

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Uygulama Raporu

**ROMANTİK DÖNEMDE PİYANO SONATI:
F. CHOPIN'IN OP.35 NO.2 PİYANO SONATI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Hazırlayan
Doruk ÇEBİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Aysim DOLGUN ILDIZ

İZMİR / 2021

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Uygulama Raporu

**ROMANTİK DÖNEMDE PİYANO SONATI:
F. CHOPIN'IN OP.35 NO.2 PİYANO SONATI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

Hazırlayan
Doruk ÇEBİ

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Aysim DOLGUN ILDIZ

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

“Yüksek Lisans” “Uygulama Raporu” olarak sunduğum “**Romantik Dönemde Piyano Sonatı: F. Chopin’in Op. 35 No. 2 Piyano Sonatı Üzerine Bir İnceleme**” adlı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

DORUK ÇEBİ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün// tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Anasanat Dalı öğrencisi Doruk ÇEBİ'nin "Romantik Dönemde Piyano Sonatı: F. Chopin'in Op. 35 No. 2 Piyano Sonatı Üzerine Bir İnceleme" konulu uygulama raporu incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezinin savunmasından sonra Dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu uygulama raporunda klasik dönemin büyük ölçekli formlarından “sonat”ın romantik döneme dek geçirdiği evreler incelenerek F. Chopin’in Op. 35 No. 2 Piyano Sonatı hakkında piyano sanat dalı öğrencileri için bir kaynak oluşturulması amaçlanmaktadır.

İlk bölümde sonatın romantik döneme kadar gelişimine, Beethoven’ın sonat formuna kazandırdığı yeniliklere ve Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Tchaikovsky, Grieg gibi bestecilerin romantik dönemde bestelediği piyano sonatlarına değinilmiştir.

İkinci bölümde F. Chopin’in yaşam öyküsüyle birlikte İkinci Piyano Sonatı ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve müzikal analizi yapılmıştır.

ABSTRACT

In this application report, it is aimed to create a resource for piano students about F. Chopin's Op. 35 No. 2 Piano Sonata by examining the phases of "sonata" from the large scale forms of the classical period to the romantic period.

In the first part, the development of the sonata until the romantic period, the innovations that Beethoven brought to the sonata form, and the piano sonatas composed by composers such as Schubert, Schumann, Chopin, Lizst, Brahms, Tchaikovsky, Grieg in the romantic period was discussed.

In the second part, the life story of F. Chopin and The Second Piano Sonata have been examined in detail and its musical analysis has been made.

TEŞEKKÜR

Bütün öğrenciliğim boyunca her konuda bana destek olan ve beni Yüksek Lisans piyano sınıfına kabul edip, bu süreci en rahat şekilde geçirmemi sağlayan, bu araştırmanın konusunu belirlememde de bana ılık tutan hocam Şeniz DURU KOEVOETS'e;

Henüz 10 yaşımdayken konservatuvara ilk girdiğimde bana temel müzik bilgisini en güzel şekilde öğreten, daha sonra lisede müthiş eşlikleriyle solfej dersini inanılmaz eğlenceli hale getiren, özellikle uygulama raporunu yazdığım son senede tüm sevgisi, özverisi ve sabrıyla bana yardımcı olan danışman hocam Aysim DOLGUN ILDIZ'a;

Bana piyano çalmayı ve müziği öğreten, bu yaşıma kadar yetiştiren, bana öğretmenden çok adeta bir anne olan çok değerli hocam Seçil AKDİL'e;

Bana en küçük yaşlarımdan beri piyanoyu ve müziği sevdiren, içimdeki müzisyen kimliğin oluşmasında en büyük öneme sahip sevgili abim Burak ÇEBİ ve sevgili babam Zafer ÇEBİ'ye;

Yüksek Lisans eğitimim boyunca her konuda yanımda olan, bütün sorularıma bıkmadan usanmadan cevap veren ve kendisine her daim “yüksek lisansı senin sayende bitirmiş olabilirim” dediğim kurtarıcı meleğim sevgili Ege EMLEK'e bütün içtenliğimle teşekkür ederim.

**ROMANTİK DÖNEMDE PİYANO SONATI:
F. CHOPIN'İN OP.35 NO.2 PİYANO SONATI ÜZERİNE BİR İNCELEME**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix

1. BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEMDE PİYANO SONATI

1.1. Sonatın Tanımı ve Tarihçesi	2
1.2. Romantik Döneme Kadar Sonatın Gelişimi.....	2
1.2.1. Beethoven'ın Sonat Formuna Getirdiği Yenilikler	6
1.3. Romantik Dönemde Bestelenen Önemli Piyano Sonatları	7

