangıcı eserin analizinde “a” temasının üçüncü varyasyonu olarak ifade edilmiştir. Ancak rondo formunun bir özelliği olarak “A” kısmının, rondo içerisinde her görüldüğü yerde, ilk duyulduğu tonda yer alması gerekliliğinden ötürü, “A” kısmına

dahil edilmemiştir. Gelişim kısmında, bölümün “A” ve “B” kısımlarında yer alan tematik materyallerin, ayrı ayrı ya da art arda kullanılarak geliştirildiği görülmektedir.

“a” temasının üçüncü varyasyonu için orkestranın çaldığı hazırlayıcı, 217. ölçüde beşinci kez duyulmaktadır. 217.-218. ölçülerde görülen, birinci derece akorunun genişletilmesi ile çıkışarak, altı ölçü devam etmektedir. (217-222. ölçüler için bkz. Ek-1 sf:56). 223. ölçüde “a” temasının üçüncü varyasyonu (a<sup>III</sup>) başlamaktadır. 20 ölçü süren bir cümle grubu olarak tasarlandığı düşünülmektedir. Temanın ikinci varyasyonu ile armoni ve cümle yapısı açısından aynı şekilde tasarlanmıştır. Yarım kadansla biten dört ölçülik iki cümle ve biri otantik, diğeri plagal kadansla biten iki cümlenin ardından, yine otantik kadans ile biten bir cümle ile oluşturulmuştur. “a<sup>III</sup>” 242. ölçüde sonlanarak, yerini sekvensler ve temanın parçalarından oluşturulmuş pasajlara bırakmaktadır.

Piyano II  
(Orkestra)

A.R.

C:V7 I II7 V7 V7 I

I V7/V V V7 I

V7 I V IV IV

I V7 I V7 I

Şekil 4.65. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 223. ve 242. Ölçüler Arası

243. ölçü ile 254. ölçüler arasında üç adet, dört ölçülük sekvens, Do Majör, la minör ve mi minör tonlarına modülasyonlar gerçekleştirilerek sunulmuştur. Orkestra ve piyano arasında kısa diyaloglar şeklinde gelişmektedir. “a<sup>III</sup>” temasının dördüncü cümlesinin, küçük değişikliklerle, orkestra ve piyano arasında, ikişer ölçü halinde paylaştırıldığı görülmektedir. Piyano arpej pasajları ile, orkestranın motifini devam ettirmektedir.

Şekil 4.66. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 243. ve 254. Ölçüler Arası

255. ölçüde başlayan on ölçülük pasajda, piyano arpejlerini önce üçlemelere, sonra sekizlik notalara dönüştürürken, orkestra akor seslerini duyurmaktadır. Hemen arkasından 261. ölçüde orkestranın hazırlayıcı pasajı altıncı kez duyulmaktadır.

Şekil 4.67. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 255. ve 265. Ölçüler Arası

265. ölçü ile dörder ölçü 8 pasajdan oluşan ve A kısmının “a” temasından küçük parçaların orkestrada görüldüğü, piyanonun ise, sekizlik notalar ile sergilediği arpejlerle, orkestra ile diyalogunu devam ettirdiği bir bölge başlamaktadır. Sol Majör, Si Bemol Majör ve re minör tonlarına modülasyonlar görülmektedir. (273-302. ölçüler için bkz. Ek-1 sf: 58-59)

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

e: iv i<sub>6</sub> iv i V<sub>7</sub> vi ii ii V i

Şekil 4.68. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 265. ve 272. Ölçüler Arası

Orkestranın 293. ölçüde tematik materyali bir kere daha duyurmasının ardından piyano, üçlemeler ile edevam ettirdiği pasajında yalnız kalmaktadır. Altı ölçü devam eden bu pasaj kısa bir süre gergin bir karakterde devam ettikten sonra, 303. ölçüde birinci derece akorunun görülmesi ile başlayan on iki ölçü 303. ölçüde genişlemeyle tekrar sakin bir karaktere bürünmektedir. 311. ölçüde başlayan tril ile de, orkestranın 317. ölçüde duyuracağı hazırlayıcı pasaj ve arkasından gelen tematik materyal için zemin hazırlanmaktadır.

Piyano I (Solo)

A.R.

A.R.

d: i<sub>6</sub> i<sub>6</sub> i i i i i

Şekil 4.69. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 303. ve 314. Ölçüler Arası



337. ölçüde, yeniden B kısmının materyaline dönülmesi ile dört ölçümlük iki cümle görülmektedir. Hem orkestra hem de piyano için neredeyse aynı şekilde yer alan bu iki cümlede piyano, inici ve çıkıcı kısa gamlar ile arpejler çalmakta iken, orkestra B kısmının sakin karakteri ile tematik materyali sunmaktadır. (337.-344. ölçüler bzk. Ek-1 sf:60,61)

Tematik materyalin, gelişim kısmında son defa duyulmasının ardından, A<sub>3</sub> e geçişten önce yer alan, ikişer ölçümlük sekvansler görülmektedir. Si Bemol Majör tonundaki 345. ve 346. ölçüler, hemen sonra yer alan iki ölçüde, la minör tonunda tekrarlanmaktadır. Sol Majör tonundaki 349. ve 350. ölçüler de, hemen sonra yer alan iki ölçüde Fa Majör tonunda tekrarlanmaktadır. 353. ve 354. ölçüler, sonraki iki ölçüde neredeyse aynı şekilde tekrarlandıktan sonra A<sub>3</sub> e geçiş başlamaktadır.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

Bb I V/Vi a: i v/vi G: I v/vi F: I

V I IV I IV

Şekil 4.72. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 345. ve 356. Ölçüler Arası

On altı ölçüden oluştuğu düşünülen A<sub>3</sub> e geçiş kısmı, dört ölçümlük iki motif ve ardından sekiz ölçü sürecek olan dominantta kalış ile oluşturulmuştur. Orkestranın uzun seslerle yaptığı eşlik ile piyano, kromatik oktavlardan oluşan inici ve çıkıcı gamlarını, onaltı ölçü boyunca devam ettirmektedir. İlk dört ölçü Fa Majör tonunda yer alırken, ikinci dört ölçüde, La Majör tonuna modülasyon yapıldıktan sonra, ilk dört

ölçü tekrarlanmaktadır. 365. ölçüde orkestranın, A kısmının hazırlayıcısı olan pasajı, sekizinci kez duyurması ve aynı anda beşinci derece yedilisi akorunun görülmesi ile dominantta kalışın başladığı düşünülmektedir. 372. ölçüde dominantta kalış sonlanıp A<sub>3</sub> başlamaktadır.

The image shows a musical score for Op. 17 Piano Concerto No. 3, measures 357-373. The score is divided into three systems. The first system (measures 357-372) is highlighted with a red box. The second system (measures 373-378) is highlighted with a blue box. The third system (measures 379-384) is highlighted with a green box. The score includes parts for Piano II (Orchestra), Piano I (Solo), and A.R. (Arabic Rhythmic). Chord symbols are provided below the score: F: vii°, vii°, vii°, vii°, vii°, VII° V: A: V, V, V7, V7, V7, V7, V7, V7, V7, V7.

Şekil 4.73. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 357. ve 373. Ölçüler Arası

A kısmının üçüncü tekrarının (A<sub>3</sub>), 373. ve 397. ölçüler arasında yer aldığı düşünülmektedir. Çift periyot olarak tasarlandığı fikrine ulaşılan “a” temasının dördüncü varyasyonu (a<sup>iiii</sup>), yirmi dört ölçü boyunca devam etmektedir. Dört ölçülik altı cümleden meydana geldiği düşünülen periyotta, ilk iki cümle yarım kadans,

üçüncü cümle otantik kadans, dördüncü cümle plagal kadans, beşinci cümle yine otantik kadans ve altıncı cümle de mükemmel otantik kadans ile sonlanmaktadır. Temanın tamamı orkestra tarafından sunulmakta ve temanın, gelişim kısmında Do Majör tonunda yer alan halindeki dördüncü cümlenin, benzer şekilde, burada da kullanılması sebebiyle, gelişim kısmındaki sunuma benzerlik gösterdiği düşünülmektedir.

Piyano II  
(Orkestra)

A.R.

A:V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I ii<sub>7</sub> V V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I ii<sub>7</sub> ii<sub>7</sub>

V<sub>7</sub> I V<sub>7</sub> I I IV IV IV V<sub>7</sub>

I V<sub>7</sub> I IV I<sub>6</sub> ii VI ii ii<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I

Şekil 4.74. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 373. ve 397. Ölçüler Arası

B<sub>2</sub> ye geçiş kısmı, 397. ve 462. ölçüler arasında yer almaktadır. 47. ölçüde yer alan B<sub>1</sub> e geçiş kısmı ile tamamen aynı şekilde başlamaktadır. Dört ölçü süren üç adet sekvens ile başlayan geçiş, armonik yapı olarak, 47. ölçüde yer alan geçiş ile farklılık göstermektedir. Ancak ritmik ve melodik materyal açılarından neredeyse aynı oldukları söylenebilir. B<sub>1</sub> e geçişte, La Majör tonunda başladıktan sonra do diyez minör tonuna modülasyon yapılırken, B<sub>2</sub> ye geçişte, La Majör tonundan Mi Majör ve mi minör tonlarına modülasyon yapıldığı görülmektedir. Orkestra, önce korno, sonra trombon ve daha sonra obua ve fagot partisinde, eserin birinci bölümünün temasını, küçük bir motifle çağrıştırmaktadır.

Şekil 4.75. Op. 17 Piyoano Konçertosu 3. Bölüm 397. ve 410. Ölçüler Arası

411. ölçüden itibaren, A kısmının hazırlayıcısı olan pasaj orkestra tarafından dokuzuncu ve son kez duyurulmaktadır. 417. ölçüde, yine B<sub>1</sub> e geçişe benzer şekilde, A kısmının tematik materyalinden oluşturulmuş bir pasaj, orkestra tarafından sekiz ölçü içerisinde duyurulmaktadır. Bu sekiz ölçünün son iki ölçüsü, iki kere, değişikliklere uğratarak tekrarlanmaktadır. (411.-428. ölçüler için bzk. Ek-1 sf:64).

Bu tekrarların hemen arkasından, kırık kadans ile sonlanan sekiz ölçülük bir pasaj duyulmaktadır. Orkestra ve piyanonun birlikte sergilediği bu pasaj ile birlikte gerilimin tırmanmasıyla, müzik, dominantta kalışa doğru ilerlemektedir. Dominantta kalıştan önce yer alan dört ölçülük iki pasajda, La Majörün beşinci derece yedilisi ile dominantta kalışa hazırlandığı düşünülebilir. 445. ölçüde duyulacak olan, iki ölçülük motiftten sonra dominantta kalış tam anlamıyla başlayacaktır.

