



Chopin'in Piyano Sonatları

Emre Elivar*

Özet

Klasik müziğin tarihsel gelişimi içinde önemli ve belirleyici bir rol oynayan 'sonat' terimi, Barok dönemden bu yana önde gelen tüm bestecilerin eser verdiği bir türü ifade etmektedir. Daha spesifik bir anlam içeren 'sonat allegro' ise, çoğunlukla sonat türündeki eserlerin ilk bölümlerinde kullanılan formun adıdır. Bu çalışmada, bu kavramların açıklamalarını sunmanın yanında, piyano özelinde akla gelen ilk bestecilerden biri olan Frédéric Chopin'in bu enstrüman için yazdığı sonatların incelenmesi ve bu eserlerin müzik literatüründeki değerlerinin vurgulanması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Piyano, Sonat, Sonat Allegro, Romantik Dönem, Frédéric Chopin.

Chopin's Piano Sonatas

Abstract

The term 'Sonata' defines a genre, which played a decisive and significant role in the historical evolution of classical music and has been used by all foremost composers since Baroque era; and 'sonata allegro' refers to a specific structure, mostly utilised in the first movements of sonatas. The aim of this study is – besides explaining these terms – to analyse the piano sonatas by Frédéric Chopin, who composed primarily for this instrument, and to underline their value in the music literature.

Keywords: Piano, Sonata, Sonata Allegro, Romantic Era, Frédéric Chopin.

Giriş

*"Piyano benim ikinci benliğimdir."*¹

1810 – 1849 yılları arasında yaşayan ve romantik dönemin en önemli bestecilerinden biri olan Frédéric François (ya da Fryderyk Franciszek) Chopin tarafından sarf edildiği kabul edilen bu kısa cümle, piyanonun bestecinin hayatındaki rolünü anlatmak için yeterlidir. Eserlerinin çok büyük bir bölü-

* Dr. Öğretim Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, emreelivar@uludag.edu.tr

¹ Bu cümle, faydalandığım farklı dillerdeki kaynakların birçoğunda Chopin'e atfedilmiştir. Bununla birlikte, bestecinin kendisinden günümüze kalan ve bu cümleyi içeren yazılı bir belgeyi, araştırmalarım sırasında ne yazık ki bulamadım.

münü piyano için besteleyen, bundan da öte, bu enstrümanın dahil olmadığı hiçbir yapıtı bulunmayan Chopin, piyano ile en çok özdeşleşen besteci olarak görülmektedir.

Özellikle 16. yüzyılın sonlarından itibaren sıklıkla rastlanan ve genel olarak enstrümantal eserleri adlandırmak için kullanılan sonat kavramı, ilerleyen yıllarda geçirdiği evrim sonucunda, sonat allegro formunu da içeren çok bölümlü eser durumuna 18. yüzyılın ortalarında ulaşmıştır. 18. yüzyılın sonu itibariyle, Viyana Klasikleri olarak anılan Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'ın eserlerinde temel tür haline gelen sonat, 19. yüzyılda Franz Schubert, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt ve Johannes Brahms gibi besteciler tarafından kullanılmış ve geliştirilmiştir. Her ne kadar çok daha kişisel ve yenilikçi yaklaşımlarla ele alınmış da olsa, sonat kavramı 20. yüzyılda Claude Debussy, Charles Ives, Béla Bartók, Sergey Prokofyev, Paul Hindemith, John Cage, Pierre Boulez ve daha birçok önde gelen bestecinin eserlerinde varlığını sürdürmüştür.

Bu çalışmada – ağırlıklı olarak piyano eserleri özelinde – sonat türünün tarihsel gelişiminin genel hatlarıyla anlatımı ve sonat allegro formuyla ilgili temel bir çerçevenin sunumunun yanı sıra, Chopin'in piyano için yazmış olduğu Op. 4, Op. 35 ve Op. 58 eser numaralı üç sonatın farklı açılardan incelenmesi, bu eserlerin piyano literatürü içindeki yerlerinin vurgulanması, bestecinin sonat türü ve sonat allegro formunu ele alış biçimi sayesinde ortaya koyduğu yeniliklerin ortaya konması amaçlanmaktadır.

Sonat ve Sonat Allegro

Chopin'in eserlerine adım atmadan önce, sonat ve sonat allegro kavramlarına değinmek gerekir. Bunu yaparken de, dönemler boyunca farklı çerçevelere sahip olan ve daha genel bir ifadeyi işaret eden sonat terimi ile, spesifik bir anlam içeren sonat allegro formunu ayrı alt başlıklar altında sergilemek yararlı olacaktır.

Sonat

Sonat terimi, İtalyanca *sonare* ya da *suonare* kelimesinden türetilmiştir ve çalmak veya tınlamak fiillerine denk gelmektedir. İtalyanca *cantare* (şarkı söylemek) fiilinden türetilen ve vokal eserleri belirten kantat teriminin aksine, enstrüman için yazılmış ve genellikle üç veya dört bölümden oluşan eserleri işaret etmektedir (Stein, 1979: 103).

Erken Dönem

İlk olarak 13. yüzyıla ait bir yazılı kaynakta görülen (Randel, 1986: 760) sonat terimi, Giovanni Gabrieli'nin 16. yüzyıl sonu/17. yüzyıl başında yayımlanan derlemeleriyle birlikte, birbirine kontrastlar yaratan bölümlerin

oluşturduğu eserler için kullanılmaya başlanmıştır. 17. yüzyılda enstrüman icracılığının yaygınlaşmasıyla beraber hızlı bir gelişim gösteren sonat, iki ana başlık altında ilerlemiştir: Çoğunlukla dört bölümlü olan ve farklı tempolar içeren *Sonata da chiesa* (Kilise Sonatı) ile birbirlerine eklenmiş dans bölümlerinden oluşan *Sonata da camera* (Oda Sonatı). 17. yüzyıl sonundan itibaren bu terim daha çok kilise sonatları için kullanılmış olup, oda sonatları da *süit* veya *partita* olarak adlandırılmıştır (Glüxam, 2001).

Orta barok dönemde sonat anlayışının gelişiminde en belirgin rolü üstlenen ve enternasyonal anlamda daha tanınır olmasına katkı sağlayan besteci, Arcangelo Corelli olmuştur (Wright, 2008: 133). Geç barok dönemde, neredeyse hepsi solo çembalo için olan 555 sonatı ile bu kavram ile en çok ilişkilendirilebilecek isim, Domenico Scarlatti'dir. İki kısmın birleşiminden oluşan ve tek bölümlü olan bu sonatlar, o devrin anlayışı içinde "aykırı" bir konuma sahiptirler. Johann Sebastian Bach, eserlerinde sonat ve süit arasındaki farkı son derece metodik bir şekilde uygulamayı tercih etmiştir. Georg Friedrich Händel ise sonatlarının içine yer yer dans bölümleri yerleştirmiş ve bir anlamda *Sonata da chiesa* ve *Sonata da camera* kavramlarını birleştirmiştir (Schmidt-Beste, 2011: 48).

Klasik Dönem

18. yüzyılda müzik stiline yaşanan değişiklikler sonucunda sonat, hem solo ve hem de oda müziği ve orkestra eserleri için en önemli çerçeve haline gelmiştir. 17. yüzyılın polifonik² anlayışının aksine, homofonik³ bir müzik dilinin geliştiği bu dönemde, sonat kavramını temellendiren ilk isimler, Wilhelm Friedemann Bach, Carl Philipp Emanuel Bach ve Johann Christian Bach olmuştur. Bu bestecilerin, klasik dönemin zirvesini oluşturan Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven üzerindeki etkileri belirleyicidir.

Haydn, o zamana kadar oluşan müzikal birikimi geliştirmekte olan devrimsel fikirlerle harmanlayarak, ilerleyen yüzyıllardaki gelişim ve dönüşümlerin temellerini atmıştır. Senfonileri, oratoryoları ve oda müziği eserleri daha ön planda olsa da, 1760 – 1794 yılları arasında yazmış olduğu piyano sonatları, bestecinin 18. yüzyılın fırtınalı değişimlere sahne olan müzik dünyasında git-tikçe artan ustalığı sergilemektedirler (Berger, 1991: 106-107).

Mozart'ın piyano için yazdığı sonatlar, – her ne kadar konçertolarının gölgesinde kalmış gibi görünseler de – zengin içerikli bir eser serisi oluşturmaktadırlar. Gençlik dönemindeki biçem arayışlarından olgunluk dönemindeki müzikal ifade çerçevesine uzanan bir yolculuğun özeti olarak da nitelendirir-

² Polifoni: Müzikal katmanların hiyerarşik olarak eşit öneme sahip olduğu besteleme yolu (Zelton, 2010: 217).

³ Homofoni: Bir ana hat ve bu hatta bağlı kalan partilerden oluşan besteleme tekniği (Dietel, 2000: 133).

lebilecek bu eserlerde, bestecinin diğer yapıtlarındaki karakteristik stilin izleri açıkça görülmektedir (Kinderman, 2006: 28). Mozart'ın piyano-keman sonatları da enstrümantal eserleri içinde önemli bir yer almakta ve bu türün modern anlamdaki ilk örneklerini oluşturmaktadırlar (Gronich, Perl, 2019: 7).