2. BÖLÜM

F. CHOPIN VE OP.35 NO.2 PİYANO SONATI

2.1. F. Chopin'in Yaşam Öyküsü.....	20
2.2. Op.35 No.2 Piyano Sonatı'nın Tarihsel Arka Planı	28

2.3. Op.35 ile İlgili Yapılan Yorumlar	31
2.4. Op.35'in Müzikal Analizi	36
2.4.1. Grave – Doppio Movimento	36
2.4.2. Scherzo	42
2.4.3. Marche Funebre	44
2.4.4. Finale	45
SONUÇ	47
KAYNAKÇA	49
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- Barok Dönemdeki Üç Bölmeli Sonat Formunun Şeması.....	4
Şekil 2- Sonat Allegrosunun Genel Planı	5
Şekil 3- Schubert d.960 Piyano Sonatı'nın 2. Bölümünün Girişi	9
Şekil 4- Chopin Üçüncü Piyano Sonatı'nın Kapanışı.....	11
Şekil 5- F. Liszt Piyano Sonatı'nın Girişi	14
Şekil 6- Brahms Üçüncü Piyano Sonatı'nın Son Bölümündeki "F-A-E" Teması.....	16
Şekil 7- Czerny'nin Sonatların Bölümleri Hakkında Ayrıntı Veren Yazısı.....	17
Şekil 8- E. Grieg Piyano Sonatı'nın Girişi.....	18
Şekil 9- Chopin op.35 Sonatı'nın Girişi	37
Şekil 10- Chopin op.35 Sonatı'nın İlk Bölümünün 1. Teması	37
Şekil 11- Chopin op.35 Sonatı'nın İlk Bölümünün 2. Teması	38
Şekil 12- Chopin op.35 Sonatının İlk Bölüm 57-80'inci Ölçüleri.....	39
Şekil 13- Chopin op.35 Sonatı'nın Girişinin El Yazması	40
Şekil 14- Chopin op.35 Sonatı'nın İlk Bölümünün Kodası	41
Şekil 15- Chopin op.35 Sonatı'nın 2. Bölüm Girişi	42
Şekil 16- Chopin op.35 Sonatı'nın 2. Bölümündeki Trio Kısmı.....	43
Şekil 17- Chopin op.35 Sonatı'nın 2. Bölümünün Sonu	43
Şekil 18- Chopin op.35 Sonatı'nın 3. Bölümünün Açılışı.....	44
Şekil 19- Chopin op.35 Sonatı'nın 3. Bölümündeki "Trio"nun Başlangıcı	45

Şekil 20- Chopin op.35 Sonatı'nın Son Bölümünün Başlangıcı	46
---	----



1. BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEMDE PİYANO SONATI

1. BÖLÜM

ROMANTİK DÖNEMDE PİYANO SONATI

1.1. Sonatın Tanımı ve Tarihçesi

“Sonat; bir veya iki çalgı için yazılmış birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eserdir” (Cangal, 2010:137). Sonatın tanımı bu şekilde yapılırsa bile bir müzik formu olan sonat formuyla “sonat” sözcüğünün anlamı birbirine karıştırılmamalıdır, çünkü bu kelimenin kökeni çok daha eskiye dayanmaktadır.

Tarihte sonat başlığında yazılan eserlerin her çağda stil, form ve bütünlük bakımından kendine has özellikleri olmuştur. Bu sözcüğün ilk kullanıldığı zaman kesin olarak bilinmemekle beraber kökeninin ilk olarak 16. yüzyılın sonlarına doğru G. Gabrieli, N. Vincentino, F. Maschera gibi İtalyan geç rönesans bestecilerinin eserlerinde rastlanan “sonar” sözcüğünden geldiği düşünülmektedir. Sonar kelimesinin o zamanki tanımı “telli veya nefesli bir çalgıyla çalmak” anlamındadır. Bu sözcüğün şimdi kullandığımız sonat sözcüğüne evrilmesi uzun sürmemiştir. İlk kez G. Gorzani’nin 1561’de lavta için bestelediği “Sonate per liuto” adlı eserinde kullanıldığı düşünülmektedir. O dönemlerde sonatlar dini bir eserin başlangıcında çalınmak için yazılmaktaydı ancak bunun yanında çeşitli danslardan ya da bu karakterdeki parçalardan oluşan eserlere de sonat ismi veriliyordu. “Tarihsel gelişmesi izlenecek olursa görülür ki; 1700 yıllarına doğru sonat sözcüğünün anlamı tamamı ile oturmaya, yerleşmeye başlayınca kadar bu deyim her çeşit parçalara ya da parçalar topluluğuna uygulanmıştır” (Borrel,1966:4).

1.2. Romantik Döneme Kadar Sonatın Gelişimi

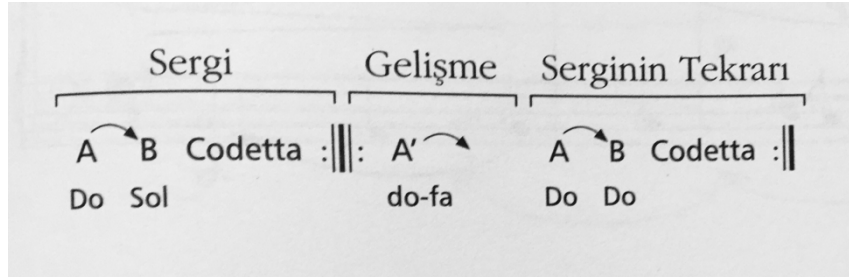
17. yüzyıl daha çok 2 keman ve basso continuo (devam eden bas) için bestelenmiş “trio sonat” ların ön planda olduğu dönemdir. O dönemlerde suit formunda bestelenen birçok esere sonat adı verilmiştir ki aslında bu günümüzdeki sonat formunun oluşmasında

çok önemli bir yere sahiptir. Suit formunu kuran temel parçalar; “Allemande”, “Courante”, “Sarabande” ve “Gigue”tir ve bunların yanına “Menuet”, “Gavotte” gibi parçalar da eklenebilir. Barok dönemde yazılan neredeyse bütün sonatlar bu örneğe uygundur.