Piyano II (Orkestra)

Piyano I (Solo)

A.R.

e: VI<sup>4</sup> i<sub>6</sub> VI<sup>4</sup> i<sub>6</sub> V<sup>4</sup> i<sub>6</sub> VI i<sub>6</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub> V<sub>7</sub>

VI VI VI VI III A: V<sub>3</sub> V<sub>3</sub> V<sub>3</sub> V<sub>3</sub>

Şekil 4.76. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 429. ve 445. Ölçüler Arası

445. ölçü ile, on sekiz ölçü sürecek uzun bir pasaj görülmektedir. Orkestrada, üflemeliler uzun sesler tutarken, piyano gergin atmosferi iyice arttıran, onaltılık notalarla oluşturulmuş arpejler sergilemektedir. Bu arpejler esnasında, La Majör tonu içerisinde, beşinci derece yedilisi akoru ve si minör tonunun yedinci derece yedilisi akoru arasında bir salınım görülmektedir. 455. ölçüde piyano soloda görülen oktav gamın, beşinci derece yedili akoru üzerine kurulması sebebiyle, dominantta kalışın en güçlü hissedildiği yerin bu ölçü ve sonrası olduğu söylenebilir. “si minör” tonunun, yedinci derece yedili akoru ile birlikte, La Majör tonunun beşinci derece akorunun da duyuruluyor olması sebebiyle, dominantta kalışın 445. ölçüde başladığı fikrine ulaşılmıştır. “si minör” tonunun yedinci derece akorunun, “B<sub>2</sub>” nin, nispeten daha yavaş bir tempoda sakin ancak, *ff* nüans ile duyulan, kuvvetli karakterdeki temasından önce gerilimi daha fazla arttırmak amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

Şekil 4.77. Op. 17 Pişano Konçertosu 3. Bölüm 445. ve 462. Ölçüler Arası

463. ölçüde B<sub>2</sub> kısmı, eserin ana tonalitesi olan La Majör tonunda, son kez duyulmaktadır. B<sub>1</sub> de sadece orkestra tarafından sunulan tema, B<sub>2</sub> de orkestra ve piyanonun birlikte gerçekleştirdiği sunum ile yer almaktadır. Temanın ana melodisi orkestra partisinde duyulmakta iken pişano, temayı orkestranın çalışına oldukça yakın şekilde farklı oktavlarda yer alan sesleri kullanarak desteklemektedir. Pişanonun burada hem eşlik fonksiyonunda yer aldığı hem de temayı sergileyen bir rol üstlendiği söylenebilir. Temanın, onaltı ölçü boyunca devam eden bir modülasyonlu karşıt periyot olarak tasarlandığı düşünölmektedir. İki adet sekiz ölçölük cümleden oluşan periyotta, iki cümle de otantik kadans ile tamamlanmaktadır.

Şekil 4.78. Op. 17 Pişano Konçertosu 3. Bölüm 463. ve 478. Ölçüler Arası

“fa diyez minör” tonunda sonlanan B<sub>2</sub> nin ardından kapanışa geçiş, si minör tonunda yapılan kısa bir modülasyon ile başlamaktadır. 485. ölçüde La Majör tonuna dönüş gerçekleştikten sonra, 487. ölçüde tekrar bir modülasyonla do diyez minör tonuna geçilmektedir. 501. ölçüde, tekrar La Majör tonuna dönüşün gerçekleşmesinden dört ölçü sonra geçiş sonlanmaktadır. Geçişte orkestra, 153. ölçüde başlayan A<sub>2</sub> ye geçiş kısmındaki ile neredeyse aynı şekilde, ancak farklı bir tonalitede yer alan cümlelerini sergilemektedir. Piyano, orkestranın sergilediği cümleleri, ilk notalarında duyurduğu üçlemeler ile hareketlendirerek, orkestra ile birlikte sunmaktadır. (479-504. ölçüler için bkz. Ek-1 sf:66,67).

505. ölçüden itibaren kapanış teması *largo* ifadesi ile, ağır ve görkemli bir şekilde duyulmaktadır. Piyanonun dört ölçü süren geniş arpejlerinin üzerinde orkestra, konçertonun birinci bölümünün temasını çağrıştıran motifleri duyurmaktadır. Bu dört ölçü aynı şekilde tekrarlanmaktadır.

Şekil 4.79. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 505. ve 512. Ölçüler Arası

Piyanonun sekiz ölçü süren oktav arpejleri ve arkasından, az da olsa, kromatik etkinin de görüldüğü oktav gamları görülmektedir. Orkestra burada tamamen eşlik fonksiyonunda yer almaktadır. Uzun ve kısa akor sesleri ile piyanonun devam ettirdiği kapanış temasını desteklemektedir. Orkestra ve piyano partisinde, hem beşinci derece hem de dördüncü derece akorlarının birlikte kullanıldığı göze çarpmaktadır. 531. ölçüde, beşinci ve dördüncü derece akorlarına, aynı anda olmasa da ikinci derece yedilisinin de eklendiği görülmektedir. Piyanonun, sağ elde oktav olarak yer alan sol notaları ve önce ikinci derece, sonra beşinci derece akoru ile trile benzeyen

motiflerinden sonra, beşinci derece fonksiyonunda görülen, dört ölçümlük inici gam ile kapanış teması hızlı, görkemli ve dinamik bir şekilde sona ermektedir.

Şekil 4.80. Op. 17 Piyano Konçertosu 3. Bölüm 513. ve 539. Ölçüler Arası

Kapanış temasının hemen ardından, 539. ölçüde coda başlamaktadır. *Presto* ifadesi ile görülen coda oldukça hızlı ve enerjik bir karakter sergilemektedir. Piyano, ilk kez codada duyulan motiflerini sergilerken, orkestrada, eserin birinci bölümünün temasının, ilk motifi kısa bir şekilde çağrıştırılmaktadır. Sonrasında, A kısmında yer alan tematik materyal, flüt ve klarnet partisinde çağrıştırılmaktadır. Piyanonun motifleri ile desteklenerek, orkestra, tematik materyali art arda duyurmaya devam etmektedir. Piyano, neredeyse her ölçüde değişen akorları, sekizlik notalarla bölünmüş

olarak, *staccato* şekilde çalmaktadır. 551.-554. ölçüler arasında kalan bölge haricinde, La Majörün birinci derecesi ve Mi Majörün beşinci derece yedilisi arasında devam eden bir salınım görülmektedir.

Şekil 4.81. Op. 17 Piyanonun Konçertosu 3. Bölüm 539. ve 559. Ölçüler Arası

559. ölçüden itibaren, piyanonun motiflerinin düzeni değişmeye başlamaktadır. 567. ölçüde daha önce sergilediği motifler, tamamen hızlı arpejlere dönüşmektedir. Bu hızlı arpejler esnasında, orkestra, piyanonun arpejlerinin ilk notaları yaylılarda duyurarak, daha basit bir arpej ile piyanonun motiflerini ve armonik yapıyı destekleme amacıyla, eşlik fonksiyonundadır. Tematik materyalin çağrıştırılması tamamen sonlanmıştır. 563. ve 566. ölçüler arasında La Majör tonunda görülen, birinci derece, minör dördüncü derece, beşinci derecenin dominantı, beşinci derece akorları ile oluşturulmuş, dört ölçülük armonik yapı, art arda dört kere tekrarlanmaktadır. 579. ölçü ile 582. ölçüler arasında, La Majör tonunun ikinci derece yedilisi, yarım ses pesleştirilerek La Majörden uzaklaşıldığı hissini yaratmaktadır. 583. ölçüde tekrar La Majör tonunun, beşinci derece yedilisi ile tonal eksene dönüş gerçekleşecektir.



Şekil 4.83. Op. 17 Pişano Konçertosu 3. Bölüm 583. ve 599. Ölçüler Arası

599. ölçüde codettanın başladığı görülmektedir. La Majör tonunun birinci derece akoru ve üçüncü derece akoru arasında, art arda duyulan bir salınım esnasında, pişano geniş bir arpej sergilemektedir. Orkestra, akor seslerini bütün halinde seslendirerek, pişanoyu desteklemektedir. 605. ölçüde bu arpej, yerini iki ölçü süren, trile benzer şekilde duyulan oktavlara, hemen ardından, tekrar birinci derece akoruna dönülmesiyle, bu kez oktavlarla görülen geniş bir arpeje bırakmaktadır. Pişano ve orkestranın birlikte duyurduğu kuvvetli akorlarla eser, oldukça görkemli bir şekilde sona ermektedir.

Şekil 4.84. Op. 17 Pişano Konçertosu 3. Bölüm 599. ve 616. Ölçüler Arası

#### 4.2. Op. 17 Piyano Konçertosu'nda Cümlelerin, Cümle Gruplarının, Periyotların ve Geçişlerin Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular

Op. 17 Piyano Konçertosu'nda, kullanılan cümle yapılarının, en yoğun olarak, eserin bölümlerinin, ana kısımlarında görüldüğü tespit edilmiştir. Bölümlerin ana kısımları içerisinde yer alan paralel periyot, çift periyot, karşıt periyot, asimetrik periyot, cümle grubu yapıları ve eserde önemli ölçüde yer kaplayan geçiş kısımlarının kullanım sıklıkları, aşağıda yer alan tablolar ile gösterilmektedir.

Eserin bölümlerinin, ana kısımları haricinde yer alan materyalin, daha çok motifler ve motiflerden oluşturulmuş, cümle özelliği göstermeyen yapılar olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle içerik analizi dışında bırakılmıştır. Cümle olarak, herhangi bir periyot ya da cümle grubu içerisinde yer almayan yapılar ifade edilmiştir. Cümle grupları ise, öncül ve soncul özelliği göstermeyen cümleler ile oluşturulmuş yapılar olarak değerlendirilmiştir. Eserin bölümlerinin ana kısımları ve geçişler haricinde kalan yapılar diğer olarak ifade edilmiştir.

Tablo 4.1. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 1. Bölümünde Cümle Yapılarının Kullanım Sıklığı

1. Bölüm		
Cümle Yapıları	Cümle Yapılarına Yer Verilen Ölçü Sayısı (f)	%
Cümle	93	12,01
Paralel Periyot	8	1,03
Çift Periyot	90	11,63
Cümle Grubu	116	15
Geçiş	137	17,70
Diğer	330	42,63
Toplam	774	100

Eserin birinci bölümünde tespit edilen cümle yapılarının, cümle, paralel periyot, çift periyot ve cümle grubu olduğu görülmektedir. Bu başlıklar içerisinde en çok görülen yapı, 93 ölçü (%12,01) kaplayan cümle grubu olmuştur. En az kullanılan yapı ise, 8 ölçü (%1,03) kaplayan paralel periyot olarak tespit edilmiştir.