Beethoven'ın piyano sonatları, müzik tarihinin en büyük eser serilerinden biridir ve hem sonraki dönemlerin bestecilik anlayışında, hem de müzikal düşünce, değerlendirme ve analiz yöntemleri üzerinde kalıcı izler bırakmıştır (Kinderman, 2004: 55-56). Hans von Bülow⁴ tarafından piyanistlerin Yeni Ahit'i olarak tanımlanan (Pfeiffer, 1894: 3) bu sonatlarda, bestecinin tüm yaratıcılık dönemleri resmedilmiş gibidir (Greenberg, 2005: 1). Beethoven'ın piyano-keman ve viyolonsel-piyano için yazdığı sonatlar ise, enstrümanların 'eşit ortaklar' olarak aynı derecede ön planda olmaları sebebiyle, ilerleyen dönemde bestelenen eserler için bir model teşkil etmişlerdir.

Romantik Dönem

19. yüzyılın ilk yarısında, Beethoven'dan sonra sonat türünde en çok eser veren besteci, Franz Schubert'tir. Schubert'in en karakteristik özelliği, o zamana kadar keşfedilmemiş olan "saf sesin sihirli dünyası" (Einstein, 1996: 190) içindeki ustalığıdır. Dolayısıyla, *Lied*⁵ kavramıyla özdeşleşen bestecinin sonatları da "dilsel-piyanistik" özelliklere sahip, yenilikçi ve etkileyici örneklerdir (Badura-Skoda, 2004: 99). Schubert'in sonat formundaki diğer eserleri, yine piyano için yazılmış *Wanderer Fantezi* (Op. 15, D 760), keman-piyano için üç sonatin⁶ (Op. 137; D 384, 385, 408) ve D 821 eser numaralı *Arpeggione*⁷ Sonatı'dır.

Beethoven ve Schubert'ten sonra sonat türünün "altın çağı" sona ermeye başlamıştır. Doğallık ve özgürlük temeli üzerinde gelişen, klasik dönemin denge unsurlarından kurtulmanın zevkini yaşayan "romantik ruh", bu türdeki eserlerin azalmasının ana sebebidir (Murray, 2004: 1070). Yine de, bu dönemde bestelenen ve başyapıt olarak değerlendirilen birçok yaratı mevcuttur.

Robert Schumann, gençlik döneminde üç piyano sonatı yazmıştır: Bu tür-

⁴ Hans von Bülow: 1830 – 1894 yılları arasında yaşamış olan Alman piyanist, orkestra şefi ve besteci.

⁵ Lied: (Almanca) Şarkı. Klasik müzikte anlaşıldığı şekliyle *Kunstlied* – Sanatsal Şarkı: özellikle klasik ve romantik dönemde Almanca konuşulan ülkelerde ortaya çıkan, bir şiir üzerine yazılmış ve çoğunlukla piyano eşlikli solo ses için bestelenmiş olan şarkı (Randel, 1986: 446).

⁶ Sonatin: Küçük formdaki sonat.

⁷ Arpeggione: 1824 yılında Viyanalı keman yapımcısı J. G. Stauffer tarafından üretilen, viyolonsel ölçülerine sahip olan ve arşe ile çalınan gitar. Köprüsü ve tuşesi kavislidir, telleri de gitar gibi akort edilir (Randel, 1986: 53).

deki en yetkin eseri olarak kabul edilen (Newman, 1983: 268) birinci sonat (Op. 11), biçimsel kaygıların daha yoğun şekilde görüldüğü ikinci sonat (Op. 22) ve 1836 yılında *Concert sans Orchestre* (Orkestrasız Konçerto) başlığıyla üç bölümlü olarak yayımlanan, 1853'te basılan ikinci versiyonda ise dört bölümlü hale gelen üçüncü sonat (Op. 14). Sonatları dışında, bu forma sahip *Fantezi* (Op. 17) ve *Faschingsschwank aus Wien* (Vienna Karnavalı – Op. 26) adlı piyano eserleri bulunan Schumann, olgunluk döneminde *Drei Klavier-sonaten für die Jugend* (Gençler İçin Üç Piyano Sonatı – Op. 118) ve iki keman-piyano sonatı bestelemiştir.

Johannes Brahms, Beethoven'dan miras kalan geleneği en ciddi anlamda sürdüren, ama aynı zamanda romantik dönemin özelliklerini de tüm yapıtlarında ortaya koyan bestecidir (Berger, 1991: 68). Gençlik döneminde yazdığı piyano sonatlarından ilki (Op. 1), olgun Brahms'ın izlerini taşımakla beraber, Beethoven ve Schubert'in etkilerini açıkça duyurmaktadır (Esser, Möller, Stübler, 2008: 154). İkinci sonat (Op. 2), ilk sonata göre daha yoğun bir romantik dile sahiptir. Bestecinin üçüncü sonatı (Op. 5) ise, beş bölümüyle ilginç bir çerçeveye sahiptir, ayrıca – ilk iki esere kıyasla – piyano tınısı ve tekniği açısından da çok daha makul ve tatmin edici bir yol izlemektedir (Newman, 1983: 335). İki piyano için bir sonatı bulunan bestecinin piyano-keman, piyano-viyolonsel ve piyano-klarnet (veya viyola) için yazmış olduğu sonatlar, günümüz konser repertuarında önemli bir yere sahiptirler.

Birçok açıdan 20. yüzyıldaki müzikal gelişimlerin kapısını açan Franz Liszt'in en özel eserlerinden biri, piyano için yazdığı Si minör Sonat'tır. Birbirine bağlanan dört bölümden oluşan sonatın her bir bölümü, kendi içinde de sonat formuna sahiptir; yani besteci, “sonat içinde sonatlar” (Walker, 2005: 129) yaratmıştır. Schubert *Wanderer Fantezi* ve Schumann *Fantezi* örneklerinde olduğu gibi sonat formunun özgürce düzenlendiği görülen (Dömling, 2011: 72) ve piyano repertuarında çok önemli bir yere sahip olan bu eserin yanı sıra, bestecinin Dante Alighieri'nin *İlahi Komedya* adlı eserini esin kaynağı olarak aldığı *Après une Lecture de Dante*, veya daha bilinen şekliyle *Dante Sonatı* adlı bir piyano yapıtı bulunmaktadır.

Yirminci Yüzyıl

Geçmiş zamanlardan gelen birikimlerin alabildiğine sorgulandığı bir dönemde sonat yazmak, anakronik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Buna rağmen, neredeyse bütün bir yüzyıl boyunca bu türde eserler yazılmış olması da şaşırtıcı bir gerçektir. Bu dönemde birçok besteci, – kavramı farklı şekillerde tanımlamış olsalar da – sonat bestelemeyi, yaratıcı dürtüleri için uygun bir çıkış noktası olarak görmüşlerdir (Schmidt-Beste, 2011: 157). Kısa zaman dilimleri içinde büyük değişimlerin gerçekleştiği bu yüzyılda sonat kavramı son derece “heterojen” bir şekilde ele alınmıştır (Dorner, 2005: 71-72) ve geçmiş dönemlere bağlanarak ilerleyen genel bir gelişimden bahsetmek mümkün

değildir.

20. yüzyılda yazılan sonatların büyük çoğunluğu, yaklaşık 1940 yılına kadar süren ve genel olarak geçmiş gelenekleri güncel anlayışa uyarlama çabasının hâkim olduğu süreçte ortaya çıkmıştır. Bu dönemin sonat türünde dikkat çeken bestecileri arasında Claude Debussy, Aleksandr Skryabin, Charles Ives, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Alban Berg, Sergey Prokofyev ve Dmitriy Şostakoviç'in yanı sıra Nikolai Medtner, Francis Poulenc, Bohuslav Martinů ve Paul Hindemith bulunmaktadır. Yüzyılın ikinci yarısından sonra, daha önce sonat adı taşıyan eserler vermiş olan Ernst Krenek, Boris Blacher, Elliott Carter, John Cage, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen ve George Crumb gibi besteciler, bu terimden neredeyse tümüyle uzaklaşmışlardır (Randel, 1986: 762-763).

Sonat Allegro

Enstrümantal müziğin klasik dönemden 20. yüzyıla uzanan yolculuğundaki en önemli form olan sonat allegro, sonat biçimindeki eserlerin çoğunlukla ilk bölümlerinde kullanılmıştır. Kökleri 17. yüzyıl sonuna dayanmaktadır ve klasik dönem sonunda olgunluğa ulaşmıştır. İlerleyen dönemler üzerinde de “muazzam” (Caplin, 2013: 261) bir etkiye sahip olan ve 20. yüzyılın ortalarına dek yaşamını sürdüren bu form, tematik materyalin, ton değişimlerinin ve başka birçok unsurun birleştiği “imgesel bir kavşak” (Randel, 1986: 764) olarak görülebilir. Bu nedenle, sonat allegro formunda yazılmış eserler arasında birtakım yapısal farklar bulunsa da, paylaşılan karakteristik özellikler, bu biçimi fark edilebilir kılmaktadırlar.