18. yüzyıla gelindiğinde birbirine benzemeyen birçok müzik formunun başlığında gördüğümüz “sonat” sözcüğünün anlamı daralmaya başlamış ve günümüzde kullanılan haline çok yaklaşmıştır. Suitin ardından “tek temalı sonat” ve sonrasında Haydn, Mozart ve Beethoven’la en mükemmel haline ulaşacak olan “çift temalı sonat” ortaya çıkmıştır. Sir C. Hubert H. Parry; sonatın felsefi yönünden tanımını şu şekilde yapmıştır:

“Sonatın hikayesi, bir teşebbüsün hikayesidir .İnsan zekasının bulup ortaya attığı bu en garip sorunu başarıyla sonuçlandıran bir teşebbüs... Bu sorunun çözümü sanat içgüdüsünün en mutlu başarılarından biridir. Adından da belli olduğu gibi sonat, bir çalgı müziği parçasıdır; özellikle bir çalgı müziği eseridir. Bunun en katıksız ve en mükemmel örneklerinin başında açıklayıcı ne bir başlık ne de bir metin vardır; Sonat, notaların sürekli zincirlenmesinden başka bir şey değildir. Bu notaların kendi başlarına hiçbir anlamı yoktur; şimdi, bunların ilgili sıralanmalarının en basit prensipleri, hatta en ilkel müziği bile yazmak için gerekli olan prensipler; insan doğasının derinliklerinden ancak insan doğasının ürünü olan olayların algılanmasıyla ortaya çıkarılmıştır. Bunların hepsi herhangi bir kılavuz bulma imkanı veya dış dünyayı incelemekten doğan en küçük bir telkinin izi olmaksızın gerçekleşmiştir.Yine de bu denli sınırlı imkanlarla oluşturulan yapı prensipleri; birbirini takip eden birçok kuşak bestecinin müzik içgüdüsüyle düzenlenip anlaşılır hale gelmiş ve uzun eserlerin yaratılmasına olanak sağlamıştır. Bu eserler sadece bize nüfuz edip etkilemekle kalmazlar aynı zamanda bütünüyle tutarlı ve inandırıcıdır. Bu tür eserler en eksiksiz ve öz biçimleriyle sonatlardır” (Groves,1883:554).

Barok dönemde sonatlar genellikle iki büyük bölümden oluşmuştur. İki bölüm de sırası ile ağır ve çabuk iki parçadan oluşur, ağır bölümler sonrasında gelen çabuk bölümlerin prelüdü durumundadır. Bölümler arasında ton aynıdır ancak ölçüler arasında değişiklik yapılabilir. Dönemin sonat formu çabuk bölümlerde genelde üç bölmelidir. D.Scarlatti’nin do majör tek bölümlü sonatı bu forma örnek gösterilebilir.



Şekil 1- Barok Dönemdeki Üç Bölmeli Sonat Formunun Şeması (Cangal, 2010:147)

Bazen ikinci bölme üçüncüyle birleşerek iki bölmeli sonat formunu oluşturabilir. Bu form genellikle suitlerde görülür. J.S. Bach'ın BWV-1014 ve BWV-1017 keman-çembalo sonatları buna güzel bir örnektir. Barok dönem sonatlarında çoğunlukla tek tema hâkimiyeti vardır. Ağır hareketli bölümler genelde üç bölmeli şarkı formuyla bestelenmiştir. Bunun yanında sonatın tam olarak benliğini kazanamadığı o çağda beş veya daha çok bölümlü kilise ve oda sonatları bestelenmiştir. J.S. Bach'ın Sol Majör Trio Sonat'ını, G. F. Handel'in La Majör Keman-Piyano Sonat'ını çok bölümlü sonatlara örnek gösterebiliriz.

“18. Yüzyılın ortalarına doğru, yalnız tekrar çizgilerinden önceki modülasyona önem vermekten memnun olmayan besteciler, eşlik eden küçük motife daha çok değer verdiler; öyle ki, ona parçayı başlatan motifin önemine denk bir ikinci tema değeri biçtiler. Tek temalı sonat ve süitle yan yana uzun yıllar yaşamış olan çift temalı sonat böyle doğdu”(Borrel, 1966:45). Bu tarzı bulma şerefi her ne kadar Carl Philipp Emmanuel Bach'a mal edilse de aslında bu tarz kendisinin ilk sonatlarından çok daha önce İtalyan ve Fransız bestecilerin eserlerinde kullanılmıştır.

Klasik dönemde barok dönemdeki dizilişler yavaş yavaş yerini “çabuk-ağır-çabuk” olmak üzere üç bölümden ve “çabuk-ağır-şakacı(veya menuet)-çabuk” olmak üzere dört bölümden oluşan dizilişlere bırakmıştır. Bu dizilişler kurallaşmaya başladıktan sonra sonat formu açısından üç önemli tür oluşmuştur, bunlar; piyano sonatı, yaylılar kuarteti ve senfonidir. Dört bölümlü dizilişi ilk kullanan Johann Stamitz'tir. Haydn ve

Mozart senfonilerinde dört bölümlü dizilişi kullanmış olmalarına rağmen sonatlarında üç bölümlü dizilişten vazgeçmemişlerdir.

Sonat formu (sonat allegrosu) bu türdeki eserlerin birinci bölümünün formudur. Klasik çağ sonat formu “Exposition”(sergi), “Development”(gelişme) ve “Reexposition”(serginin tekrarı) olmak üzere üç bölmeden oluşur. Haydn, Mozart ve Beethoven sayesinde çift temalı sonat en büyük sanat eserlerinden birkaçına kavuşmuştur.

Sonat allegrosunun genel planı:

1. Bölme – Sergi

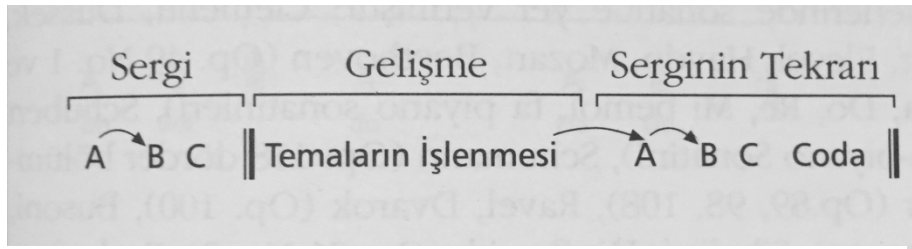
- A. (Esas tema) ana ton, Varış köprüsü, yan tema dominantına doğru gidiş.
- B. (Yan tema) majörlerde; dominant tonu, minörlerde; ilgili majör tonu
- C. (Bitiş teması) yan tema tonu, küçük bir bölme sonu koda (codetta)

2. Bölme – Gelişme

Birinci bölmenin temalarının serbest olarak seçilen motiflerle komşu ya da istenen tonda yapılan işlemler, ana ton dominantına doğru gidiş.