Tablo 4.2. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 2. Bölümünde Cümle Yapılarının Kullanım Sıklığı

2. Bölüm		
Cümle Yapıları	Cümle Yapılarına Yer Verilen Ölçü Sayısı (f)	%
Cümle	58	42,34
Paralel Periyot	14	10,21
Karşıt Periyot	8	5,84
Cümle Grubu	27	19,71
Geçiş	17	12,40
Diğer	13	9,5
Toplam	137	100

Eserin ikinci bölümünde tespit edilen cümle yapılarının, cümle, paralel periyot, karşıt periyot ve cümle grubu olduğu görülmektedir. Bu başlıklar içerisinde en çok ölçü kaplayan yapı, 58 ölçü (%42,34) ile cümle olmuştur. En az kullanılan yapı ise 8 ölçü (%5,84) kaplayan karşıt periyot olarak tespit edilmiştir.

Tablo 4.3. Op. 17 Pişano Konçertosu'nun 3. Bölümünde Cümle Yapılarının Kullanım Sıklığı

3. Bölüm		
Cümle Yapıları	Cümle Yapılarına Yer Verilen Ölçü Sayısı ( <i>f</i> )	%
Çift Periyot	58	9,41
Asimetrik Periyot	64	10,40
Karşıt Periyot	16	2,60
Cümle Grubu	36	5,85
Geçiş	200	32,46
Diğer	242	39,28
Toplam	616	100

Eserin üçüncü bölümünde tespit edilen cümle yapılarının, çift periyot, asimetrik periyot, karşıt periyot ve cümle grubu olduğu görülmektedir. Bu başlıklar içerisinde en çok rastlanan yapı 64 ölçü (%10,40) kaplayan asimetrik periyot olmuştur. En az kullanılan yapı ise 16 ölçü (%2,60) ile karşıt periyot olarak tespit edilmiştir.

#### 4.3. Op. 17 Pişano Konçertosu'nda Kadansların Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular

Op. 17 Pişano Konçertosu'nda, kullanılan kadansların kullanım sıklığı için, eserin bölümlerinin ana kısımlarındaki cümleleri sonlandıran kadanslar ele alınmıştır.

Tablo 4.4. Op. 17 Pişano Konçertosu'nun 1. Bölümünde Kadansların Kullanım Sıklığı

1. Bölüm		
Kadans Çeşitleri	<i>f</i>	%
Yarım Kadans	20	29,86
Mükemmel Otantik Kadans	14	20,90
Plagal Kadans	7	10,44
Otantik Kadans	21	31,34
Kırık Kadans	5	7,46
Toplam	67	100

Eserin birinci bölümünde kullanılan kadansların yarım kadans, mükemmel otantik kadans, plagal kadans, otantik kadans ve kırık kadans olduğu görülmektedir. Bu başlıklar içerisinde en çok rastlanan kadans, 21 kez (%31,34) gerçekleşen otantik kadans ve 20 kez (%26,86) gerçekleşen yarım kadans olmuştur. En az kullanılan kadans ise 5 kez (%7,46) rastlanan kırık kadans olarak tespit edilmiştir.

Tablo 4.5. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 2. Bölümünde Kadansların Kullanım Sıklığı

2. Bölüm		
Kadans Çeşitleri	<i>f</i>	%
Yarım Kadans	4	19,04
Mükemmel Otantik Kadans	5	23,81
Plagal Kadans	3	14,29
Otantik Kadans	8	38,10
Kırık Kadans	1	4,76
Toplam	21	100

Eserin ikinci bölümünde kullanılan kadansların yarım kadans, mükemmel otantik kadans, plagal kadans, otantik kadans ve kırık kadans olduğu görülmektedir. Bu başlıklar içerisinde en fazla kullanılan kadans, 8 kez (%38,10) gerçekleşen otantik kadans olmuştur. En az kullanılan kadans ise 1 kez (%4,76) rastlanan kırık kadans olarak tespit edilmiştir.

Tablo 4.6. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 3. Bölümünde Kadansların Kullanım Sıklığı

3. Bölüm		
Kadans Çeşitleri	<i>f</i>	%
Yarım Kadans	13	36,11
Mükemmel Otantik Kadans	5	13,89
Plagal Kadans	3	8,333
Otantik Kadans	13	36,11
Kırık Kadans	2	5,56
Toplam	36	100

Eserin üçüncü bölümünde kullanılan kadansların yarım kadans, mükemmel otantik kadans, plagal kadans, otantik kadans ve kırık kadans olduğu görülmektedir. Bu başlıklar içerisinde en çok kullanılan kadans, 13 kez (%36,11) görülen otantik ve yarım kadans olmuştur. En az kullanılan kadans ise 2 kez (%5,56) rastlanan kırık kadans olarak tespit edilmiştir.

#### 4.4. Op. 17 Piyano Konçertosu'nda Tonların Kullanım Sıklığına İlişkin Bulgular

Op. 17 Piyano Konçertosu'nda, kullanılan tonların sıklığının tespiti için, eserin bölümlerinde hangi tonların kaç ölçü devam ettiği belirlenip, bölümün toplam ölçü sayısına oranlanmıştır.

Tablo 4.7. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 1. Bölümünde Tonların Kullanım Sıklığı

1. Bölüm		
Tonaliteler	<i>f</i>	%
la minör	239	30,75
do minör	35	4,50
mi minör	20	2,57
si minör	20	2,57

Tablo 4.7 Devamı

1. Bölüm		
Tonaliteler	<i>f</i>	%
Sol Majör	14	1,80
Do Majör	123	15,84
re minör	97	12,50
sol Minör	11	1,41
Mi Bemol Majör	28	3,60
La Bemol Majör	15	1,94
fa minör	29	3,74
Sol Bemol Majör	6	0,78
Fa Majör	10	1,28
La Majör	84	10,81
Re Bemol Majör	12	1,54
Si Bemol Majör	11	1,41
Mi Majör	12	1,54
do diyez minör	2	0,26
fa diyez minör	2	0,26
Re Majör	7	0,90
Toplam	777	100

Eserin birinci bölümünde 20 farklı tonun kullanıldığı görülmektedir. Bu tonlar arasından en fazla kullanılanın, 239 ölçüde (%30,75) görülen ve bölümün ana tonu olan la minör olduğu tespit edilmiştir. Bölümün ana tonunun ilgili majörü olan Do Majör, 123 ölçü (%15,84) ile en çok kullanılan ikinci ton olarak tespit edilmiştir. “re minör” ise 97 ölçüde (%12,50) görülmüş ve en çok kullanılan üçüncü ton olarak tespit edilmiştir. En az kullanılan tonların, Re Majör (7 ölçü, %0,90), do diyez minör ve fa diyez minör (2 ölçü, %0,26) olduğu belirlenmiştir.

Tablo 4.8. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 2. Bölümünde Tonların Kullanım Sıklığı

2. Bölüm		
Tonaliteler	<i>f</i>	%
Do Majör	76	55,47
Sol Majör	2	1,46
mi minör	4	2,92
la minör	12	8,76
La Majör	5	3,65
re minör	5	3,65
Re Majör	5	3,65
Fa Majör	2	1,46
Mi Memol Majör	2	1,46
do minör	22	16,06
Si Memol Majör	2	1,46
Toplam	137	100

Eserin ikinci bölümünde 11 farklı tonun kullanıldığı görülmektedir. Bu tonlar arasından en fazla kullanılanın, 76 ölçüde (%55,47) görülen ve bölümün ana tonu olan Do Majör olduğu tespit edilmiştir. Birinci bölümünde en çok kullanılan ikinci ton bölümün ana tonunun ilgili majörü iken, ikinci bölümde ana tonun ilgili minörü olan

la minör yerine do minörün, 22 ölçüde rastlanarak en çok kullanılan ikinci ton olduğu tespit edilmiştir. “la minör”, 12 ölçüde görülerek, en çok kullanılan üçüncü ton olmuştur. En az kullanılan tonlar, her biri 2 ölçü (%1,46) görülen, Sol Majör, Fa Majör, Mi Bemol Majör ve Si Bemol Majör olarak tespit edilmiştir.

Tablo 4.9. Op. 17 Piyano Konçertosu'nun 3. Bölümünde Tonların Kullanım Sıklığı

3. Bölüm		
Tonaliteler	<i>f</i>	%
La Majör	263	42,70
do diyez minör	52	8,44
Mi Majör	14	2,27
fa Diyez Majör	44	7,14
re diyez minör	4	0,65
Si Bemol Majör	65	10,55
sol diyez minör	6	0,98
Do Majör	31	5,03
la minör	6	0,98
mi minör	51	8,28
Sol Majör	9	1,46
re minör	36	5,84
sol minör	16	2,60
Fa Majör	10	1,62
fa diyez minör	4	0,65
si minör	5	0,81
Toplam	616	100

Eserin üçüncü bölümünde, 16 farklı tonun kullanıldığı görülmektedir. Bu tonlar arasından en fazla kullanılanın, 263 ölçüde (%42,70) görülen ve bölümün ana tonun olan La Majör olduğu tespit edilmiştir. En çok kullanılan ikinci tonun, 65 ölçüde (%10,55) görülen Si Bemol Majör olduğu görülmektedir. Bölümün ana tonunun ilgili minörü olan fa diyez minörün, sadece 44 ölçüde (%7,14) yer aldığı belirlenmiştir. En az kullanılan tonların ise sırasıyla 9 (%1,46), 6 (%0,98), 5 (%0,81) ve 4 (%0,65) ölçü yer aldığı görülen Sol Majör, la minör (6 ölçü) ve sol diyez minör (6 ölçü), si minör, fa diyez minör (4 ölçü) ve re diyez minör (4 ölçü) oldukları tespit edilmiştir.

## 5. SONUÇ

Ignacy Jan Paderewski, geç romantik dönem piyanist bestecilerinden biri olarak görülmesine rağmen, Op. 17 *Piyano Konçertosu*'nu romantik dönem öncesinde geliştirilmiş olan klasik formları kullanarak bestelemiştir.