Sonat allegro formundaki bir bölümün ilk kısmı olan sergi, bütün bölüm içinde kullanılan materyalin ve tonalite⁸ merkezlerinin bulunduğu kesittir. Ana tema, geçiş ve ikincil tema olarak adlandırılan üç ayak üzerine kuruludur. Bölümdeki melodik malzeme ve motiflerin büyük kısmını sunan ana tema, eserin ana tonalitesini tesis eden unsurdur ve tüm eserin kurulumunu belirlemektedir (Stein, 1979: 109). Geçiş bölmesi, ana tonalitenin dengesini bozarak ikincil temanın tonalitesini hazırlamaktadır. İkincil tema, ana temaya tonalite ve karakter anlamında belirgin kontrastlar yaratmakta ve genellikle kısa bir kapanış bölmesi ile sona ermektedir (Caplin, 2013: 265, 268). Sergi kısmını izleyen gelişme kısmı için genelgeçer bir plandan bahsetmek mümkün değildir. Burada genellikle sergi kısmında sunulan tematik materyal işlenmektedir, ancak yepyeni fikirlerin sunulduğu örnekler de mevcuttur (Caplin, 2013: 272). Bestecinin müzikal zevkini ve muhakeme yeteneğini yansıtan bir ayna olan bu kısım (Stein, 1979: 113), içerdiği tematik dönüşümler ve tonal değişimler sebebiyle bölümün dramatik zirvesini oluşturmaktadır. Gelişme kısmı, – çoğunlukla – yeniden sergi kısmının başlayacağı ana tonali-

⁸ Tonalite: Klasik müzikte, seslerin bir ana merkeze istinaden oluşturulmuş ilişkileri (Randel, 1986: 862).

teye dönüşü sağlayan bir geçiş ile sona ermektedir (Randel, 1986: 765). Yeniden sergi, gelişme kısmındaki hareketlilik nedeniyle sarsılan dengenin tekrar kurulduğu yerdir. Sergi kısmında bulunan bölmeleri içermektedir, ancak buradaki işlevleri farklıdır. Ana tema, sergi kısmında ana tonaliteyi kesinleştiren bir kadans⁹ ile geçiş bölmesine bağlanmaktayken, yeniden sergi kısmında bu “onaylama” görevi, ana tonalitede konumlanan ikincil temaya aittir. Doğal olarak, buradaki geçiş bölmesi de herhangi bir tonalite değişikliği içermemekte ve ana tonalitede kalacak şekilde düzenlenmektedir. Yeniden sergi kısmı, tıpkı sergi kısmı gibi bir kapanış bölmesi ile sona ermektedir (Caplin, 2013: 272, 279, 281, 283).

Chopin'in Piyano Sonatları

“Chopin, sadece sınırlarını özgürce çizebileceği biçimsel çerçevelerle ilgilenmezdi, müzikal fikirlerini klasik form kalıplarına dökmekten de zevk alırdı. Güzel konçertolar ve sonatlar yazdı; ama bu eserler bize ilhamın değil, niyetin belirleyiciliğini hissettiriyorlar. Chopin'in (...) muazzam müzikal fikirleri vardı ve kullanacağı formlar da esnek olmalıydı. İnanıyorum ki, kendisinin olmayan ve ruhuyla bağdaşmayan kurallara tabi olmaya çalışırken, dehasına şiddet uygulamak zorunda kalıyordu. Zira stilindeki çekicilik, bilhassa alışılmış yollardan saptığı anlarda parlıyordu.”¹⁰

Chopin'in yakın dostu Franz Liszt'in bu sözleri, bestecinin yaşadığı dönemde nasıl algılandığı konusunda fikir vermektedirler. Doğuçlama konusundaki üstün yeteneği ile bilinen Chopin, stilistik karakterinin en çarpıcı örnekleri olan *karakter parçası*¹¹ türündeki eserlerde bu ustalığından fazlasıyla faydalanmıştır. Müzikal kişiliği bu tip “biçimsel katılığı olmayan” (Lotz, 2018: 67) türler üzerinden incelendiğinde, çok daha sıkı kuralları olan sonat türünü Chopin'in zengin hayal dünyasıyla bağdaştırmak pek mümkün görünmeyebilir. Kısmen bu yüzden ki, bestecinin sonatları uzun bir zaman boyunca “özel dehasını” (Newman, 1983: 479) yeterince yansıtmayan eserler olarak tanımlanmışlardır. Sonatları üzerinden bestecinin büyük formlardaki yeterliliğini sorgulayan ve hatta kendisini yerden yere vuran eleştiriler dahi bulunmaktadır. Ne var ki, bu eleştirilerin gözden kaçırdığı ve ilerleyen dönemlerdeki analizlerin vurguladığı en önemli nokta, Chopin'in sonat kavramını ele alış biçimidir.

Klasik form anlayışını devralmak yerine, kuralları yumuşatarak yeni bir

⁹ Kadans: Bir müzikal cümle, kısmın ya da bölümün sona erişimini belirten kuruluş (Randel, 1986: 120).

¹⁰ Liszt, Franz (1910). *Gesammelte Schriften – Band 1: Friedrich Chopin*. La Mara (çev.). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

¹¹ Karakter parçası [Character (characteristic) piece]: Özellikle 19. yüzyılda yazılmış, genel olarak kısa ve lirik piyano parçası (Randel, 1986: 152).

yaratıcılık yolu seçmeyi yeğleyen Chopin'in sonatları, bestecinin biçimlerde değişiklikler yapma ve kendi stiline ihtiyaçları doğrultusunda düzenleme eğiliminin sonuçlarıdır (Lederer, 2006: 66). Bu eserlerde sürekli olarak ve belli bir düzene bağlı kalmaksızın değişen ruh hallerinin, romantik dönemin özünü – standart kalıplardaki sonatlara kıyasla – çok daha gerçekçi bir şekilde yansıttıkları da açıktır (Finck, 1889: 42-43). Sonuç olarak, Chopin'in özellikle Op. 35 ve Op. 58 eser numaralı sonatları, içerdikleri eşsiz güzellikler ve dramatik zenginlik sayesinde bestecinin bu forma aslında ne kadar hâkim olduğunu ve onu nasıl kendi müzikal dilinden ödün vermeden kullanabildiğini gösteren örneklerdir (Kelley, 1913: 106).

Sonat No. 1, Do minör, Op. 14

Chopin'in 1828 yılında Varşova'daki öğrenciliği sırasında yazdığı ve ölümünden iki yıl sonra yayımlanmış olan birinci sonatı, müzikal fikirlerini geniş ölçekli ve kesin kuralları olan bir forma sokma çabasını sergilediği ilk eserdir. Diğer iki sonatın gölgesinde kalmış olsa da, bestecinin ilk dönem eserleri içinde, zamanla olgunlaşan stilistik özelliklerin izlerini en çok sergileyen örneklerden biridir (Drăgulin, Popa, 2012: 66).

İlk bölüm, *Allegro maestoso*¹² tempo/karakter başlığını taşımaktadır. Bach'ın Do minör İki Sesli Envansiyonu (BWV 773) ile ton ve motif yapısı bakımından benzerlik gösteren bir temayla açılan sergi kısmında, herhangi bir tonalite değişikliğinin bulunmaması dikkat çekicidir (Helman, 2000). Bu durum, ilk bölümün kimi müzikologlar tarafından tek, kimi müzikologlar tarafından da iki temalı olarak analiz edilmesini sağlamıştır; ancak, tüm bölüm boyunca işlenen materyalin ilk iki ölçüde¹³ bulunan motiflere dayandığı açık bir şekilde görülmektedir. Dolayısıyla, sergi kısmında ikincil tema olarak adlandırılabilir bölme, eserin başlangıcında duyulan temaya belirgin bir kontrast yaratmamaktadır. Keza, bölümün genelinde görülen ritmik monotonluğun (Kelley, 1913: 107) sebebi de burada yatmaktadır. Gelişme kısmında, tematik malzeme – kendisini çevreleyen armonik ve polifonik ilerleyişler vasıtasıyla – bir yandan kuralcılık, diğer yandan imgelem gücü ile örülerek işlenmektedir (Drăgulin, Popa, 2012: 54, 57). Yeniden sergi kısmında kullanılan ton merkezlerinin alışıldık örneklerin aksine ana tonaliteden tamamen farklı olması ise, Chopin'in gelişme ve yeniden sergi kısımlarını aslında bir bütün olarak tasarladığı fikrini doğrulamaktadır. Bu bölümde bestecinin sergi kısmında eksik kalan tonalite değişikliğini, birbirinden keskin bir şekilde ayırdığı iki sütun üzerinden telafi etmeyi amaçladığı düşünülebilir: Bir

¹² Allegro: (İtalyanca) Neşeli, canlı. Hızlı ya da orta hızlı bir tempoyu belirten, 18. yüzyılda bu vasıfları haiz bir tempoyu tanımlamak için en çok kullanılan, ayrıca yine 18. yüzyılda tempodan bağımsız olarak bir karakteri ya da ruh halini belirten terim; Maestoso: (İtalyanca) Görkemli (Randel, 1986: 30, 464).

¹³ Ölçü: Bir dikey çizgi vasıtasıyla işaretlenen metrik küme (Sadie, 1988: 55).

yanda, temanın/temaların egemen olduğu kesitlerde bulunan tonalite kararlılığı; diğer yanda, geçiş kısımlarında görülen tonalite arayışı (Helman, 2000). Chopin'in ileriki dönemde yazdığı bazı eserlerde de benzer denemeler yapıldığı görülmektedir.