3. Bölme – Serginin tekrarı

- A. Ana ton, varış köprüsü, yan tema dominantına doğru gidiş
- B. Majörlerde; ana ton, minörlerde; ana ton ya da adaş majör tonu
- C. Majörlerde; ana ton, minörlerde; ana ton ya da adaş majör tonu, coda, ana tonda bitiş.



Şekil 2- Sonat Allegrosunun Genel Planı (Cangal,2010:155)

1.2.1. Beethoven'ın Sonat Formuna Getirdiği Yenilikler

1770 doğumlu Ludwig van Beethoven; sonat düşüncesinde adeta yeni bir çağ başlatmıştır. Eugene Borrel “Sonat” adlı kitabında Beethoven’ı şu satırlarla betimlemiştir:

“O vakte kadar sınanmış bütün denemelerin mantıklı bir sonucu bu...Yeni bir çağın hareket noktası...Bonn’lu ustanın sonatları bize böyle görünüyor. Beethoven; Mozart da! dahil olmak üzere, kendinden önce gelip geçmiş bestecilerin yükledikleri ağırlıklardan sonat formunu kurtarmakla işe başladı. Özellikle eserin yapısına girmeden müzik ifadesini uzatan, modülasyonlu modülasyonsuz motiflerin faydasız artıp çoğalmasını önledi. Bu sanatçı tema anlayışını genişletti; öyle ki çoğu yorumcular ondan sonra artık temalardam söz açmaz oldular; tema yerine müzik fikri(idee) deyimini kullandılar. Bunlar birbirlerine organik bağlarla bağlı elemanlardan oluşmuş cümlelerdir. Bunun sonucu olarak bu cümleler parçanın orta kısmında tekrarlanacak yerde çözümlenmiş, açılmış ve birbirleriyle bileşmiştir”(Borrel, 1966:62).

Beethoven’ın sonat formuna getirdiği yenilikler şunlardır:

- Eserlerinin girişine klasik dönemde genellikle kullanılan aksine barok dönemdeki suitleri andıran bir biçimde ağır bir girişle başlar. Yazdığı sonatların 9 tanesinde bu şekilde bir giriş kullanmıştır. Op.13 Do Minör “Pathetique” sonatı bunun en güzel örneklerindendir.
- Sonatlarının ilk bölümünde genellikle güçlü bir ritmik yapıda olan “masculin”(eril) bir birinci tema ve buna karşılık çok melodik “feminen”(dişil) bir ikinci tema vardır.
- Kendi sözleriyle “feminen” diye tabir ettiği sonatın ikinci temasında kendinden önce gelen besteciler gibi çok kısa ya da çok uzun cümleler kullanmak yerine bunu; melodik bir birinci cümle, canlı bir ikinci cümle, melodik bir üçüncü cümle ve küçük bir koda şeklinde düzenlemiş ve böylece ikinci tema sonatın mükemmel bir parçası haline gelmiştir.
- İkinci temayı hazırlarken birinci temanın kodasını genişletmek yerine klasik dönem bestecilerinin kullandığı tarzı benimsemiş, bazen iki tema arasında bağlantıyı sağlayan bir ya da birkaç cümleden oluşan bir bağ kurmuştur. C. Frank bu bağlantıya “köprü” demiştir.

- Op.57 Fa Minör “Appassionata” sonatından itibaren eserin sergi bölümünü döneç işaretleriyle tamamen tekrarlamayı bırakmıştır.
- Sonatın gelişim bölümünde; sergi bölümünde gelen temaları iç içe geçirip biçimlerini değiştirerek iki tema arasındaki çatışmayı çok güzel bir şekilde yansıtmış ve kendinden sonra gelecek romantik bestecilere büyük bir yol açmıştır.
- Parçalarının bitişinde iki temanın ilk tondaki yeniden sergisinden sonra genellikle bir bitiş gelişimi vardır.

Beethoven’ın piyano sonatlarında duygusal yoğunluk ve dramatik gerilim oldukça üst düzeydedir. Bestecinin otuz iki piyano sonatının her birinin kendine özgü bir kişiliğinin olduğunu söyleyebiliriz. Beethoven, sonat konusunda başka alanlarda olduğu gibi bir devrim yaratmaktan ziyade önceden kullanılan formları genişletmiştir ancak katmış olduğu yenilikler; gelişimsiz sonat tarzındaki ağır bölümler, rondo-sonat formunun ortaya çıkması, kelime anlamı şakacı olan “Scherzo” nun icadı gibi gelişmelere sebep olmuştur.

Gelişim bölümü olmayan sonat formundaki ağır bölümlerde iki tema vardır ve bunları bağlayan köprü ile sergi yapılar ancak eserin zaten uzun süren ağır bölümüne bir de gelişim bölümü eklemenin eseri gereğinden fazla uzun ve can sıkıcı yapabilme olasılığından dolayı iki tema da yeniden sergiyi ana tonda yapar, “Gelişimsiz sonat” ismi buradan ortaya çıkmıştır.

Rondo-sonat; sonat formunun belirli yapıtaşlarını gördüğümüz bir “Rondo”dur. Bu yapının düzenini “A-B-A-C-A-B-A” şeklinde gösterebiliriz. Beethoven op.53 “Waldstein” sonatının son bölümünü rondo-sonat formuna örnek olarak gösterebiliriz.

Beethoven 1802’den itibaren sonatlarına “Menuet” bölümü yazmayı neredeyse tamamen bırakmış, onun yerine “Scherzo” bölümü koymuştur. Bu bölümler form olarak genişletilmiş bir “Menuet”dir ama ritim kalıbı daha farklıdır.