Kendi ifadelerinde de, romantik dönemin sonlarına doğru ortaya çıkan müziği anlamlandıramadığını ve benimsemediğini belirten besteci, Op. 17 *Piyano Konçertosu*'nun ilk bölümünü sonat formunda, ikinci bölümünü katlı şarkı formunda, üçüncü bölümü ise sonat rondo formunda bestelemiştir. Klasik formları kullanarak eserini bestelemiş olsa da, bu formların romantik dönem öncesinde kullanılan özellikleri ile Op. 17 *Piyano Konçertosu* arasında küçük farklar mevcuttur. İlk bölümde (I: Allegro) temanın sunumu için, konçertolarda görülen klasik tema sunumunu tercih etmemiştir. Piyanonun ve orkestranın tema sunumları arasında sürekli bir fark görülmektedir. Piyano tema sunumu konusunda orkestradan nispeten bağımsız, daha özgür bir yaklaşım göstermektedir. Diğer iki bölümde, klasik tema sunumu tercih edilmiştir. Orkestra ve Piyano temaları neredeyse aynı şekilde sergilenmektedir.

Eserin armonik yapısı, romantik dönemin karakteristiği içerisinde yer alan kromatizm, alterasyon, anarmonik modülasyonlar, sıkça görülen sekvensler, disonansların yoğun kullanımı, sık ve kısa aralıklarla görülen modülasyonlar, modülasyonlarda uzak tonalitelerin sıkça tercih edilmesi, kadansların genişletilerek uzatılması gibi unsurlar ile tamamen örtüşmektedir. Geç romantik dönem bestecileri arasında yer alan Paderewski'nin eserlerinde romantik dönemin karakteristiği tercih ettiği ve bu karakteristiği tamamen yansıttığı görülmektedir.

Konçerto'nun ilk bölümündeki (I: Allegro) müzikal fikir, Polonya halk müziğinden temelini alan bir karakteristik ritim ve melodi ile oluşturulmuştur. Özellikle birinci (I: Allegro) ve ikinci bölümde (II: Romanze) beşinci derece akorunun hem majör hem de minör olarak kullanılması ile Polonya halk müziği unsurlarına çağrışımların yapıldığı görülmektedir. Ancak eserin ilk bölümü için hangi Polonya halk ezgisinin kullanıldığı bilgisine ulaşılamamıştır.

Eserin farklı noktalarında, farklı akor fonksiyolarının aynı anda kullanılması ile tonal belirsizlik hissi yaratılmaktadır. Özellikle ikinci bölümde (II. Romanze), art arda yer alan kadanslar ile, ani modülasyonlar gerçekleştirilerek tonal belirsizlik hissi kısa

sürelili olarak arttırılmaktadır. Hazırlanmış modülasyonlar kadar, ani ve beklenmedik modülasyonlar da eserin tamamında görülmektedir.

Modülasyonların çoğunlukla ortak akorların kullanımı ile gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Ani modülasyonlar genellikle art arda görülen kısa sekvenslerin yer aldığı noktalarda görülmektedir. Eserin tüm bölümlerinde beklendiği şekilde ana tonların ağırlıklı olarak yer aldığı, ancak ikinci (II: Romanze) ve üçüncü bölümde (III: Allegro molto vivace) ana tonların ilgili majör ve ilgili minörüne nispeten daha az yer verildiği görülmektedir. Ana tonlardan sonra en fazla yer verilen tonlar birinci bölümde Do Majör, ikinci bölümde do minör, üçüncü bölümde ise Si Bemol Majör olarak belirlenmiştir.

Armonik yapı içerisinde, modülasyon yapılmadan da farklı tonalitelerin akorlarının, ödünç alınarak kullanıldığı noktalara sıkça rastlanmaktadır.

Eserin tüm bölümlerinde duyulmakta olan temalar ve bu temaların varyasyonları, cümlelerin dizilimi neredeyse her zaman farklı şekilde tasarlanmış, benzerlikler görülsede, birebir tekrarlardan kaçınılmıştır.

Birinci (I: Allegro) ve üçüncü bölümde (III: Allegro molto vivace) yer alan gelişim kısımlarında, hem A, hem de B kısımlarının tematik materyallerinin kullanıldığı görülmektedir. A ve B kısımlarının tematik materyallerinin birlikte kullanılarak geliştirildiği noktalarda, bu materyaller, bir kesinti olmadan, art arda duyulmaktadır ancak iç içe geçirilmemiştir.

Eserin ilk bölümünde (I: Allegro) temaların hazırlayıcısı olarak nitelenebilecek pasajlarda genellikle iki farklı akor fonksiyonu arasında bir salınım gerçekleştirildiği görülürken, üçüncü bölümde bu salınımlar tercih edilmemiş ve tek bir akor fonksiyonu kullanılmıştır.

Özellikle üçüncü bölümde (III: Allegro molto vivace), cümlelerin başlangıç ve bitiş noktalarının, sıklıkla çakışması ve bu noktalarda iki farklı akor fonksiyonunun birlikte kullanılması, kullanılan akorların, sıkça görülen modülasyonlar içerisinde, farklı tonalitelere de adlandırılabilir olmaları sebebiyle form ve armoni açılarından karmaşık bir yapı yaratılmıştır. Bu karmaşık yapı, eseri inceleyecek farklı kişilerin farklı fikirlere ulaşmaları ve farklı çıkarımlarda bulunmalarına sebep olabilir.

Eserin birinci bölümünde (I: Allegro), cümle, paralel periyot, çift periyot ve cümle grubu yapıları ile temaların sunulduğu görülmektedir. Tema sunumu için

kullanılan bu yapılar genellikle, eserin farklı noktalarında farklı uzunluklarda yer almaktadır. ve Periyotlarda öncül, soncul cümlelerin eşit ölçü sayısı ile oluşturulduğu tespit edilmiştir. Cümle gruplarında, cümlelerin ölçü sayıları değişkenlik göstermektedir. Bölümün, toplamda 116 ölçüsünü (%15) kaplayan cümle grubu yapıları, en sık görülen yapı olarak tespit edilmiştir. En az kullanılan yapı ise, bölümün 8 ölçüsünü (%1,03) kaplayan paralel periyot olarak belirlenmiştir.

Eserin ikinci bölümünde (II: Romanze), cümle, paralel periyot, karşıt periyot ve cümle grubu yapıları ile temaların sunulduğu görülmektedir. Periyotlarda öncül ve soncul cümlelerin farklı ölçü sayısı ile oluşturulduğu tespit edilmiştir. Cümle gruplarında ölçü sayıları değişkenlik göstermektedir. Bölümde, tema sunumu için, en sık görülen yapı, 58 ölçü (%42,34) kaplayan tekil cümleler iken, en az rastlanan yapı 8 ölçü (%5,84) kaplayan karşıt periyot olarak tespit edilmiştir.

Eserin üçüncü bölümünde (III: Allegro molto vivace), tema sunumu için, diğer iki bölümden farklı olarak çift periyot, asimetrik periyot, karşıt periyot ve cümle grubu yapılarına rastlanmaktadır. A ve B kısmında yer alan “a” temaları için her seferinde farklı bir periyot çeşidi tercih edildiği tespit edilmiştir. Periyotların içerisinde yer alan öncül ve soncullar ile cümle gruplarının içerisinde yer alan cümlelerin eşit ölçü sayısı ile oluşturulduğu ancak bazı periyotların son cümlelerinin iki ölçü daha uzun olduğu belirlenmiştir. Bölüm içerisinde, tema sunumu için yer alan yapılar, çift periyot, asimetrik periyot, karşıt periyot, cümle grubu olarak tespit edilmiştir. En çok kullanılan yapı 64 ölçü (%10,40) kaplayan asimetrik periyot olarak, en az kullanılan yapı ise 16 ölçü (%2,60) kaplayan karşıt periyot olarak belirlenmiştir.

Eserin tümünde, temaları oluşturan cümleleri sonlandıran kadanslar içerisinde en çok kullanılanın, birinci bölümde 21 (%31,34), ikinci bölümde 8 (%38,10), üçüncü bölümde 13 (%36,11) kez kullanılan, otantik kadans olduğu tespit edilmiştir. En az tercih edilen kadanslar ise, birinci bölümde 7 kez (%10,44) kullanılan plagal kadans, ikinci bölümde 1 kez (%4,76) kullanılan kırık kadans, üçüncü bölümde 2 kez (%5,56) kullanılan kırık kadans olarak belirlenmiştir.

Paderewski'nin Op. 17 *Piyano Konçertosu*'nun farklı analiz yöntemleri kullanılarak incelenmesi, bestecinin diğer piyano eserlerinin de incelenerek, karakteristiklerinin belirlenmesi önerilmektedir.

## 6. KAYNAKÇA

- Baughan, E. A. (1908). *Ignaz Jan Paderewski*. New York, John Lane Company
- Blume, F. (1970). *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*. New York: W.W. Norton & Company INC.
- Britannica Ansiklopedisi Editörleri (2020). *Ignacy Jan Paderewski*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Ignacy-Jan-Paderewski>.
- Bullivant, R., & Webster, J. (2001). *Coda*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006033>. Erişim tarihi: 24.04.2021.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2010). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Ayrıntı Matbaası
- Cangal, N. (2004). *Müzik formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Choi, Y. J. (2007). *The Use Of The Polish Folk Music Elements and The Fantasy Elements in The Polish Fantasy On Original Themes in G-Sharp Minor For Piano and Orchestra Opus 19 By Ignacy Jan Paderewski*. Yayınlanmamış Doktora tezi. University Of North Texas, ABD.
- Cole, M. (2001). *Rondo*. *Grove Music Online*., <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023787>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Cook, N. (1987). *A Guide To Musical Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc
- Cranston, M. (1994). *The Romantic Movement*. Oxford: Blackwell Publishers - Basil Blackwell Ltd.
- Creswell, J. W. (2015). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. (çev. edt. M. Bütün ve S. B. Demir) Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Day-O'Connell, J. (2001). *Pentatonic*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021263>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Drabkin, W. (2001a). *Sequence (ii)*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025439>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Drabkin, W. (2001b). *Motif*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Dyson, G., & Drabkin, W. (2001). *Chromatic*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005718>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Finck, H. T. (1895). *Paderewski and His Art*. New York: Whittingham & Atherton
- Grove Music Online (2001). *Heptatonic*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012823>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Grove Music Online (2001). *Tetrachord*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027750>. Erişim tarihi: 25.04.2021.