Bu uzun ve gerilimli bölümü, genişlik ve karakter bakımından ciddi farklılık yaratan küçük bir *Menuet*¹⁴ izlemektedir. Chopin'in klasik normlara uyararak yavaş bir bölüm yazmak yerine, kendi müzikal anlayışını vurguladığı ve *Allegretto*¹⁵ tempo başlığını verdiği bu bölüm, sonatın bariz şekilde kısa olan iki ara bölümünden biridir. Chopin'in bu türde yazmış olduğu yegâne eserdir (Beck, 2017) ve sade bir melodiye, huzurlu bir atmosfere sahiptir. Bölümün orta kısmındaki *Trio*¹⁶, zarif bir *mazurka*¹⁷ karakteri taşımaktadır. Polonya'nın folklorik öğelerini akademik müziğin çerçevesiyle birleştiren bu kısmın şiirsel ve melankolik karakteri, *Menuet* ile oluşan atmosferi bir nebze kırmaktadır.

Üçüncü bölüm (*Larghetto*)¹⁸, Liszt'in Chopin hakkında yazdıklarını doğrular niteliktedir. Hayli alışılmadık bir metrik ölçüde yazılmış olmasına rağmen, mimari kurulumdaki asimetri, içerdiği spesifik vurgular ve hiçbir kopukluğa izin vermeden süren melodik çizgi sayesinde herhangi bir zaman kayması hissi vermemektedir (Drăgulin, Popa, 2012: 60). Melodik çizgiyi oluşturan ana faktör, akor¹⁹ bloklarından oluşan ve bir meditasyon hissi uyandıran kısa girişi takip eden, üst ve alt ses partileri arasında yürütülen şiirsel diyalogdur (Beck, 2017). Bölümün ilerleyen kısımlarında, bu melodik çizgiden doğan süslemelerin oluşturduğu ve Chopin'in karakter parçalarını andıran kesitler bulunmaktadır. Ayrıca belirtmek gerekir ki; son derece dingin bir atmosfere sahip olan bu bölümün icrasındaki başarı, yüksek konsantasyon ve uzun cümle kurma becerisi ile doğru orantılıdır.

Son bölüm (*Finale*), "coşkulu bir ruhun soluğunu duyuran" (Huneker, 1966: 166) fırtınalı ve görkemli bir karakterdedir. Uzunluk olarak ilk bölüme benzese de, daha zengin bir tonalite ve ritim anlayışına sahiptir. *Rondo*²⁰ formunda yazılmıştır, ama detaylı tematik işlemler ve uzun geçiş bölmeleri sebebiyle *sonat-rondo*²¹ formuna eğilim gösterdiği görülmektedir. Ana kısımda

¹⁴ Menuet: 17. yüzyılın ortalarında Fransa'da ortaya çıkan, üç zamanlı ve zarif bir dans (Randel, 1986: 497).

¹⁵ Allegretto: (İtalyanca) Biraz canlı, ama *Allegro* kadar hızlı olmayan tempo (Zelton, 2010: 16).

¹⁶ Trio: İki kez çalınan bir dans bölümünün tekrarları arasında bulunan kısım (Randel, 1986: 872).

¹⁷ Mazurka: Üç zamanlı bir Polonya halk dansı (Randel, 1986: 477).

¹⁸ Larghetto: Biraz geniş, ama çok da ağır olmayan tempo (Zelton, 2010: 156).

¹⁹ Akor: En az üç farklı sesin aynı anda tınlaması (Dietel, 2000: 11).

²⁰ Rondo: Ana tonalitede konumlanmış bir kısmın tekrarına dayanan çok kısımlı form (Randel, 1986: 717).

²¹ Sonat-rondo: Rondo ve sonat allegro formlarındaki planların birleşimi (Sadie, 1988:

(A) tematik materyalin işleniş biçimi, Schubert'in *Wanderer Fantezi* adlı eserine yakınlık göstermektedir. A kısmını ikincil kısma (B) bağlayan köprünün ilk ayağı ana tonalite içinde konumlanmıştır, ikinci ayaksa B kısmını hazırlayan tonalite değişikliğini içermektedir. B kısmını oluşturan ilk bölme, birbiri ardına gelen dalgaları çağrıştırdırken, ikinci bölme bir koro eseri tınısına sahiptir ve ilk bölmenin materyalleriyle birleşerek ilerlemektedir. Devrimin neredeyse hiç durmadığı bu bölümde kullanılan teknik formülasyonların, bestecinin ileriki yıllarda yazdığı etüdüleri²² anımsattığı söylenebilir.

Sonat No. 2, Si bemol minör, Op. 35

Chopin'in, verem hastalığının ilk belirtilerinin ortaya çıktığı dönemde bestelediği ve "ölüm kavramıyla yüzleşmesinin sanatsal yansıması" (Lotz, 2018: 68) olarak da nitelenebilecek bu sonat, olgunluk döneminde bu türde yazdığı ilk eserdir. 1840 yılında yayımlanmıştır ve piyano literatürünün en önemli yapıtlarından biri olarak kabul görmektedir. Bestecinin en çok tanınan ve icra edilen sonatıdır (Berger, 1991: 79); ancak, yayımlandığı dönemde de geniş bir popülerite kazanmış olmasına rağmen, yenilikçi anlayışı nedeniyle müzik eleştirmenleri ve entelektüel çevreler tarafından uzun bir süre boyunca şüphelerle karşılanmıştır. Robert Schumann'ın bu sonat hakkındaki yorumu, ilerleyen dönemdeki eleştirmen ve teorisyenleri de etkilemiş olması sebebiyle özel bir önemi haizdir:

"Chopin'in [bu esere] 'sonat' adını vermiş olması eğer bir kapris değilse; dört çılgın çocuğunu bir araya getirip, onları aslında hiç ulaşamayacakları yerlere bu kılıf altında sokma gayretinin temelinde yatan küstahlığın sonucudur." (Beck, 2017).

Bu sert yorum, aslında yapıta duyulan derin hayranlığı ve bestecinin amacını büsbütün yanlış anlamayı sentezleyen bir modelin günümüze kadar süregelen bir tezahürü gibidir (Rosen, 1998: 283). Diğer bir deyişle; eserin klasik sonat anlayışıyla gösterdiği uyumsuzluğu açıklayan bu sözler, aynı zamanda – her ne kadar amaç bu olmasa da – Chopin'in bestecilik tekniğindeki ustalığı ve sonat formunda yarattığı önemli dönüşümleri de vurgulamaktadır.

Chopin'in daha önceki eserlerinde olgunlaştırdığı figüratif stili ve şiirsel melodik anlayışı sonat yapısıyla birleştirdiği (Samson, 2009) bu eserin ilk bölümü, *Grave*²³ – *Doppio movimento*²⁴ tempo başlığını taşımaktadır. Sonatın temelde sahip olduğu kasvetli ruhu belli eden, Beethoven'ın Op. 111 eser numaralı son piyano sonatının başlangıcıyla da benzerlik gösteren ağır ve kısa

639).

²² Etüd: İracacının teknik becerilerini geliştirmek yazılmış ve özel zorluklar içeren eser (Randel, 1986: 293).

²³ Grave: (İtalyanca) Ciddi, ağır (Sadie, 1988: 304).

²⁴ Doppio movimento: (İtalyanca) İki kat daha hızlı (Randel, 1986: 237).

girişin ardından, yüksek bir enerji ve duygusal patlamalar içeren ana tema başlamaktadır. Burada kullanılan *agitato*²⁵ ibaresi, devinimi sağlayan eşlik partisi üzerinde adeta nefes nefese ilerleyen ve şiddetli gürlük kontrastları barındıran melodik çizgide anlamını bulmaktadır. Bu fırtınalı ve gergin kısmı, tonalite değişikliğini hazırlayan kısa bir kesit üzerinden ikincil tema izlemektedir. Lirik karakterdeki bu tema (*poco sostenuto*)²⁶, ana tema motifinin genişletilmesi ile oluşturulmuş olsa da, tonalite ve karakter açılarından “mükemmel” bir kontrast yaratmaktadır (Leichentritt, 1905: 118). Dolayısıyla, Chopin’in ilk sonatının birinci bölümünde eksik kalan değişiklikler, bu eserde çok çarpıcı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. İkincil temanın işleniş sürecinde kademeli olarak artan enerji, hayli ilginç bir armonik yapı sunan kapanış bölmesinde iyice yoğunlaşmaktadır. Bestecinin diğer sonatlarına kıyasla kısa tutulan gelişme kısmı, bas partisinde *sotto voce*²⁷ ibaresiyle ortaya çıkan ana temayla başlamaktadır. Fırtına öncesindeki bekleyişi andıran bu başlangıcın ardından, sergi kısmında sunulan bütün materyal, kromatik²⁸ ilerleyişler ve tutkulu bir atmosfer içinde harman edilmektedir. Sergi kısmındaki kapanış bölmesini andıran bir köprünün bağlandığı yeniden sergi kısmında, sadece ikincil tema kullanılmıştır. Bu lirik tema, gelişme kısmında özellikle ana temanın etkisiyle oluşan gerilimi kırmaktadır. Ayrıca, bu “kısmı” yeniden sergileme tekniğinin, klasik dönem öncesi sonatlarda da görüldüğünü ve Chopin’in eski dönemlere olan ilgisini yansıttığını (Leikin, 1992: 170) belirtmek gerekir. Sergi kısmında olduğu gibi burada da ikincil temayı bir kapanış bölmesi takip etmektedir. Bu bölmeyi izleyen ve ana temanın motiflerinden doğan “çoşkulu ve ihtişamlı” (Leichentritt, 1905: 118) bir koda²⁹ ile bu etkileyici bölüm sona ermektedir.