1.3. Romantik Dönemde Bestelenen Önemli Piyano Sonatları

19. yüzyılın başlarında artık modern sonat formu oturmuştu denebilir. Bunun oturmasında Beethoven'ın etkisi büyüktür ancak modern piyano okulunun kurucusu olan ve piyano yazısı Beethoven'ın müziğini de oldukça etkilemiş olan Muzio Clementi'nin de buradaki rolü epey fazladır. Clementi neredeyse yüz on tane piyano sonatı yazmıştır.

Chopin, Schumann, Mendelssohn gibi romantik piyanist bestecilerin öncüsü olarak kabul edebileceğimiz Çek besteci Jan Ladislav Dussek de piyano için otuz dört tane sonat bestelemiştir.

Romantizmin ilk kuşağından diyebileceğimiz Alman Besteci Carl Maria von Weber aynı zamanda usta bir konser piyanistidir ve piyano için 4 tane sonat bestelemiştir. “Birinci piyano sonatının son bölümü sonsuz devinim (perpetuum mobile) şeklinde bir ivme getirir müziğe. *Konzertstück*, üçüncü bir piyano konçertosu gibidir; dört bölüm birbirine bağlı yazılmıştır. Bölümlerin birbirine bağlanması ve tek bölüm gibi çalınması romantik konçertolarında çok rastlanan bir özelliktir. Weber'in bölümleri birleştirmesi, Liszt'in piyano sonatlarını ve konçertolarını da etkilemiştir”(İlyasoğlu, 2009:112). Eugene Borrell Weber'in sonat yazım tarzını şu şekilde açıklamıştır:

“C. Maria von Weber'in sonatları Beethoven'ın getirdiği mükemmellikten yararlanıyor; ama bunlarda, şimdiden formları gereğinden fazla uzatmak eğilimine tanık oluyoruz. Bu eğilim daha sonraları dinleyiciyi elli dakika, hatta bir saat süren bir nota tufanına boğacaktır! Weber'in sonatlarında her vakit başarılı olmayan yenilikler de var: örneğin, ağır hareketli bölümlerin çeşitli kısımları sadece yanyana sıralıdır; bunlar ne mantıklı bir sırayla birbirlerine bağlıdır; ne de Mozart ve Beethoven'da olduğu gibi aralarında organik bir bağ vardır; öyle ki, bazen aynı parça içinde eserin sonuna geldiğimiz sanısını duyarız. (Bu, ileride Grieg, Dvorak ve başkalarında da görülecek olan bir eğilimin başlangıcıdır; çünkü bir örneğin yanlışlarını kopya etmek niteliklerini kendine mal etmekten daha kolaydır!) Bundan başka, olağanüstü bir armoni anlayışına sahip olduğunu birçok vesilelerle açıklamış olan bu müzik ustası, uzun bir gelişimde modülasyon yolunu bilmiyor: ilerliyor, geri dönüyor, ya da sebepsiz olarak yerinde sayıyor; ve bu durum öyle sürüp gidiyor ki, işin içinden çıkmak için akorlar yerleştiriyor; ve bunlar bir ya da iki mözürle onu istediği yere ulaştırıyor.(Bu tarz, Bach ve Beethoven'un müzik konuşmasını yürütüş tarzını benimsememiş birçok besteciler tarafından o zamandan bu yana kullanılagelmiştir.) Buna karşılık bir temayı her ortaya konuluşunda çeşitli bir armonizasyonla sunmayı -özellikle adagio'larda- Weber'e borçluyuz; bu usulle güzel tesirler elde edilir; ama kimi zaman kötüye kullanılmıştır. Bundan başka scherzo'larının başarılı ve çekici ritmini de övmek gerek”(Borrel,1966:69).

Gelmiş geçmiş en büyük lied yazarlarından bir olarak kabul edilen ve romantik ruhun ilk temsilcilerinden olan piyanist besteci Franz Schubert de 21 tane piyano sonatı bestelemiştir. Sonatlarının birçoğunun Haydn ve Mozart etkisinde olduğunu söylenebilir, buna karşılık geç piyano sonatları Beethoven'ın stilini anımsatabilir. Fakat özellikle son sonatı olan D.960 Si Bemol Majör Piyano Sonatı'nda kendine özgü lirik kişiliğini bulmuştur denebilir.



Şekil 3- Schubert d.960 Piyano Sonatı'nın 2. Bölümünün Girişi

Keman ve piyano konçertoları, piyano için sözsüz şarkıları, düğün marşı ve Shakespeare'nin "Bir Yaz Gecesi Rüyası" oyunu için bestelediği tiyatro müziğiyle tanıdığımız Felix Mendelssohn-Bartholdy, piyano için bestelediği 3 sonatını da 18 yaşından önce bestelemiştir. Henüz 12 yaşındayken yazdığı ve daha sonralarında 2. Sonat olarak yayınlanacak olan sol minör sonatı; o yaştaki bir besteci için şaşırtıcı derecede gergin bir argümana sahip bir eserdir. Adagio bölümünün geçici fikirlerden ziyade daha deneysel bir şekilde yazıldığı söylenebilir. Eserin görkemli ama bir nebze aceleci bir finali vardır.

1928 yılına gelindiğinde piyano edebiyatının en büyük şairi Frederic Chopin ilk piyano sonatı olan op.4 Do Minör Piyano Sonatı'nı bestelemiştir. Bestecinin bu eseri yazdığında henüz 17 yaşında okul yıllarında olduğu düşünüldüğünde kendi stilinin bu

sonatta daha tam oturmadığı söylenebilir. Buna karşılık eserin “Larghetto” başlığındaki ikinci bölümünün 5/4'lük ritimde olması o dönemlerde pek alışlageldik bir şey değildir. Chopin piyano için üç tane sonat bestelemiştir. İkinci sonatı olan op.35 Si Bemol Minör Sonat'a ikinci bölümde ayrıntılı bir biçimde değinilecektir.