- Grove Music Online (2001). *Meno*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018406>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Headlam, D., Hasegawa, R., Lansky, P., ve Perle, G. (2013). *Atonality*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047354>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Here To Attend His Opera. (1902, 31 Ocak). New York Daily Tribune.
- Hirshberg, J. (2001). *Hexachord*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012963>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Hollywood Walk of Fame Resmi Sitesi. <https://walkoffame.com/paderewski/> Erişim Tarihi: 27.10.2020
- Hudson, R. (2001). *Rubato*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., & Griffiths, P. (2001) *Concerto*. *Grove Music*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040737>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Iwanicka-Nijakowska, A. (2010). *Piano Concerto in A minor, Op. 17 – Ignacy Jan Paderewski*, <https://culture.pl/en/work/piano-concerto-in-a-minor-op-17-ignacy-jan-paderewski>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Kennedy, M. (1987). *Portrait of Elgar*. Oxford University Press
- Kütahyalı, Önder. (1981) *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Varol Matbaası
- Levant, O. (1968). *The Unimportance of Being Oscar*. New York: Simon and Schuster, INC.
- Marchwica, W. (2004). *The National Style of Music by Ignacy Jan Paderewski–Late Romanticism or Eclecticism*. *Musica Iagellonica* ISSN 1233–9679
- Merriam-Webster Dictionary. (t.y.). *Pentachord*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pentachord>. Erişim tarihi: 25.04.2021.
- Miller, M. (2008). *The Complete Idiot's Guide to Music History*. New York: Alpha Books-Penguin Group INC
- Naxos (t.y.). *Glossary of Musical Terms*. <https://www.naxos.com/education/glossary.asp?char=A-C#>. Erişim tarihi: 24.04.2021.
- Naxos (t.y.). *Glossary of Musical Terms*. <https://www.naxos.com/education/glossary.asp?char=S-U#>. Erişim tarihi: 24.04.2021.
- Nelson, A. M. (2003). *Ignacy Jan Paderewski's Piano Sonata in E-Flat Minor, Opus 21: Insights Into His Compositional Technique and Performance Style*. Yayınlanmamış Doktora tezi. University Of North Texas, ABD.
- Paderewski, I. J. (1902, 8 Mart). *First Performance in America of "MANRU" Paderewski's New Polish Opera*. *Collier's Weekly*
- Paderewski Müzik Akademisi Resmi Sitesi. <https://amuz.edu.pl/> Erişim Tarihi: 27.11.2020
- Phillips, C. (1934). *Paderewski: The Story of a Modern Immortal*. New York: The Macmillan Company,
- Prazmowska, Anita (2010). *Makers of the Modern World: Ignacy Paderewski, Poland*. Haus Publishing Ltd.

- Petrucci Music Library. (t.y.). *Works edited by: Paderewski, Ignacy Jan* [https://imslp.org/wiki/Category:Paderewski,\\_Ignacy\\_Jan](https://imslp.org/wiki/Category:Paderewski,_Ignacy_Jan). Erişim tarihi: 24.04.2021
- Ratner, L. (2001). *Period*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021337>. Erişim tarihi: 24.04.2021.
- Rayson, E. (1916). *Polish Music and Chopin Its Laureate*. London: The New Temple Press, Norbury Crescent S.W.
- Rushton, J. (2001). *Trichord*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000046202>. Erişim tarihi: 24.04.2021.
- Samson, J. (2001). *Romanticism*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000023751>. Erişim tarihi: 15.02.2021.
- Schonberg, Harold C. (1963). *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster, INC.
- Sobolevski, E. (2016). *Ignacy Jan Paderewski*. Culture.PL, Adam Mickiewicz Institute. <https://culture.pl/en/artist/ignacy-jan-paderewski#>. Erişim tarihi: 10.01.2021.
- Strakacz, A. (1949). *Paderewski as I Knew Him*. New Brunswick: Rutgers University Press
- Taruskin, R. (2001). *Nationalism*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e0000050846>. Erişim tarihi: 24.04.2021.
- Trochymczyk, M. (2010) An Archangel at the Piano: Paderewski's Image and His Female Audience. *Polish American Studies*, 67(1), 5-44
- Walaus, M. (1916). *The National Music of Poland*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Walker, P. (2001). *Codetta*. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000006036>. Erişim tarihi: 24.04.2021
- Wharton, R., Shaffer, K. (eds.) (t.y.). *Open Music Theory*. Hybrid Pedagogy Publishing. <http://openmusictheory.com/externalExpansions.html>. Erişim tarihi: 24.04.2021
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. 6. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık

Ek 1. Paderewski'nin Op. 17 Piyano  
Konçertosu'nun 2 Piyano İçin  
Düzenlenmiş Notası

# Konzert

für Klavier und Orchester in a-moll

## I

Ignaz Jan Paderewski, op. 17

Allegro

Pianoforte II  
(Orchester)

Musical score for Pianoforte II (Orchester) in 4/4 time, marked Allegro. The score features a melody in the right hand with dynamic markings *ff* and *f*, and a bass line in the left hand. The melody includes the lyrics "di mi - - - nuen - - - do". Performance instructions include "con *Sen* ad libit." and a fermata over a note.

Allegro

Pianoforte I  
(Solo)

Musical score for Pianoforte I (Solo) in 4/4 time, marked Allegro. The score consists of two staves (treble and bass clef) with a piano accompaniment.

Musical score for Oboe *dolce* and Clarinet. The Oboe part is in the upper staff, marked *p*. The Clarinet part is in the lower staff. The score includes a melodic line with a fermata and dynamic markings *ff* and *f*.

Musical score for Pianoforte I (Solo) in 4/4 time, marked Allegro. The score features a complex piano accompaniment with multiple voices in both hands, including a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings *f* and *p* are present.

Aufführungsrecht vorbehalten: Eigentum des Verlages Bote & Bock, Berlin / Wiesbaden für alle Länder mit Ausnahme von Frankreich, Belgien und Monaco (Edition Max Eschig, Paris) und Großbritannien und die ehemaligen Dominions (Edwin Ashdown, Ltd., London)  
Printed in Germany B & B 13437 (444)

Flöte.  
Clar. *staccato* *sempre* *cresc.* Viol. 2

*mf* Fagott. *mf* *f* *cre - scen - do*

*molto* *sf*

musical score system 1, featuring piano accompaniment and Tromboni. Includes markings: *non troppo forte*, *con 8va ad libit.*, and *ff*.

musical score system 2, featuring piano accompaniment. Includes marking: *p*.

musical score system 3, featuring piano accompaniment. Includes marking: *p*.

musical score system 4, featuring piano accompaniment and Viol. Includes marking: *Viol.*

Flü. Cor.  
pp

This system contains the first two systems of music. The top system features a Flute (Flü.) and Cor Anglais (Cor.) part. The bottom system is a piano accompaniment with a *pp* dynamic marking. The piano part includes a complex fingering sequence: 4 2, 3 1, 4 2, 1, 5, 2, 3.

pp p pp m.g.  
poco cre - scen - do

This system contains the third and fourth systems of music. The top system is a piano accompaniment with dynamics *pp*, *p*, and *pp*, and a *m.g.* marking. The bottom system is a vocal line with lyrics: *poco cre - scen - do*.

m.g.

This system contains the fifth and sixth systems of music. The top system is a piano accompaniment. The bottom system is a vocal line with a *m.g.* marking.

cresc. sempre cre  
Ped.

This system contains the seventh and eighth systems of music. The top system is a piano accompaniment with a *cresc.* marking. The bottom system is a vocal line with dynamics *sempre* and *cre*, and a *Ped.* marking.

scen - do

Musical score for piano and voice, measures 1-8. The piano part features a complex harmonic texture with many accidentals. The vocal line includes the lyrics "scen - do".

Musical score for piano, measures 9-16. The piano part continues with complex harmonic textures and includes a section with a key signature change to B major.

Clar.

Musical score for Clarinet and piano, measures 17-24. The Clarinet part features a melodic line with slurs and accents. The piano part includes complex textures with slurs and accents.

Oboe

ped. \*

Musical score for Oboe and piano, measures 25-32. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents. The piano part includes complex textures with slurs and accents. The score ends with a ped. \* marking.



Clar. *mf*

Alto.

Oboe *mf*

Viol. II.

Fl. *mf*

Viol. I.

*cresc.*

Trom.

Coru.

Fl.

*p*

Corni.

Fl.

Clar.

Fag.

Red.

This system contains the first system of music. It includes staves for Corni, Flute, Clarinet, Bassoon, and Piano. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. There are also some woodwind entries with specific fingerings indicated.

*sonore*

\*

This system continues the piano accompaniment and includes woodwind parts. The piano part has a dynamic marking of *p* and features a melodic line with slurs. A woodwind part has a dynamic marking of *sonore*. There is an asterisk (\*) below the piano part.

*p*

Red. \*

This system is primarily for the piano. It features a melodic line in the right hand with a dynamic marking of *p* and a bass line in the left hand. There is a dynamic marking of *p* and a *Red.* with an asterisk (\*) below the piano part.

Clar.

Quart.

*m.g.*

This system includes staves for Clarinet and Quartet. The piano part continues with a melodic line and a bass line. There are dynamic markings of *m.g.* and *pp*. There are also some woodwind entries.

Cor.

*cresc.*

**D**

*rit.*

**D animato**

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with a long slur and a fermata. The lower staff contains a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and some slurs.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata, and includes the instruction "Alto". The lower staff has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata, and includes the instruction "cresc.". The lower staff has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata, and includes the instruction "f". The lower staff has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata, and includes the instruction "ff". The lower staff has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata, and includes the instruction "f". The lower staff has a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and slurs.

First system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and slurs. The tempo marking "più vivo" is written in the lower right of the system.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves, with some dynamic markings like *mf* and *f*.

Third system of musical notation. The upper staff continues with melodic phrases, while the lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Fourth system of musical notation. This system includes more complex rhythmic figures, such as triplets and sixteenth-note runs, particularly in the upper staff. The lower staff continues with a steady accompaniment.

musical score system 1, featuring piano and bass staves with dynamic markings *cresc.* and *p molto cresc.*

musical score system 2, featuring piano and bass staves with a *string* marking and a fermata.

musical score system 3, featuring piano and bass staves with a fermata.

musical score system 4, featuring piano and bass staves with a *trillo* marking and a fermata.

tutti non troppo vivo.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff contains a complex texture of chords and moving lines. The lower staff features a melodic line with several notes marked with an asterisk (\*). The tempo marking 'tutti non troppo vivo.' is positioned above the first staff.

Second system of musical notation. The upper staff continues with dense chordal textures. The lower staff has a melodic line with a dynamic marking of *ff* and the instruction *con 8va ad libit.* below it.

Third system of musical notation. The upper staff shows a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *crese.* (crescendo) marking. The lower staff has a melodic line with notes marked *Red.* and an asterisk (\*).