Chopin’in sonatlarının ilk bölümlerinde, alışılmış sergi-gelişme-yeniden sergi üçlemesinin kullanılmadığı, bunun yerine gelişme ve yeniden sergi kısımlarının iç içe geçen bir şekilde tasarlandığı, dolayısıyla sergi ve gelişme-yeniden sergi sütunları üzerine kurulu ikili bir yapının ortaya çıktığı görülmektedir. Bestecinin bu sonatta ilk kez kullandığı yöntem ise, bu iki sütunun uzunlukları arasındaki oranla ilgilidir. Geleneksel sonat-allegro formunda sergi, gelişme ve yeniden sergi kısımlarının uzunlukları, Chopin’in ilk piyano sonatında olduğu gibi birbirlerine neredeyse denktir. Ancak, bestecinin uzunluk dönemi sonatlarında, sergi kısmının diğer iki kısımdan belirgin şekilde uzun olduğu görülmektedir ve uzunluklar arasındaki ilişkide de altın

²⁵ Agitato: (İtalyanca) Tedirgin, huzursuz (Zelton, 2010: 13).

²⁶ Poco sostenuto: (İtalyanca) Biraz tutarak, verili tempodan biraz daha yavaş (Zelton, 2010: 216, 265).

²⁷ Sotto voce: (İtalyanca) Alçak sesle, hafif (Randel, 1986: 772).

²⁸ Kromatik: Yarım ton aralıklarla ilerleyen ses dizisi (Zelton, 2010: 58).

²⁹ Koda: Uzatılmış kapanış bölmesi (Zelton, 2010: 61).

oran³⁰ kavramı ortaya çıkmaktadır. Bu kavram, sadece ilk bölümün kısımları arasındaki bağıntıda görülmele kalmayıp, aynı zamanda sergi kısmının planlaması açısından da belirleyici bir yol oynamaktadır. Zira, bu kısmın tamamı ile kısa parçası olan ana tema ve uzun parçası olan ikincil tema-kapanış bölümü arasındaki uzunluk ilişkileri de, altın orana göre kurulmuştur (Helman, 2000).

Chopin'in olgunluk dönemindeki sonatların ilk bölümlerinde, ana tema motiflerinin bölümün sonundaki koda bölmesinde yeniden sergilenmesi, dramatik gerilimin artmasını ve bir sonraki bölüme aktarılmasını sağlamaktadır (Helman, 2000). Bu nedenle, *Scherzo*³¹ başlığını taşıyan ikinci bölüm, bir anlamda ilk bölümün sonundaki kapanış bölümünün "doğal bir uzantısı" (Leikin, 1992: 170) şeklinde başlamaktadır. Ayrıca bu durum, ilk bölümün sonundaki ritmik motiflerin, tempo başlığı verilmemiş olan bu bölümün temposunu belirlemesi sonucunu da doğurmaktadır. Bölümdeki ana tema, kuvvetli bir ritmik yapıya ve "vahşi bir enerjiye" (Leichentritt, 1905: 118) sahiptir. Karakter açısından Beethoven'ın stilini güçlü bir şekilde andırmaktadır; ancak, Beethoven'ın scherzo anlayışı, "dönüşüm geçirmiş bir menuet" üzerine kuruluyken bu bölüm, mazurka dansının tüm karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır (Leikin, 1992: 170). Ana temanın sunumunu takip eden bölme, üç basamak üzerine kurulmuş olan kromatik ilerleyişler içermekte ve çok kısa süren, ama son derece coşkulu olan bir dansa bağlanmaktadır. Ana temanın kısaltılmış tekrarıyla sona eren ilk kısmı, *Più lento*³² tempo başlığını taşıyan orta kısım izlemektedir. İlk bölümde olduğu gibi ana temanın karakterine çok keskin bir kontrast oluşturan bu trio kısmında, enerjik atmosferin yerini, çok dingin bir şekilde akan, sade ve "ilahi güzelliğe" sahip bir melodi almaktadır. Kısımdaki orta bölmenin başında sol elin icra ettiği hat, bir orkestra eserinde melodik ilerleyişi üstlenen viyolonsel grubunun tınısını andırmaktadır. Temponun ve gerilimin kademeli bir şekilde artarak ilk kısmın tekrarına bağlandığı bu bölüm, ikinci kısımdaki materyal ile oluşturulmuş ve "harikulade bir etki" (Jonson, 1905: 124) yaratan kısa bir koda ile sona ermektedir.

Chopin'in yakından tanıdığı ve piyano öğrencilerine çalıştırdığı bilinen Beethoven'ın Op. 26 numaralı piyano sonatındaki hızlı ikinci bölüm (scherzo) ve onu takip eden ağır bölüm (ölüm marşı) sıralaması, bu eserde de görülmektedir. Sonatın diğer bölümlerinden iki yıl önce bestelenmiş olan

³⁰ Altın oran: Bir bütünü küçük parçasının büyük parçaya oranı ile büyük parçanın bütününe toplamına oranının eşitliği. Sadece matematik ve sanatta değil, aynı zamanda doğada da gözlemlenmektedir ve uyum açısından en yetkin boyutları verdiği düşünülmektedir.

³¹ Scherzo: 19. yüzyıldan itibaren sonat formu içinde Menuet yerine kullanılan bölüm (Zelton, 2010: 249).

³² Più lento: (İtalyanca) Daha ağır (Dietel, 2000: 171, 231).

*Marche Funèbre*³³, sadece eserin geneline hâkim olan karanlık atmosferin çıkış kaynağını değil, aynı zamanda bu “olağanüstü” eserde kullanılan tematik malzemenin “tohumunu” da (Gould, 1973: 158) oluşturmaktadır. *Lento*³⁴ tempo başlığına sahip olan bölümün başlangıcında sağ elin sunduğu “esrareniz” melodik hat, sol elin üstlendiği ve adeta “kaderin değişmezliğini” (Samson, 2009) sembolize edencesine birbiri ardına tekrarlanan iki akorun üzerine kuruludur. İlerleyen ölçülerde görülen gürlük patlamaları ve kontrastlar, sol el partisinde trampetleri andıran triller³⁵ ve ağır ama kesintisiz şekilde devam eden ilerleyiş, cenaze alayını Chopin için aslında hiç de alışıldık olmayan bir “gerçekçilik” (Huneker, 1966: 168) içinde resmetmektedirler. Yoğun bir acının anbean hissedildiği bu bölümün orta kısmı, “huzur dolu” melodisi ile korteje bir anlamda “teselli” (Jonson, 1905: 125) sunan karakterdedir ve bestecinin “ustası” olarak nitelendirildiği küçük formlu karakter parçalarını güçlü bir şekilde andırmaktadır. Chopin’in öğrencilerinden Wilhelm von Lenz’e atfedilen şekliyle bu kısım, bir icracının “sadece bir piyanist mi”, yoksa “aynı zamanda bir şair mi” olduğunu gösteren bir “mihenk taşıdır” (Orga, 2010). Özellikle vurgulamak gerekir ki, bu kısmın icrasında Chopin’in müzikal kişiliğinin belirleyici öğelerinden biri olan *rubato*³⁶ kavramını çok dikkatli bir şekilde kullanmak, yani olabildiğince sabit bir tempo içinde kalarak müziği “aşırı” romantik bir hale getirmekten kaçınmak, sergilenen yorumun bölümdeki gerçekçi anlatıma uygunluğu açısından oldukça önemlidir.

Son bölüm olan *Finale*, piyano için yazılmış en “tuhaf” (Leichentritt, 1905: 119) yaratılardan biri olarak kabul edilmektedir. Chopin’in muhtemelen en “esrareniz” (Leikin, 1992:174) ürünü olan bu bölümün tüm piyano literatürü içinde bir eşi veya benzeri bulunmamaktadır. *Presto*³⁷ tempo başlığına sahiptir, bestecinin yazmış olduğu *sotto voce e legato*³⁸ ibaresi de aslında tüm bölüm için belirleyicidir; zira bölümün en son ölçüsüne kadar – sadece iki ölçüyü kapsayan kısa bir *crescendo*³⁹ işareti dışında – hiçbir ifade vurgusu bulunmamaktadır. İki elin baştan sona *all’unisono*⁴⁰ ilerlediği, son ölçülere kadar hiçbir akora, armonik istikrara ya da devinimi kesen öğeye rastlanma-

³³ Marche Funèbre: (Fransızca) Ağır tempolu, cenaze alayına eşlik eden marş (Dietel, 2000: 180, 317).

³⁴ Lento: (İtalyanca) Ağır (Dietel, 2000: 171).

³⁵ Tril: Bir notanın altındaki veya üstündeki notayla değişerek çalınmasıyla oluşan süsleme (Sadie, 1988: 777).

³⁶ Rubato: Yavaşlama, daraltma ya da genişletme yoluyla tempoda yapılan değişiklikler (Sadie, 1988: 646).

³⁷ Presto: (İtalyanca) Hızlı (Zelton, 2010: 219).

³⁸ Sotto voce e legato: (İtalyanca) Kısık sesle ve bağlı (Zelton, 2010: 158, 265).

³⁹ Crescendo: (İtalyanca) Gürlüğü arttırarak (Zelton, 2010: 67).