“Chopin'in 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, aktaran Elivar, 2020). “Mimari malzemelerin harmanlanması ile tematik materyalin zenginliği ve işleniş biçimi açılarından Chopin'in sonat türüne yaklaşımını açık bir biçimde gösteren bu eser, yapısal bütünlük ve duygusal derinlik arasında etkileyici bir denge sergilemektedir” (Zuckiewicz, 2012, aktaran Elivar, 2020). “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, aktaran Elivar, 2020). “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, aktaran Elivar, 2020). Sonat büyük ve heybetli bir temayla açılır, diğer sonatlarda gelişme bölümü ve ikinci temaya geçiş gibi yerlerde görmeye alışık olduğumuz aksine bu sonatta ton değişiklikleri kendisini daha erken göstermektedir. Beethoven'ı andıran bir yapıda olan ikinci tema İtalyanları andıran bir birinci cümleyle başlar; daha hareketli olan ikinci cümle, bitkin son cümlede yavaşlar ve küçük bir koda ile ilk bölümü tamamlar (Borrel, 1966).

Sonatın ikinci bölümü ikinci sonatında olduğu gibi bir “Scherzo”dur, kısalığı ve hareketliliğiyle ikinci sonatın son bölümünü anımsatır. Üçüncü bölümü olan “Largo”, “Chopin'in karakter parçalarını andırsa da, vakur ilerleyişi, ritmik yapısı ve “itidalli” melodik çizgisiyle bir ölüm marşının tüm karakteristik özelliklerine sahiptir” (Leikin, 1992: 181, aktaran Elivar, 2020). Eserin “Finale” olarak işaretlenmiş son bölümü; kahramanlık teması üzerine kurulu bir “Rondo”dur. “Türlü kılıklara giren temaların değişikliğinden sonra, sona ulaşmadan on iki mözür önce sol elde zafer trompetleri çınlar; bu müzik, gökten yere düşen yıldırım gibi keskin bir çizgiyle halelenir. Burada hikâyenin

anlattığı hasta Chopin'den ve onun perdeleri sımsıkı kapalı pencereler ardında karanlıkta çalınması gerekli görülen müziğinden uzaktayız!" (Borrel, 1966: 72-73).



Şekil 4- Chopin Üçüncü Pişano Sonatı'nın Kapanışı

Romantiklerin en romantiğı olarak anılan Robert Schumann da pişano için 3 tane sonat bestelemiştir. 1835'te yazdığı op.11 Fa Diyez Minör Pişano Sonatı'nı eşi Clara Wieck'e ithaf etmiştir. O yıllarda Clara Wieck'in babası ikilinin ilişkisini onaylamadığı için Schumann bu sonatını sevgilisine bir aşk mektubu niteliğinde yazmıştır. "Schumann, bir pişano sonatı biçiminde yazdığı bu aşk mektubunu, gizlilik için kendi adı yerine - Florestan ve Eusebius tarafından Clara'ya adanmıştır- notuyla, yaklaşık on sekiz aydır görüşemediğı sevgilisine postalamıştır" (Jensen, 2012, s.118, aktaran Taşar, Çaylı, 2020). Bu sonat 4 bölümden oluşur. İlk bölümü olan "Introduzione" sonat allegrosu formundadır ve "Un poco Adagio" işaretli ağır bir girişle başlar.

Aria başlıklı ikinci bölümde la majör tonunda bir "Lied" yer alır. Üçüncü bölümü "Scherzo e Intermezzo" başlıklıdır ve bir dans karakterindedir. "Sonatın dördüncü

bölümü olan Finale'in (Allegro un poco maestoso) esas teması, adeta önceki bölümün çizgisini devam ettiriyor. Önce değişik dans türlerinde sonra ise marş karakterinde görülüyor. Üç dörtlük ölçü ritmi, aksanlar sayesinde bozuluyor; Staccato ve Legato basışlar kullanılmış. Toccata'yı andırıyor" (Hasanoğlu, 2009: 28).

Op.22 Sol Minör İkinci Sonat'ın büyük çoğunluğu Clara'yla nişanlanma aşamasında Clara'nın babası Friedrich Wieck'le arasındaki anlaşmazlıklar sırasında bestelenmiştir. İkinci sonat diğer sonatlara göre daha mütevazı, alçakgönüllü ve sadedir. İlk sonatın karakter özellikleri olan dramatik eğilimler, karmaşa, kızgın entonasyon, endişeli ritimler burada yoktur, aksine çekicilik, tazelik ve yumuşaklık doludur (Hasanoğlu, 2009). "Sie rasch wie möglich" başlıklı ilk bölüm özgür bir tempoyla başlar. Hızlı başlayan tema önce tiz seslerde, sonra benzer bir şekilde baslarda duyurulur. Lirik bir güzelliği yansıtan Andantino başlıklı ikinci bölüm bestecinin mutlu yıllarında(1828-1830) yazdığı liedlerden biridir; Justinus Kerner'in "Im Herbste" adlı şiiri üzerine bestelenmiştir. Üçüncü bölüm Schumann'ın op.9 Carnaval adlı eserini anımsatan karakterde bir "Scherzo"dur. "Rondo" başlıklı ancak rondo formunda olmayan son bölüm sağ eldeki oktavlarla, sol eldeki onaltılıklarla çok hızlı tempoda başlar, ardından güzel bir lirik melodi ile devam eder (Tüzkaya, 2013).