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with dynamics *p*, *sf*, and *p*. The lower staff has a melodic line with notes marked *Red.* and an asterisk (\*).

musical score for the first system, featuring piano and timpani parts. The piano part includes dynamics *sf*, *pp*, and *marc.*. The timpani part is labeled "Timpani". The tempo marking *rallentando* is written above the staff.

musical score for the second system, featuring piano and strings. The piano part includes dynamics *f*, *m.g.*, and *m.d.*. The tempo marking *Meno mosso* is written above the staff.

musical score for the third system, featuring piano and strings. The piano part includes dynamics *f*, *m.g.*, and *m.d.*. The tempo marking *Meno mosso* is written above the staff.

musical score for the fourth system, featuring piano and horns. The piano part includes dynamics *con forza*, *m.g.*, and *m.d.*. The horns part is labeled "Corni". The tempo marking *Meno mosso* is written above the staff.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains several measures of music with long, sweeping melodic lines. The lower staff has a bass clef and contains accompaniment. The tempo marking "Tempo I" is centered above the second measure. The dynamic marking "f largo" is placed at the beginning of the first measure.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a triplet of eighth notes in the upper staff.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff begins with the tempo marking "Grave m.d." and the dynamic marking "m.f.". It features a series of chords and melodic fragments. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The system ends with a fermata over a chord.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a final chord.

Cor. Ingl. Solo

*meno mosso*

*più mosso*

*m.g.*

*pp.*

*f*

Clar. *pp.*

Cell. Fag. *marc.*

*p*

The musical score is arranged in systems. The first system shows the piano accompaniment with a tempo change from *meno mosso* to *più mosso*. The second system features a woodwind part for Cor. Ingl. Solo with five measures marked *m.g.* (mezzo-gioco). The third system continues the piano accompaniment with dynamic markings *pp.* and *f*. The fourth system shows the Clarinet and Cello/Double Bass parts, with the Clarinet marked *pp.* and the Cello/Double Bass marked *marc.* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

This musical score page contains four systems of music. The first system features a Violin part (Viol.) with a melodic line and a piano accompaniment with complex rhythmic patterns and fingerings. The second system includes a Flute part (Fl.) with a melodic line and a piano accompaniment. The third system features a Bassoon part (Fagotti) with a melodic line and a piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment with intricate fingerings and dynamics. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. Various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (e.g., *mf*) are used throughout.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music begins with a *cresc.* marking. The upper staff contains a melodic line with a long slur over several measures. The lower staff contains a bass line with some rests.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8). The lower staff has a bass line with fingerings (1, 8, 4, 5, 1, 4, 1, 8).

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8). The lower staff has a bass line with fingerings (1, 8, 4, 5, 1, 4, 1, 8). A *staccato* marking is present in the lower staff.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8). The lower staff has a bass line with fingerings (1, 8, 4, 5, 1, 4, 1, 8). A *f* marking is present in the lower staff.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8). The lower staff has a bass line with fingerings (1, 8, 4, 5, 1, 4, 1, 8).

Sixth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8). The lower staff has a bass line with fingerings (1, 8, 4, 5, 1, 4, 1, 8). A *mp* marking is present in the lower staff.

Seventh system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8). The lower staff has a bass line with fingerings (1, 8, 4, 5, 1, 4, 1, 8).

Eighth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 8). The lower staff has a bass line with fingerings (1, 8, 4, 5, 1, 4, 1, 8).

Cor.

First system of musical notation. It consists of two grand staves (treble and bass clef). The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The bottom staff contains a more complex melodic line with many sixteenth notes and some triplets. There are dynamic markings like *p* and *f* throughout the system.

Second system of musical notation. Similar to the first, it features two grand staves. The top staff has a melodic line with some rests. The bottom staff has a melodic line with many sixteenth notes and some triplets. There are dynamic markings like *p* and *f*.

Third system of musical notation. It features two grand staves. The top staff has a melodic line with some rests. The bottom staff has a melodic line with many sixteenth notes and some triplets. There are dynamic markings like *f* and *p*. A key signature change to Gb is indicated.

Fourth system of musical notation. It features two grand staves. The top staff has a melodic line with some rests. The bottom staff has a melodic line with many sixteenth notes and some triplets. There are dynamic markings like *f*, *mp*, and *cresc.*. A key signature change to Gb is indicated.

First system of musical notation. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line has lyrics "cres - cen - do" and includes dynamic markings *cres* and *cen - do*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns with fingerings (1-5) and slurs.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The piano accompaniment includes a dynamic marking *ff* and features an 8-measure phrase with slurs and fingerings.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The piano accompaniment includes a dynamic marking *ff* and features an 8-measure phrase with slurs and fingerings.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The piano accompaniment features rhythmic patterns with slurs and dynamic markings.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *con s.* marking below it. The lower staff contains a bass line with a *mf* dynamic marking.

Second system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff contains a bass line with a *un poco accel.* marking above it and the lyrics *sempre cre - scen* below it.

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a *do* marking below it. The lower staff contains a bass line with a *do* marking below it.

Fourth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a *ff* dynamic marking. The lower staff contains a bass line with a *ff* dynamic marking and the lyrics *allar - gando* below it. The system concludes with a *ff* marking and a *ped.* instruction.

**H** Trombe

*len - tando*

*molto rall.*

*a tempo*

**I** Violino

*mf*

Piano accompaniment for the first system, featuring complex arpeggiated figures in both hands with accents and slurs.

Flauto  
Oboe

Musical staves for Flute and Oboe, showing melodic lines with slurs and accents.

Viol. I.

Musical staves for Violin I, including a section marked "pizz." (pizzicato).

Musical staves for Violin II and Cello/Double Bass, with fingerings and a "Cello" label.

This musical score is arranged in five systems, each containing a grand piano (piano) part and staves for various instruments. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The instruments are: Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), Double Basses (Cb.), Oboe, Alto Saxophone (Alti), Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), and Trumpets (Tpt.). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. Specific markings include 'K' (crescendo), 'pizz.' (pizzicato), 'cresc.' (crescendo), and fingering numbers (1-4) for woodwinds. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 26 in the top left corner.



Cor. Viol.

The first system of the score consists of three staves. The top staff is for the Cor (Cornet) and the second staff is for the Viol (Violin). The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the Cor and Viol parts, with the piano accompaniment providing harmonic support through chords and rhythmic patterns.

Cor.

The second system continues the musical piece. It features a Cor part in the top staff and piano accompaniment in the grand staff below. The piano part includes fingerings (1 2 3 1) and a *rit.* (ritardando) marking. The Cor part has a *7* marking. The piano accompaniment includes a *led.* (legato) marking.

*sp* *staccato* *m.f.* *f* *p* *m.f.*

The third system is primarily for the piano accompaniment, shown in a grand staff. It features a series of chords and arpeggiated figures. The dynamics are marked as *sp* (staccato piano), *staccato*, *m.f.* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *m.f.* (mezzo-forte). The piano part includes a *led.* (legato) marking.

*L* *dolce* *led.* *rit.* *L animato*

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a series of chords and arpeggiated figures. The dynamics are marked as *L* (lento), *dolce* (dolce), *led.* (legato), *rit.* (ritardando), and *L animato* (lento animato). The piano part includes a *rit.* (ritardando) marking.

First system of musical notation. It consists of two grand staves (treble and bass clef). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex texture with multiple voices. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with triplets and slurs. There are dynamic markings like *pp* and *ppp*.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar complexity. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with triplets and slurs. There are dynamic markings like *pp* and *ppp*.

Third system of musical notation. It continues the piece with similar complexity. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with triplets and slurs. There are dynamic markings like *pp* and *ppp*. The word "Alti" is written in the right hand.

Fourth system of musical notation. It continues the piece with similar complexity. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a bass line with triplets and slurs. There are dynamic markings like *pp* and *ppp*. The words "cres" and "scendo" are written in the right hand. There are also markings like "Red" and "Alti".

*ff*  
Tromb. e Trombone  
Vint.  
*più vivo.*  
3

This musical score is arranged in five systems, each containing two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature consists of two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system features a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic. The second system includes the instruction 'Tromb. e Trombone' and 'Vint.' (Vivace). The third system begins with the tempo change '*più vivo.*' and contains several triplet markings. The fourth system continues with more complex rhythmic patterns and triplet markings. The fifth system concludes with further triplet markings and a final cadence.

M

Musical score system 1, measures 1-4. Treble clef: quarter notes, eighth notes, and a half note. Bass clef: quarter notes and eighth notes. A dynamic marking *f* is present in the second measure. A tempo marking **M** is above the first measure.

Musical score system 2, measures 5-8. Treble clef: eighth notes, quarter notes, and a half note. Bass clef: quarter notes and eighth notes. Dynamic markings include *p* in measure 6 and *cresc.* in measure 7. A tempo marking **M** is above the first measure. Trills are marked with '3' and '8' in measures 5 and 6.

Musical score system 3, measures 9-12. Treble clef: quarter notes and eighth notes. Bass clef: quarter notes and eighth notes. A dynamic marking *pp* is in measure 10, and *f* is in measure 11. Trills are marked with '3' and '8' in measures 9 and 10.

Musical score system 4, measures 13-16. Treble clef: quarter notes and eighth notes. Bass clef: quarter notes and eighth notes. A dynamic marking *rallent.* is in measure 14. Trills are marked with '3' and '8' in measures 13 and 14.

First system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains several measures of music with dynamic markings *ff* and *sf*. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains several measures of music with dynamic markings *sf* and *ff*. There are also markings for *trillo* and *8* (octave) in the lower staff.

Second system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains several measures of music with dynamic markings *ff*. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains several measures of music with dynamic markings *ff*.

Third system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains several measures of music with dynamic markings *sf* and *sf*. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains several measures of music with dynamic markings *sf* and *sf*. There is a marking *cons. ad lib.* in the lower staff.

Fourth system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. It contains several measures of music with dynamic markings *ff*. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains several measures of music with dynamic markings *ff*.

*Cantata*

*largo e poi sempre accel.*

*sfz*

*Cadenza*

*largo*

*sf*

*piu* *mosso*

*f* *sf*

*largo*

*con forza e passione*

*lento*

*poco a poco accel.*

*cresc.*

*e sempre*

*string.*

*pp*

*rallent.*

The musical score consists of seven systems of two staves each. The first system features a wide interval and is marked *largo*. The second system is marked *con forza e passione* and *lento*, with a *rit.* marking and asterisks below the bass staff. The third system continues the *lento* tempo. The fourth system is marked *poco a poco accel.* and *cresc.*. The fifth system is marked *e sempre*, *string.*, and *pp*. The sixth system features a *rit.* marking and asterisks below the bass staff. The seventh system is marked *rallent.*

*sonore*

*pp* *sf*

*cresc.* *f*

*ff* *m.g.*

*m.g.* *cresc.* *marc. il tempo* *con tutta la forza* *8*

*8*

Oboe

Allegro molto

Clar.

Musical notation for the Clarinet part, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some rests.

Allegro molto

*f stacc.*

Musical notation for the Piano part, featuring a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets.