⁴⁰ All’unisono: (İtalyanca) Aynı notanın aynı anda farklı ses aralıklarında çalınması (Randel, 1986: 896).

yan ve “dikkat çekici bir şekilde kısa süren” (Berger, 1991: 80) bu bölüm, başta Schumann ve Mendelssohn olmak üzere dönemin birçok müzik insanı tarafından büyük bir “şaşıklıkla” karşılanmıştır (Beck, 2017). İşin doğrusu, bu bölümün duygusal gücü, tam da bahsi edilen ve eleştirilerin temelini oluşturan bu noktalar üzerine kuruludur. Müzikal dokunun, gürlüğün ve devininin sabit ve ödünsüz bir şekilde, yani *idée fixe*⁴¹ anlayışıyla sürdürüldüğü bu bölümde Chopin, dinleyici tarafından kolay anlaşılabilmeğe imkân verecek hiçbir uzlaşmaya girmemiştir. Sıra dışı temposuyla sanki yıldırım hızında akıp giden bölüm, zengin ve karmaşık kromatik yapısı sayesinde adeta “hipnotize edici” bir etki yaratmaktadır (Rosen, 1998: 298). Müziği somutlaştırabilecek hiçbir unsurun yer almadığı bu bölüm, bir anlamda, “hiçlik” kavramının müzikal çerçeveye içinde biçimlendirilmesidir (Lotz, 2018: 69).

Sonat No. 3, Si minör, Op. 58

Chopin’ın 1845 yılında yayımlanan üçüncü piyano sonatı, son döneminde yazdığı en uzun soluklu eserdir ve sonat formunda yarattığı dönüşümün “zirve noktası” olarak görülmektedir (Zamoyski, 2010: 258). Muzio Clementi’nin Op. 40 No. 2 olarak kayıtlı eserinden sonra bu tonalitede yazılmış ilk piyano sonatıdır ve tüm bölümleri geleneksel çerçevenin özelliklerini taşımaktadır. Ancak, mimari malzemelerin harmanlanması ile tematik materyalin zenginliği ve işleniş biçimi açısından Chopin’in sonat türüne yaklaşımını açık bir biçimde gösteren bu eser, yapısal bütünlük ve duygusal derinlik arasında etkileyici bir denge sergilemektedir (Zuckiewicz, 2012). İkinci sonattaki “ölümle yüzleşme” atmosferinin ve karanlık ruhun aksine, aydınlık ve cesur perspektifi nedeniyle bir anlamda bestecinin “hayatta kalma iradesinin” dışavurumu gibidir (Lotz, 2018: 69). Yorumculuk açısından değerlendirildiğinde, Chopin’in tüm yapıtları arasında icracının melekelerinin belki de en belirleyici olduğu eserdir; zira, bu sonatın kaliteli bir yorumu için “bilindik” taktikleri uygulamak yerine çok titiz bir “strateji” geliştirmek, son derece önemlidir (Walker, 2018: 486).

Eserin ilk bölümü (*Allegro maestoso*), “üç sonata yetecek” (Walker, 2018: 478) materyal bolluğuna sahiptir ve tematik malzemenin çok ekonomik kullanıldığı ikinci sonatın aksine, bir “motifler mozaigi” (Leikin, 1992: 175) görünümündedir. Bu nedenle, yorumcunun bu zenginliği özenle sınıflandırması ve tempoyu tüm motifleri açıkça sunabileceği şekilde düzenlemesi gerekmektedir. Bölümün dokusu, – büyük oranda – “melodi-eşlik” düzeninden ziyade, “polifonik hatların bir araya getirilişi” (Leikin, 1992: 176) üzerine kuruludur. Orkestra tınısını andıran heybetli ve kararlı bir temayla açılan sergi kısmı, normal şartlarda ikincil temaya bağlanan geçiş bölmelerinde veya gelişme kısımlarında görülen tonalite değişikliklerini çok erken bir evrede

⁴¹ *Idée fixe*: (Fransızca) Müzikte ve literatürde, eserin yapısal temelini oluşturan ve sürekli tekrarlanan bir tema veya karakter özelliği (Gorlinski, 2012).

sunmaktadır. Bu durum, bir taraftan ana tonalitenin tam anlamıyla oturmasını güçleştirirken, diğer taraftan – bu tonalite değişikliklerinin ana temanın materyalleriyle oluşturulmuş olması nedeniyle – ana temayı sağlamlaştırmaktadır. Buradaki etkileyici armonik yapının temelinde yatan kromatik anlayış, sonatın genelinde de belirleyici bir rol oynamaktadır. Ana temadaki motiflerin işlendiği geçiş bölmesinin ilk ayağı, sol eldeki kromatik hattın ve sağ elde imitasyon yoluyla ilerleyen iki katmanın üzerine kuruludur. Bölmenin ikinci ayağıysa, kromatik hattın kaybolmasıyla beraber ikincil temanın tonalitesini hazırlamaktadır. İkincil tema, şiirsel karakteri ve “feminen” yapısı sayesinde, ana temanın görkemli karakterine ve “maskülen” yapısına müthiş bir kontrast yaratmaktadır. (Lederer, 2006: 69). Sade bir ifadeye sahip “sözsüz bir şarkı” (Walker, 2018: 478) olarak nitelenebilecek bu tema, ilk bakışta taze bir fikir gibi görünse de, aslında tıpkı geçiş kısmı gibi ana temanın motiflerinden doğmaktadır. *Nocturne*⁴² atmosferini yansıtan bu kısım, özellikle sol el partisindeki devinimle beraber enerji kazanmakta ve duygusal bir patlamaya ulaşmaktadır. Bu patlamayı takip eden ölçüler, polifonik dokuya sahiptirler ve içerdikleri tonalite değişiklikleri sayesinde kısmın kapanış bölmesini hazırlamaktadırlar. Kapanış bölmesine hâkim olan müzikal fikir, bölümün tematik materyalinden bağımsız şekilde oluşturulduğu için yeni bir tema etkisi yaratmaktadır. Geniş ölçekli olan gelişme kısmı, Chopin'in polifonik stildeki denemelerinin en yetkin örneğini sergilemektedir (Beck, 2017). Ana temadaki motiflerin, “Beethoven'ın en karmaşık gelişme kısımlarını” (Leichentritt, 1905: 119) hatırlatan bir ustalıkla işlendiği ilk bölme, bu temanın bölümde kullanıldığı son yerdir. İkinci bölmede, sergi kısmında ikincil temanın deviniminin arttığı ölçüler, tonalite değişiklikleriyle harmanlanarak yeniden sunulmaktadır. Bu ölçüleri izleyen kapanış bölmesi – hayli alışılmadık bir şekilde – sergi kısmında ana temayı ikincil temaya bağlayan geçiş bölmesinin ikinci ayağı üzerine kurulmuştur. Bu “geri dönüş” (Walker, 2018: 480), müziğin ilerleyişini, ikincil temayla başlayan yeniden sergi kısmına son derece doğal bir şekilde yönlendirmektedir. Yeniden sergi kısmı, sergi kısmının yarı uzunluğuna sahiptir, ama herhangi bir simetrik problem yaratmamaktadır. Bunun sebebi, ikinci sonatın incelemesinde bahsedilen ve bu bölümde de geçerli olan altın oran kavramında yatmaktadır. İkincil temanın, bu temanın işlenişinin ve kapanış bölmesinin – ufak değişikliklerle de olsa – ana tonalitede tekrar edildiği bu kısım, kısa bir kodanın ardından görkemli bir şekilde sona ermektedir.

İkinci sonat gibi bu eserin de ikinci bölümü *Scherzo* başlığını taşımaktadır. Hiç dinmeyen hareketi ve dikkat çekici kısalığı nedeniyle birinci sonatın son bölümünü andıran bu bölüm, ilk bölümdeki ciddiyetin ardından atmosferi tamamen değiştiren bir zarafete ve uçarılığa sahiptir. Piyanistik açıdan hayli

⁴² Nocturne: (Fransızca) Gece müziği. Şiirsel atmosfere sahip karakter parçası (Zelton, 2010: 192).

zor olan ve icracının üstün bir çabukluk becerisinin yanında yetkin bir doku-
nuş kontrolü de sergilemesi gereken bu bölümün orta kısmında, baş döndü-
rücü devinimin yerini dingin bir polifonik anlayış ve “eşsiz armonik efektler”
(Leichentritt, 1905: 119) almaktadır. Bütün kısım boyunca gürlüğü sadece
iki yerde aniden artması ve kaybolması, her iki yerde de ilk kısmın bitişindeki
motifin bulunması ilginçtir. Chopin, bu vurgulamalarla aslında her iki kısmın
da “bölünmez bir bütünü iki yarısı” (Walker, 2018: 482) olduklarını vurgu-
lamaktadır. Bölüm, ilk kısmın hiçbir değişikliğe uğramamış tekrarıyla sona
ermektedir.