Piyanist Ignaz Mocheles'e ithaf edilen ve "Orkestrasız Konçerto" ismiyle yayınlanan fa minör tonundaki 3. Sonat'ı diğer sonatlara nazaran daha geç yazılmasına rağmen op.14 olarak yayınlanmıştır. "Eserin ilk bölümü çabuk, fırtınalı, heyecanlı bir giriş ile başlar. İkinci Bölümdeki Scherzo Schumann'ın 'Novelletten' adlı eserinin stilindedir. Üçüncü bölüm besteci Clara Wieck'in bir temasını varyasyonlarla işler" (Tüzkaya, 2013:23).

Bugüne kadar gelmiş geçmiş en büyük piyano virtüözü olarak anılan Franz Liszt, yalnızca virtüözite değil armonik dilin kullanımı konusunda da büyük izler bırakan ve sadece solo piyano değil orkestra eserlerinin de içinde bulunduğu 700'e yakın eserinin içinde sadece bir tane piyano sonatı bestelemiştir. Liszt'in Si Minör Piyano Sonatı'nın o güne kadar yazılan sonatlar içerisinde bir eşi daha olmaması onu bu anlamda da tek yapmaktadır ve eserin piyano tarihindeki en yenilikçi eserlerden biri olduğu rahatlıkla

söylenir. Bu eserin planı kesinlikle klasik sonat formunda değildir, hatta çoğu teorisyenler eseri bir fantezi ya da senfonik şiir olarak tanımlarlar.

Liszt bu sonatı 1854'te tamamlamıştır ve eseri daha önce kendisine do majör "Fantezi"sini ithaf eden Robert Schumann'a ithaf etmiştir ancak sonat Schumann'lara ulaştığı sırada Robert Schumann akıl hastanesinde tedavi görmekte olduğu için mektubu kendisi de çok büyük bir piyanist olan Clara Schumann teslim almış ve gözden geçirdikten sonra eserle ilgili günlüğüne şöyle yazmıştır:

"Bugün Liszt Robert'e adadığı bir sonatla birlikte, ikimize yazdığı arkadaş canlısı mektubu yolladı. Ama her şey korkunç! (Johannes) Brahms sonatı benim için çaldı, fakat duyduğum her şey beni kahretti.... Bu boş bir gürültü - bir tane bile sağlıklı fikir yok, her şey karmakarışık, takip edilebilir armonik bir yapı bile görülemiyor! Ve şimdi yine de ona teşekkür etmek zorundayım- bu gerçekten berbat." (Walker, 1989, s.149 dan aktaran İlhan, 2020)

"Clara Schumann'ın eserle ilgili oldukça olumsuz eleştirileri pek etkili olmamış olacak ki, Liszt'in piyano sonatı, bu formda bestelenmiş eserler arasında en fazla kondisyon gerektirenler arasında olmasına karşın günümüzde dünyanın en çok kaydı yapılan sonatlarından biridir"(İlhan, 2020:76). "Bu, müzik tarihinde eşi olmayan bir denemedir. Çok düzensiz olan bu eser, planın yeni düzenleriyle harikulade ilginç ve çekicidir; Liszt'in klasik çerçeveye getirdiği değişiklikler çok geniş görüşleri açıklar.."(A. Bertalin, 1934 ten aktaran Borrel, 1966).

Bu sonatın yapısını kabaca; birinci ve ikinci temanın biraz uzunca olan serim bölümü, fa diyez minör tonunda ağır bir kısmı da içinde bulunduran (bir sonat Adagio'su yerine koyabiliriz) gelişim bölümü, ardından bir füğ formunda gelen yeniden serim bölümü şeklinde sıralayabiliriz. Senfonik şiir yapısında olsa bile aslında sonat formunda olması gereken temel elemanlar bu eserde de mevcuttur.

Sonate
(Sonata)

Edited and revised by
Rufael Joseffy

Franz Liszt

Lento assai

p sotto voce

Allegro energico

r.h.

f

*Red. * Red. **

f marcato

Şekil 5- F. Liszt Piiano Sonatı'nın Girişi

Romantik dönemde yaşamış olup, genel anlamda bir önceki dönemin tarzını daha çok benimsemiş olan Alman besteci Johannes Brahms; piyano için üç tane sonat bestelemiştir ve sonatlarında Beethoven'ın etkilerinin görüldüğü söylenebilir. Op. 1 numaralı do majör sonatı ilk yayınlanan eseri olmasına rağmen aslında öncesinde ikinci piyano sonatı olarak bilinen sonatı bestelemiştir. Brahms, Schumann tarafından da övgüyle karşılanan do majör sonatını Joseph Joachim'e ithaf etmiştir. Sonatın ilk bölümü geleneksel sonat formundadır ve dinleyene Beethoven'ın "Hammerklavier" sonatının açılışını anımsatabilir. İkinci bölüm "Verstohlen geht der Mond auf" şarkısından esinlenen bir tema ve varyasyonlar şeklindedir, besteci bunu 1859'da kadın korosu için

yeniden yazmıştır. Üçüncü bölüm bir “Scherzo” ve “Trio”, dördüncü bölüm ise teması her geldiğinde gözle görülür biçimde değişen bir “Rondo”dur.

Brahms, fa diyez minör tonundaki op.2 İkinci Piyano Sonatı’nı 1852’de Almanya’nın Hamburg kentinde yazmış ve eseri Clara Schumann’a ithaf etmiştir. Bu sonatın da ilk bölümü geleneksel “sonat allegrosu” biçimindedir. İkinci bölüm de ilk sonatındakine benzer bir şekilde Alman halk şarkısı olan "Mir ist leide" ye dayanan bir tema ve varyasyon şeklindedir. Üçüncü bölüm yine diğer sonatında gördüğümüz gibi “Scherzo” ve “Trio” parçalarından oluşur. Finale bölümü fa diyez minörün ilgili majörü olan la majörde kısa bir girişle başlar. Girişin ana konusu, sonat formunda olan ve tekrarlanan bir anlatım içeren bu bölümün ilk temasını oluşturmaktadır. “Pianissimo” olarak işaretlenen ve yumuşak pedal ile çalınacak finalin kodası, bölümün girişindeki temaya geri döner ve onu genişletir.