Fl.

*cresc.*

Fl.

*cresc.*

Musical notation for the Flute part, featuring a melodic line with eighth notes and some rests.

Musical notation for the Piano part, continuing the complex rhythmic accompaniment.

Musical notation for the Piano part, continuing the complex rhythmic accompaniment.

Musical notation for the Piano part, continuing the complex rhythmic accompaniment.

Viol. I.

Viol. II.

Celli

Clar.

Viol. I.

Viol. II.

Celli

Clar.

Musical notation for the Violin I, Violin II, and Cello parts, featuring sustained notes and some melodic movement.

Musical notation for the Piano part, continuing the complex rhythmic accompaniment.

Oboe

The first system of music consists of two staves. The top staff is for the Oboe, with the instrument name 'Oboe' written above it. It contains a melodic line with several notes, some marked with accents. The bottom staff is for the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a prominent eighth-note triplet marked with an '8'.

The second system of music consists of two staves. The top staff continues the piano accompaniment with a series of chords and single notes. The bottom staff features a melodic line with a series of eighth-note patterns, some of which are beamed together and have long, sweeping slurs over them, indicating a continuous, flowing melody.

Oboe

The third system of music consists of two staves. The top staff is for the Oboe, with the instrument name 'Oboe' written above it. It contains a melodic line with several notes, some marked with accents. The bottom staff is for the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a prominent eighth-note triplet marked with an '8'.

The fourth system of music consists of two staves. The top staff continues the piano accompaniment with a series of chords and single notes. The bottom staff features a melodic line with a series of eighth-note patterns, some of which are beamed together and have long, sweeping slurs over them, indicating a continuous, flowing melody.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a long, sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand. The lower staff continues the melodic line with eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics "cre - scen - do" and a piano accompaniment. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *p*.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex piano accompaniment with sixteenth notes and chords, marked *p* and *pp*. The lower staff continues the piano accompaniment. The instruction *pù mosso* is present.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics "cre - scen - do" and a piano accompaniment. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *f* and *m.g.*

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex piano accompaniment with sixteenth notes and chords, marked *8*. The lower staff continues the piano accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics "cre - scen - do" and a piano accompaniment. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *f*.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex piano accompaniment with sixteenth notes and chords, marked *8*. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *f*.

# II. Romanze

Andante

*p* Corni

Andante

Fl.

Cor.

*Red.* \*

Fl.

Clar.

Viol.

*Red.*

*Pedale obbligato al segno*

*sf*

\*

First system of musical notation, featuring a grand staff with piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes a triplet in the right hand. The vocal line has a fermata and a triplet. The system concludes with the marking *Re.* and an asterisk.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment and vocal line. It features several triplet markings in the piano part. The system concludes with the marking *Re.* and an asterisk.

Third system of musical notation, introducing woodwind parts. The staves are labeled *Fl.*, *Ob.*, *Clar.*, and *Cor.*. The piano accompaniment continues with triplet markings. The system concludes with an asterisk.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line with a fermata and a triplet. The piano accompaniment continues with triplet markings. The system concludes with the marking *Re.* and an asterisk.

Fifth system of musical notation, featuring a vocal line with a fermata and a triplet. The piano accompaniment continues with triplet markings. The system concludes with the marking *Re.* and an asterisk.

Sixth system of musical notation, featuring a vocal line with a fermata and a triplet. The piano accompaniment continues with triplet markings. The system concludes with the marking *Re.* and an asterisk.

41

*f*

A

Fl.

*p*

A

Viol. Solo

*p*

A

*p*

A

Red. \* Red.



*un poco animato*  
*Quasi.*

**B**

*un poco animato*

*poco a poco*

*scen - do*

*accel.*

*stringendo*

*m.g.*

Cor.

Detailed description: This page of a musical score is divided into six systems. The first system features a piano part with a treble clef and a bass clef, marked 'un poco animato' and 'Quasi.', with a section labeled 'B'. The second system continues the piano part with similar markings. The third system shows the piano part with 'poco a poco' and a 'cresc.' marking. The fourth system includes the piano part with 'scen - do' and the string part with 'accel.'. The fifth system shows the piano part with 'stringendo' and the string part with 'Cor.'. The sixth system shows the piano part with 'm.g.' and the string part with 'Cor.'. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Fl. *pp*  
*calando*

This system contains two systems of music. The upper system is for the Flute (Fl.), starting with a long melodic line and a dynamic marking of *pp*. The lower system is for the piano, featuring a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth notes, with the instruction *calando* written below.

*crese.*

This system continues the piano accompaniment with a *crese.* (crescendo) instruction. It includes a section marked with a 'C' time signature change. The upper system continues with melodic lines.

*pp*  
*sempre legato*

This system features a piano accompaniment with a *pp* dynamic marking and the instruction *sempre legato*. The upper system continues with melodic lines.

Clar. 2

Musical notation for Clarinet 2, featuring a melodic line with slurs and ties across two staves.

*molto cre -*

Musical notation for strings, featuring a complex texture with many slurs and ties across two staves.

*molto cresc.* *rallen*

Musical notation for strings, featuring a melodic line with dynamic markings and tempo changes across two staves.

*scen - do* *ff*

Musical notation for strings, featuring a complex texture with many slurs and ties across two staves.

Tempo I *tun - do* *ff*

Musical notation for strings, featuring a melodic line with dynamic markings and tempo changes across two staves.

Tempo I *Grandioso.* *ff*

Musical notation for strings, featuring a complex texture with many slurs and ties across two staves.

ff

Fl.

Fag.

*agitato molto ed accelerando*

*dim. molto*

*calando*

musical score system 1: Piano and strings. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The strings play a sustained chord with a tremolo effect.

musical score system 2: Oboe and piano. The oboe part has a melodic line with some rests. The piano part continues with similar rhythmic patterns, including a section marked "rit." and "pp".

musical score system 3: Piano and strings. The piano part has a more melodic line with some slurs and accents. The strings provide harmonic support. A "sempre rallent." marking is present.

musical score system 4: Solo Violin and piano. The solo violin part has a melodic line with slurs. The piano part continues with complex rhythmic patterns. A "lento" marking is present.

# III. Finale

Allegro molto vivace

The first system of the musical score consists of two grand staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, marked with a forte *f* dynamic. The lower staff starts with a bass clef and contains a more rhythmic accompaniment. A first ending bracket is present in the upper staff, marked with a star symbol (\*). The system concludes with a double bar line.

Allegro molto vivace

The second system continues the piece with two grand staves. The upper staff features a melodic line with various articulations and dynamics, including a *con s* marking. The lower staff provides a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system of the score is divided into two systems of two grand staves each. The first system of this block shows the continuation of the melodic and accompaniment lines, with a *m.g.* (mezzo-giochiato) marking. The second system of this block features a first ending bracket with a star symbol (\*), leading to a *rit.* (ritardando) section. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the score consists of two grand staves. The upper staff has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The lower staff continues the accompaniment. The system ends with a double bar line.

First system of piano score. Treble and bass staves show a complex melodic and harmonic texture. The treble staff features a prominent melodic line with slurs and accents. The bass staff provides a rhythmic and harmonic foundation. A dynamic marking of *f* is present. A rehearsal mark consisting of a double bar line, a repeat sign, and the number 20 is located at the end of the system.

Second system of piano score. The melodic line in the treble staff continues with intricate phrasing. The bass staff features a series of chords and rhythmic patterns. Dynamic markings include *p* and *f*. A rehearsal mark with the number 20 is located at the beginning of the system.

Woodwind score system 1. The top staff is for Cori (Cornets) in E major, with dynamics *ff* and *mf*. The middle staff is for Oboe and Clarinet in E major. The bottom two staves show the piano accompaniment for these instruments. A rehearsal mark with the number 8 is located at the beginning of the system.

Woodwind score system 2. The top staff is for Trombe (Trumpets) in E major, with a dynamic marking of *fag.*. The bottom two staves show the piano accompaniment. A rehearsal mark with the number 8 is located at the beginning of the system.

Fl. *For.* Viol.

Oboe

Cor. Fas.

*stacc.* *mf*

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking *p* is present in the lower staff.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is labeled "Clar." and contains a melodic line with a *ff* dynamic marking and a *pizz.* instruction. The lower staff contains a complex bass line with many sixteenth notes and rests. A *ff* dynamic marking is also present in the lower staff.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. A dynamic marking *ff* is present in the lower staff. The tempo marking *poco meno mosso* is written above the first staff.

dimin. *Corn* *F* *Fag.*

This system contains two grand staves. The upper staff features a melodic line with a *dimin.* marking and a *F* dynamic. The lower staff contains a bass line with a *Fag.* marking. The key signature has two sharps (F# and C#).

*f*

This system continues the musical score. The upper staff has a melodic line with a *f* dynamic. The lower staff features a bass line with a *f* dynamic. The key signature remains two sharps.

*mf* *p*

This system continues the musical score. The upper staff has a melodic line with a *mf* dynamic. The lower staff features a bass line with a *p* dynamic. The key signature remains two sharps.

*Flauti* *Corn* *m.d.* *m.g.*

This system continues the musical score. The upper staff has a melodic line with a *Flauti* marking. The lower staff features a bass line with a *Corn* marking. The key signature remains two sharps.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A fermata is placed over a measure in the treble clef at the beginning of the system. Dynamic markings *m.d.* and *m.g.* are present.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It includes woodwind parts for Oboe, Cor. (Cor Anglais), and Fag. (Bassoon). The woodwinds play sustained notes. The piano part continues with triplets and slurs. Dynamic markings *m.d.* and *m.g.* are present.

Third system of musical notation, consisting of two staves. It includes a string quartet part labeled "Quart.". The piano part features a complex melodic line with many slurs and accents. Dynamic markings *Leg.* and *Leg.* are present. An asterisk (\*) is placed at the end of the system.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The piano part continues with a highly melodic and rhythmic line, featuring many slurs and accents. A triplet is marked in the bass clef. Dynamic markings *Leg.* and *Leg.* are present.

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes a melodic line in the treble and a bass line. An Oboe part is indicated by the label "Oboe" in the upper right corner.

Musical score system 2, featuring a treble and bass clef staff. The music includes a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present at the end of the system.

Musical score system 3, featuring a treble and bass clef staff. The music includes a melodic line in the treble and a bass line.

Musical score system 4, featuring a treble and bass clef staff. The music includes a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present. The word "Fag." (Fagotto) is written below the staff.

Musical score system 5, featuring a treble and bass clef staff. The music includes a melodic line in the treble and a bass line.