Gök gürültülerini andıran girişin nostaljik bir melodiye bağlandığı
üçüncü bölüm (*Largo*)⁴³, Chopin’in karakter parçalarını andırsa da, vakur
ilerleyişi, ritmik yapısı ve “itidalli” melodik çizgisiyle bir ölüm marşının tüm
karakteristik özelliklerine sahiptir (Leikin, 1992: 181). İkinci sonattaki
Marche Funèbre bölümünün orta kısmı, son iki sonatın ilk bölümlerindeki
ikincil temalarla benzerlik gösterirken, bu bölüm, kortejin yürüyüşünü sim-
geleyen ilk kısmın yansıması gibidir (Beck, 2017). Tonalitenin değiştiği kısa
geçiş bölmesini takip eden orta kısım, ilk kısımdan belirgin şekilde uzundur,
zengin bir armonik kurulumla sahiptir ve akıcı karakteriyle ilk kısımdaki tö-
ren atmosferini yumuşatmaktadır. Burada kullanılan nota yazım biçimi hayli
ilginçtir ve icracının incelemesi gereken detaylara sahiptir. İlk kısım sonun-
daki geçiş bölmesinin motifleri üzerinden varılan ilk kısmın tekrarı, eşlik par-
tisinde değişen ritmik yapısıyla bestecinin op. 57 numaralı *Berceuse* adlı ese-
rini anımsatmaktadır (Leikin, 1992: 182). İki kısmın motiflerinin birleştiği
kısa kapanış bölmesiyle bölüm sona ermektedir.

Bu dingin bölümü izleyen *Finale*, Alfred Cortot’un⁴⁴ ifadesiyle “düşsel
bir binicinin ufka doğru dörtnala gidişidir” (Orga, 2010). Çok dramatik ve
sarsıcı bir girişle başlayan bölüm, polifonik anlayışın biraz olsun kaybolduğu
ve her iki kısmın ardı ardına farklı tonalitelerde tekrar edildiği bir sonat-
rondo formuna sahiptir (Beck, 2017). *Agitato* ibaresiyle başlayan A kısmı,
düşük gürlüğüne rağmen girişteki atmosferi sürdüren enerjik bir temayla
açılmaktadır ve giderek artan gürlüğü ardından ikinci kez duyulduğunda,
varlığını tam anlamıyla ortaya koyar gibidir. Kısmın sonundaki geçiş böl-
mesi, eserin ilk bölümündeki motifleri ve armonik kurulumu hatırlatmakta-
dır. Bu bölmenin bağlandığı ve dramatik atmosferin kaybolduğu B kısmı,
ikinci bölümün “ele avuca sığmaz” karakterini ve zarafetini andırmaktadır. A
kısmının ikinci tekrarı, farklı bir tonaliteyi ve iki ayrı eldeki hatlar arasında
ilginç bir ritmik kombinasyonu gözler önüne sermektedir. Ardından gelen B
kısmının tekrarı, armonik açıdan ‘beklenmedik’ bir tonal eksen üzerine ku-
ruludur. A kısmının üçüncü ve son tekrarı, kümülatif gelişimin doğal bir so-

⁴³ Largo: (İtalyanca) Enli, geniş (Zelton, 2010: 156).

⁴⁴ Alfred Cortot: 1877 – 1962 yılları arasında yaşamış Fransız-İsviçreli piyanist, or-
kestra şefi ve pedagoğ.

nucu olarak enerjinin patlama noktasına vardığı, dramatik atmosferin en yoğun olduğu yerdir. Her iki kısımdaki tematik materyallerin birleştiği bir koda ile bölüm sona ermektedir. Piyanistik açıdan bakıldığında, literatürün en zorlayıcı yaratılarından biri olan bu bölümde enerjiyi son ana kadar korumanın yanında, temponun Chopin'in *Presto, non tanto*⁴⁵ direktifine uygun şekilde kurulması, hızlı pasajların saydam ve 'şarkılı' bir şekilde icra edilebilmesi de çok önemlidir. Zira, "düşünen parmaklar" bir piyanist için her zaman önemli olmakla beraber, bu bölümde özellikle değerli ve gereklidirler (Walker, 2018: 483).

Sonuç

Klasik dönemin sonunda olgunlaşan sonat formu, Beethoven'ın son dönem eserlerinde ciddi yapısal dönüşümler geçirmeye başlamıştır. Romantik dönemin sonat konsepti de, klasik dönemin biçimsel anlayışına göre birçok açıdan farklılıklar göstermektedir. Ancak bu farklılıkları 'eksiklik' olarak yaf-talamak yerine, bu türe getirdikleri yenilikleri ve ilerleyen dönemlerde geçerli olan müzikal anlayışlar üzerindeki etkilerini görmek, daha doğru bir yaklaşım olur.

Chopin'in sonat formundaki eserleri hakkında yapılan eleştirilerin temelinde, küçük formlarda benzersiz bir ustalık sergilemekle beraber, geniş ölçekli formların üstesinden gelemediği yönünde, neredeyse basmakalıp haline gelmiş bir yargı bulunmaktadır. Chopin'in yaşadığı dönemden bu yana süregelen bu yargının görmezden geldiği nokta, aslında bestecinin kendi jenerasyonu içinde bu form ile en fazla ilgilenen isim olduğudur. Sonat adını taşı-makla beraber bu türe biçimsel yakınlık gösteren ve ilginç deneyler içeren birçok yapıtı bulunan Chopin'in uzun formlarda yetersiz olduğu iddiası, özellikle 20. yüzyıl başından itibaren yapılan analizler sonucunda ciddi anlamda kırılmış ve bestecinin eserlerindeki yenilikçi anlayışın anlam ve değerini vurgulayan yorumlar ağırlık kazanmaya başlamıştır.

Chopin'in öğrencilik yıllarında yazdığı birinci sonat, bir 'ev ödevi' olarak değerlendirilse de, bestecinin müzikal evriminde önemli bir noktayı işaret etmektedir. Olgunluk döneminde yazdığı sonatların sahip olduğu yapısal çerçevenin ilk kez sergilendiği bu eser, hünerli bir piyano yazısının yanı sıra, müzik tarihinin en orijinal bestecilerinden birinin pırıltılarını taşımaktadır. Sonatın ilk bölümünde kullanılan sonat allegro formu, – diğer iki sonattan farklı olarak – geleneksel şemayı sunmaktan ziyade, bu formun erken dönemlerdeki kullanım şekline atıf yapmaktadır. Bölümün yeniden sergi kısmındaki armonik kurulumun da, genç bir besteci için hayli cesur olduğunu belirtmek gerekir.

Chopin'in stilinde – yaratıcı deneyimlerinin derinleşmesi sonucunda –

⁴⁵ Presto: non tanto: (İtalyanca) Çabuk, ama çok hızlı değil (Zelton, 2010: 192, 219).

özellikle 1837 yılından sonra ortaya çıkan değişimler, sonat formuna yeniden dönüşüne ve bu formun organizasyonunda yarattığı dönüşümlere sebep olmuştur. Olgunluk döneminde ulaştığı bestecilik bilinci – bir yanıyla geleneklere bağlı kalsa da – romantik eğilimlerin biçimlendirdiği ve kişisel çözüm yollarını doğuran bir yapıdadır. Bu dönemin sonatları da, geleneksel anlayıştan uzaklaşmakla itham edilmiş olmakla beraber, aslında – Beethoven’da da görülen şekilde – bu formu kendi ifade amaçları doğrultusunda uyarlama çabasının ürünleridir. Bu bağlamda, sonatların ilk bölümlerinde bulunan ve altın orana dayanan tasarımın – kendisinden önceki ve çağdaşı bestecilerin hiçbir eserinde görülmemesi nedeniyle – Chopin’in alametifarıkası olduğu, rahatlıkla söylenebilir. Aynı şekilde, yeniden sergi kısmının ikincil temayla açılması ve bu kısımda tekrarlanmayan ana temanın bölümün sonunda hatırlatılması fikri, son iki piyano sonatının yanı sıra Op. 65 eser numaralı piyanoviyolonsel sonatında da mevcuttur ve bestecinin anlayışının oturmuş özelliklerindedir.

Müzik tarihinin paha biçilemez varlıklarından biri olan ikinci sonat, geleneksel form adına bir örnek teşkil etmemekle beraber, derinlik ve şiirsel güzellik anlamında eşsiz bir eserdir. İlk bakışta ortak bir hayatı paylaşmayan bölümlerden oluşuyor gibi görünse de, bölümleri birbirlerine bağlayan üstün bir tematik işçilik içermektedir. Her bölümün sonunun adeta bir sonraki bölümün başlangıcını hazırladığı bu eserde, diğer bölümlerden iki yıl önce yazılmış olan *Marche Funèbre*, sonattaki tüm tematik malzemenin rahmidir. Bu ağır bölümün dikkat çeken bir diğer özelliği de, çok olağandışı bir şekilde eserin ana tonalitesinde yazılmış olmasıdır. Bu bölüm ve takip eden *Finale*, sonatın uzun zaman boyunca eleştirilmesine sebep olmuşlardır; ama ilginçtir ki, bu sonatı kendi türü içinde ‘biricik’ kılan da, büyük oranda bu ‘geleneklere uymayan’ bölümlerdir. Ayrıca, tüm sonat derinlemesine incelendiğinde farkına varılan döngü formu⁴⁶ kavramının da, Beethoven’ın Op. 109 numaralı sonatını bir anlamda Liszt Si minör Sonat’a bağladığını vurgulamak gerekir.