Musical score system 6, featuring a treble and bass clef staff. The music includes a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Musical score system 7, featuring a treble and bass clef staff. The music includes a melodic line in the treble and a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The word "cor." (corni) is written above the staff. A *poco* (poco) marking is present at the end of the system.

Musical score system 8, featuring a treble and bass clef staff. The music includes a melodic line in the treble and a bass line.

*a poco cresce.*

ff

*ff* Corui *Fag.*

ff

*m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.g.*

*m.g.* *m.d.* *m.g.* *m.g.*

Piccolo Fl. Viol. *All.* *Viol.* *m.g.* *m.g.*

Piccolo Fl. Viol. *All.* *Viol.* *m.g.* *m.g.*

First system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the upper staff. A chord symbol 'G' is written above the final measure of the system. The word 'Ped.' (pedal) is written below the first measure of the lower staff, and an asterisk '\*' is placed below the fourth measure of the lower staff.

Second system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with complex rhythmic patterns. The word 'Tromb.' is written below the first measure of the lower staff, and 'Tromboni' is written below the final measure of the lower staff. An asterisk '\*' is placed below the fourth measure of the lower staff.

Third system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with complex rhythmic patterns. The word 'Ped.' is written below the fourth measure of the lower staff.

Fourth system of musical notation. It consists of two grand staves. The upper grand staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower grand staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with complex rhythmic patterns.

Cori

Fag.

Perc.

Fl.

*p*

*calando*

This musical score is for piano and flute. It consists of six systems of music. The first system includes a treble clef with a soprano clef (H) and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part is in the bass clef. The second system continues the piano part. The third system introduces the flute part in the treble clef. The fourth system continues both parts. The fifth system includes the instruction "Flauti" and a dynamic marking of *p* (piano). The sixth system concludes with a triplet of eighth notes in the flute part.

Ob. Clar.

*cresc.*

This system contains two staves of music. The top staff features a woodwind part with an Oboe (Ob.) and Clarinet (Clar.) line. The bottom staff contains a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music includes triplets and a dynamic marking of *cresc.*

cre - - - scen - - - - do

This system continues the piano accompaniment from the previous system. It features a vocal line with lyrics: "cre - - - scen - - - - do". The piano part includes triplets and a dynamic marking of *ff*.

*ff* *dim.* *mp*

This system continues the piano accompaniment. It features a vocal line with lyrics: "cre - - - scen - - - - do". The piano part includes triplets and dynamic markings of *ff*, *dim.*, and *mp*.

*mf.*

This system continues the piano accompaniment. It features a vocal line with lyrics: "cre - - - scen - - - - do". The piano part includes triplets and a dynamic marking of *mf.*

Clar. *p* Viol.

This system contains the first two systems of a musical score. The top system features a Clarinet (Clar.) and Violin (Viol.) part. The Clarinet part begins with a piano (*p*) dynamic and plays a melodic line with eighth notes. The Violin part plays a similar melodic line. The bottom system is a grand piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Cor. Quart.

This system contains the third and fourth systems of the musical score. The top system features a Cor Anglais (Cor.) and Quartet (Quart.) part. The Cor part plays a melodic line with a long note. The Quartet part plays a similar melodic line. The bottom system is a grand piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

*p* *cresc.* *ff*

This system contains the fifth and sixth systems of the musical score. The top system features a grand piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The bottom system features a grand piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *ff*.

Clar. *ff*

This system contains the seventh and eighth systems of the musical score. The top system features a Clarinet (Clar.) part. The Clarinet part plays a melodic line with a long note. The bottom system is a grand piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *ff*.

First system of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. A dynamic marking of *mf* is present in the lower right.

Second system of piano accompaniment. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand includes dynamic markings of *m.d.* and *m.g.*.

Third system of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the harmonic accompaniment.

Fourth system of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand includes dynamic markings of *pp* and *p*. The system concludes with a double bar line.

Trombe

Cor.

This musical score is for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score features several dynamic markings: *p* (piano) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) in the first system, *cresc.* (crescendo) in the second system, *molto* in the third system, and *ff* (fortissimo) in the fourth system. The notation includes complex chordal textures, arpeggiated figures, and melodic lines with slurs and ties. There are also some performance instructions like *alleg.* and *rit.* (ritardando). The score concludes with a *ped.* (pedal) marking in the final system.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *f*. There are also some performance instructions like *leg.* and *sc.* (scordatura).

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It features a *ff* dynamic marking and a section marked with an *8* (octave) sign. The notation includes complex rhythmic figures and melodic lines.

Third system of musical notation, including parts for Oboe, Clarinet, and Bassoon. The grand staff continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *ff*. Performance instructions include *leg.* and *sc.*

Fourth system of musical notation, featuring a Trombone part. The grand staff continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *ff*. Performance instructions include *leg.* and *sc.*

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *ff*. Performance instructions include *leg.* and *sc.*

This page of a musical score contains eight systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl.) and Bassoon (Fagot). The second system includes parts for Flute (Fl.) and Bassoon (Fagot), with asterisks marking specific measures. The third system includes parts for Violin (Viol.) and Oboe (Oboi.). The remaining five systems (fourth through eighth) are primarily piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines in both the treble and bass clefs. The score is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature.

stacc. f

This system contains two systems of staves. The top system has a treble and bass staff with notes and rests, including the markings "stacc." and "f". The bottom system has a treble and bass staff with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

This system contains two systems of staves. The top system has a treble and bass staff with notes and rests. The bottom system has a treble and bass staff with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Cor.  
Clar.  
Fag.

This system contains two systems of staves. The top system has a treble and bass staff with notes and rests, and includes the instrument labels "Cor.", "Clar.", and "Fag." with their respective staves. The bottom system has a treble and bass staff with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Tromb. p cresc.

This system contains two systems of staves. The top system has a treble and bass staff with notes and rests, including the markings "Tromb.", "p", and "cresc.". The bottom system has a treble and bass staff with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

musical score system 1, featuring piano accompaniment and a melodic line with *molto cresc.* marking.

musical score system 2, featuring piano accompaniment and a melodic line with *rallent.* marking.

musical score system 3, featuring piano accompaniment and a melodic line with *Meno mosso* marking.

musical score system 4, featuring piano accompaniment and a melodic line with *ff* marking and a *Quart.* section.

This page of a musical score contains two systems of music. The first system consists of six staves, each with a treble and bass clef. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features complex melodic lines with many slurs and ties, and a bass line with sustained chords and some rhythmic patterns. The second system begins with the tempo marking "Largo" and includes dynamic markings such as "Red." (ritardando) and "con 8va" (with octave). The first part of this system has a treble staff with a dense, sustained texture and a bass staff with a simple accompaniment. The second part of the system features a treble staff with a melodic line marked "Largo Breit." and "f" (forte), and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The score concludes with a double bar line.

This musical score is arranged in three systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a piano introduction with a complex, syncopated rhythmic pattern in the right hand and a more regular bass line. The second system features a dynamic marking of *sf* (sforzando) and the instruction *Tromboni.* (Trombones), indicating the entry of the brass section. The third system includes the instruction *sf Trombe.* (Trombones), suggesting a further dynamic change or entry for the trumpets. The score is characterized by intricate rhythmic textures, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Piano introduction featuring arpeggiated chords in both hands. The right hand starts with a treble clef and the left with a bass clef. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor). The first system shows the initial chords, and the second system continues the arpeggiated texture.

Piano section starting with the marking **Presto** and *sempre stacc.* (always staccato). The music is in a key with two sharps. The first system includes a *stacc.* marking and a *p* (piano) dynamic. The second system continues the rapid, staccato accompaniment.

Section for Flauti (Flutes) and Clarinet. The Flauti part is in the upper staff, and the Clarinet part is in the lower staff. The music is in a key with two sharps. The Flauti part features a melodic line with slurs. The Clarinet part provides harmonic support. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the lower staff.

Piano section featuring a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The music is in a key with two sharps. The right hand starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The piece concludes with a final cadence.

First system of musical notation. The top staff is for the Flute (Fag.) and the bottom two staves are for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and accents. Dynamics include *mf*, *poco*, *a*, and *poco*.

Second system of musical notation. The top staff is for the Clarinet (Clar.) and the bottom two staves are for the piano. The piano part continues with the complex rhythmic pattern. Dynamics include *cresc.* and *cresc.*.

Third system of musical notation. The top staff is for the Cor (Cornet) and the bottom two staves are for the piano. The piano part continues with the complex rhythmic pattern. Dynamics include *cresc.* and *cresc.*.

Fourth system of musical notation. The top staff is for the piano and the bottom two staves are for the piano. The piano part continues with the complex rhythmic pattern. Dynamics include *cresc.* and *cresc.*.

System 1: Treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

System 2: Treble and bass staves. The treble staff contains a complex, rhythmic passage with many sixteenth notes, some marked with accents. The bass staff has a more straightforward accompaniment. A fermata is placed over the first few notes of the treble staff.

System 3: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a more active accompaniment with eighth notes and some chords. A fermata is placed over the first few notes of the treble staff.

System 4: Treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff features a more active accompaniment with eighth notes and some chords. A fermata is placed over the first few notes of the treble staff.

## ÖZ GEÇMİŞ



Emin. Ersöz YİĞİT, 11.07.1989 tarihinde Konya’da doğdu. Konya Çimento Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nden 2007 yılında mezun olduktan sonra Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı’ndan 2012 yılında mezun oldu. 2015 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2020 yılında, Doktora eğitimini de, NEÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı’nda tamamladı. 2017 yılından bu yana Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano, Arp ve Gitar Anasanat Dalı’nda Araş. Gör. olarak görev yapan YİĞİT, iyi derecede İngilizce bilmektedir. Temel ilgi alanları, piyano eğitimi, müzik eğitimi, piyano müziği, piyano icrası, extended piyano teknikleri, modern piyano müziği olarak sayılabilir.

### İletişim Bilgileri

E mail : [eminersozyigit@gmail.com](mailto:eminersozyigit@gmail.com)

ORCID ID: [0000-0002-9808-4913](https://orcid.org/0000-0002-9808-4913)

### Yayınlanmış Çalışmalar:

1. Rönesans ve Barok Dönem Müzikal süslemelerinin Tarihsel Gelişimlerine, Uygulanış Şekillerine Bir Bakış. İdil, 63 (2019 Kasım): s. 1591-1602. doi: 10.7816/idil-08-63-15
2. Extended Piyano Teknikleri ve Notasyonunun İncelenmesi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 107, Ağustos 2020, s. 205-228. ISSN: 2148-2489 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.44260>
3. Piyanistler İçin Eşlik ve Oda Müziği Eğitimi / Accompaniment and Chamber Music Education for Pianists. 3. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu. (2018). s. 911-921.