Üçüncü sonat, Chopin’in müzikal olgunluğunun zirve noktasını sergileyen eserlerden biridir. Yoğun bir polifonik anlayışın hâkim olduğu, kromatizmin ‘çığır açıcı’ bir şekilde kullanıldığı ve tematik materyallerin derinlemesine işlendiği bu eser, bestecinin sonat türü ile sonat allegro formuna ilişkin gelenekleri kıran yenilikçi fikirlerini sağlamlaştıran ve kendi estetik anlayışını çok daha açık şekilde yansıtan bir konumdadır. Ayrıca, içerdği zengin tematik malzemenin Bach’ı andıran bir ustalikle bütünleştirilmiş ve dengelenmiş olması, Chopin’in maharetinin sadece küçük formlarla sınırlı olmadığını ortaya koymaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra piyano repertuarındaki en önemli eserler arasında yer alan ve müzikologların değerlendirmelerinde de hak ettiği yeri bulan bu sonatın her bir bölümü, piyano için yazılmış

⁴⁶ Döngü formu (Cyclic form): Aynı tematik malzemenin birden çok bölümde kullanıldığı form (Sadie, 1988: 189).

en değerli örneklerdendir.

Sonat teriminin tarihçesi, müzik tarihinin geçirdiği evrimi yansıtan bir ayna gibidir. Barok dönemde Arcangelo Corelli ile yazılmaya başlanan bu tarihçe içinde, ön plana çıkmış olan bütün bestecilerin bu türde eserler vermiş oldukları ve kendi stilistik özellikleri doğrultusunda değişim veya dönüşümlere imza atmış oldukları açıktır. Chopin'in olgunluk döneminde yazdığı sonatlar, klasik ve romantik dönemlerdeki estetik ideallerin bireşimini sunan, biçimsel tutarlılık ve duygusal derinlik arasında çok hassas bir denge kuran eserlerdir. Bestecinin müzikal fikirlerinin gücü, bu eserler hakkında yapılan tüm olumsuz eleştirilere baskın çıkmış ve onları piyano müziğinin abideleri arasında konumlandırmıştır.

Kaynakça

- Badura-Skoda, Eva (2004). "Nineteenth-Century Piano Music (Second Edition)" içindeki "The Piano Works of Schubert" makalesi. Todd, Larry R. (ed.). New York, NY: Routledge. ISBN: 0415968909.
- Beck, Lukas (2017). "Chopin's Wildest Children: The Piano Sonatas". "Chopin: Complete Piano Sonatas Nos. 1 – 3; Wolfram Schmitt-Leonardy, piano" adlı CD kaydı içindeki kitapçık notu. Brilliant Classics LC 09421.
- Berger, Melvin (1991). Guide to Sonatas: Music for One or Two Instruments (First Anchor Books Edition). New York: Anchor Books, Doubleday. ISBN: 0-385-41302-5.
- Caplin, William E. (2013). Analysing Classical Form: An Approach for the Classroom. New York, NY: Oxford University Press. ISBN: 978-0-19-974718-4.
- Dietel, Gerhard (ed.) (2000). Wörterbuch Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. ISBN: 3-423-32519-4.
- Dorner, Leo (2005). Das Philosophon: Essays zur Musik. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH. ISBN: 3-8260-3070-2.
- Dömling, Wolfgang (2011). Franz Liszt. München: Verlag C.H.Beck oHG. ISBN: 978 3 406 61195 7.
- Drăgulin, S.; Popa, L. (2012). "Crystallization of the Sonata Form in Frederic Chopin's Vision". Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Art • Sport • Vol. 5 (54) No. 2, 53-66.
- Einstein, Alfred (1996). A Short History of Music (Third American Edition, Fully Revised). New York: Barnes & Noble, Inc. by arrangement with Alfred A. Knopf, Inc. ISBN: 0-8829-097-8.
- Esser, Brigitte; Möller, Christian; Stübler, Klaus (ed.) (2008). Harenberg Kulturführer Klaviermusik – Dritte völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim: MEYERS LEXIKONVERLAG. ISBN: 978-3-411-07 103-6.
- Finck, Henry T. (1889). Chopin and Other Musical Essays. New York: Charles Scribner's Sons.
- Gorlinski, Virginia (2012). "Encyclopædia Britannica" içindeki "Idée fixe" maddesi. <https://www.britannica.com/art/idee-fixe> (Erişim Tarihi 17.09.2019).
- Gould, Peter (1973). "The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Mu-

- sician” içindeki “Concertos and Sonatas” makalesi. Walker, Alan (ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc. ISBN: 0-393-00668-9.
- Glüxam, Dagmar (2001). “Oesterreichisches Musiklexikon” içindeki “Sonate” maddesi, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sonate.xml (Erişim Tarihi 18.08.2019).
- Greenberg, Robert (2005). *Beethoven’s Piano Sonatas*. Chantilly, Virginia: The Teaching Company. ISBN-13: 978-1598030143. ISBN-10: 1598030140.
- Gronich, Ilan; Perl, Benjamin (2019). *Mozarts Sonaten für Klavier und Violine: Entstehung, Analyse und Interpretation*. Wien: HOLLITZER Verlag. ISBN: 978-3-99012-584-7.
- Helman, Zofia (2000). “Norm and Individuation in Chopin’s Sonatas”. *Radosław Materka, Maja Trochimczyk (Çev.)*. Polish Music Journal, Vol. 3, No. 1, Summer 2000. ISSN 1521 – 6039. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no1/chopin-sonatas/> (Erişim Tarihi 05.09.2019).
- Huneker, James (1966). *Chopin: The Man and His Music*. New York, NY: Dover Publications, Inc. ISBN-13: 978-0-486-21687-4. ISBN-10: 0-486-21687-X.
- Jonson, G. C. Ashton (1905). *A Hanbook to Chopin’s Works*. New York: Doubleday, Page & Co.
- Kelley, Edgar Stillman (1913). *Chopin the Composer: His Structural Art and Its Influence on Contemporaneous Music*. New York and Boston: G. Schirmer.
- Kinderman, William (2004). “Nineteenth-Century Piano Music (Second Edition)” içindeki “Beethoven” makalesi. Todd, Larry R. (ed.). New York: Routledge. ISBN: 0415968909.
- Kinderman, William (2006). *Mozart’s Piano Music*. New York: Oxford University Press, Inc. ISBN-13: 978-0-19-510067-9.
- Lederer, Victor (2006). *Chopin: A Listener’s Guide to the Master of the Piano*. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press. ISBN: 1-57467-148-0.
- Leichtenritt, Hugo (1905). *Frédéric Chopin*. Berlin: Verlagsgesellschaft Harmonie.
- Leikin, Anatole (1992). “The Cambridge Companion to Chopin” içindeki “The sonatas” makalesi. Samson, Jim (ed.). Cambridge, UK: Cambridge University Press. ISBN: 0 521 47752 2.
- Lotz, Jürgen (2018). *Frédéric Chopin*. Rowohlt E-Book. ISBN: 9783644402041.
- Murray, Christopher John (ed.) (2004). *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850 – Volume 2*. New York, NY; London: Taylor & Francis Books, Inc. ISBN: 1-57958-361-X.
- Newman, William S. (1983). *The Sonata Since Beethoven*. New York; London: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-95290-8.
- Orga, Ateş (2010). “FRYDERYK CHOPIN (1810-49)”. “Doğumunun 200. Yılında Chopin; Emre Elivar” adlı CD kaydı içindeki kitapçık notu. TRT Arşiv Serisi 237.
- Pfeiffer, Theodor (1894). *Studien bei Hans von Bülow (Dritte Auflage)*. Berlin: Verlag von Friedrich Luckhardt.

- Randel, Don Michael (ed.) (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. ISBN: 0-674-61525-5.
- Rosen, Charles (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. ISBN: 0-674-77933-9.
- Sadie, Stanley (1988). *The Norton/Grove Concise Encyclopedia of Music*. New York; London: W. W. Norton & Company. ISBN: 0-393-02620-5.
- Samson, Jim (2009). "Chopin: Sonatas Nos. 2 & 3, Two Nocturnes, Berceuse, Barcarolle; Mark-André Hamelin," adlı CD kaydı içindeki kitapçık notu. London: Hyperion Records Limited. CDA67706.
- Schmidt-Beste, Thomas (2011). *The Sonata (Cambridge Introductions to Music)*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. ISBN: 978-0-521-76254-0.
- Stein, Leon (1979). *Anthology of Musical Forms – Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms (Expanded Edition)*. Los Angeles, California: Summy-Birchard Inc. ISBN: 0-87487-164-6.
- Walker, Alan (1973). "The Chopin Companion: Profiles of the Man and the Musician" içindeki "Chopin and the Musical Structure: an analytical approach" makalesi. Walker, Alan (ed.). New York: W. W. Norton & Company, Inc. ISBN: 0-393-00668-9.
- Walker, Alan (2005). *Reflections of Liszt*. Ithaka, NY: Cornell University Press. ISBN: 0-8014-4363-6.
- Walker, Alan (2018). *Fryderyk Chopin: A Life and Times*. New York: Farrar, Straus and Giroux. ISBN: 9780374159061.
- Wright, Craig (2008). *Listening to Music (Fifth Edition)*. Belmont, California: Thomson Schirmer. ISBN-13: 978-0-495-18973-2. ISBN-10: 0-495-18973-1.
- Zamoyski, Adam (2010). "Chopin: Der Poet am Piano". Nathalie Lemmens (çev.). München: Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann, in der Verlagsgruppe Random House GmbH. ISBN: 978-3-442-74806-8.
- Zelton, Heinrich (ed.) (2010). *Das große Wörterbuch der Musik (Erste Auflage)*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher. ISBN: 3-7959-0950-3.