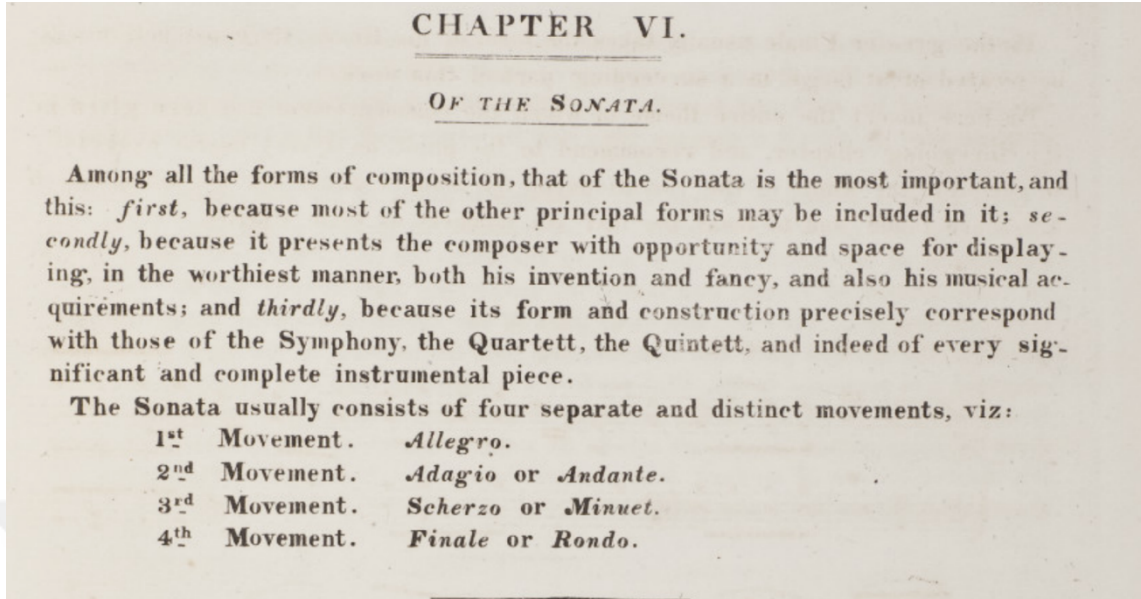
Bestecinin op.5 Üçüncü Piyano Sonatı fa minör tonundadır, 1853’te yazılmış ve ertesi yıl yayınlanmıştır. Diğer sonatlarının aksine bu sonat alışılmadık derecede büyüktür ve beş bölümden oluşmaktadır. Beethoven'a ve klasik stile aşık olan Brahms’ın bu sonatı için özgür romantik ruh ve katı klasik mimarının ustaca bir kombinasyonu denebilir. Eser, Leipzig’li Kontes Ida von Hohenthal’a ithaf edilmiştir. İlk bölüm, piyano klavyesinin neredeyse tüm aralığını kapsayan “fortissimo” nüansında akorlarla başlar. Sonat formundaki bu bölüm iki müzik konusundan oluşur. Bunlardan ilki fa minörde gelir, ardından bu temayı Beethoven’ın 5. senfonisi ile aynı tonda “Kader motifini” içeren kısa bir bölüm izler. İlk fa minör temanın geri dönüşünden sonra ikinci tema, ilgili majör olan la bemol majör tonunda başlar ancak re bemol majörle biter. Ardından sergi tekrarlanır ve "Kader motifi" nin dahil edildiği karmaşık bir gelişim bölümüne götürür. Özetlemenin başlamasından sonra parça, fa majör tonunda do minör bölümünü atlayarak doğrudan ikinci temaya geçer ve uzatılmış bir koda ile biter. İkinci üçüncü bölümleri ilk iki sonatında olduğu gibi bir Alman halk şarkısı üzerine tema ve varyasyonlar, “Scherzo” ve “Trio” şeklindedir. Dördüncü bölüm bir “Intermezzo” olarak yazılmıştır ve kelimenin tam anlamıyla hatırlama olan “Rückblick” başlığı verilmiştir. İkinci bölümün ilk temasıyla başlar ancak si bemol minör tonundadır. Açılış ve üçüncü bölümlerde olduğu gibi, “Kader motifi” intermezzo boyunca belirgin bir şekilde yer alır. Beşinci ve son

bölüm fa minör tonunda bir “Rondo”dur. Bu bölüm virtüöz ve muzaffer yakınlıkta iç içe geçmiş birkaç fikri barındırmaktadır. Özellikle, rondo temasından ilk sapma, “Frei aber einsam” (özgür ama yalnız) anlamına gelen F–A–E teması olan, yaşam boyu arkadaşı Joseph Joachim'ın kişisel müzikal sloganı olan müzikal bir kriptogramla başlar (Young; 2008:59). Brahms'ın ikinci piyano sonatı gibi bu sonatın finali de paralel majör olan fa majörde biter.



Şekil 6- Brahms Üçüncü Piyano Sonatı'nın Son Bölümündeki "F-A-E" Teması

Franz Liszt, Theodor Kullak, Theodor Leschetizky gibi piyano virtüözlerinin de hocası olan tarihin en büyük piyano öğretmenlerinden Carl Czerny de piyano için 11 tane sonat bestelemiştir. Czerny'nin piyano sonatları Beethoven ve Liszt'in eserleri arasında bir ara aşama olarak gösterilebilir. Besteci geleneksel sonat biçim öğelerini fugato kullanımı ve özgür fantezi biçimleri gibi barok öğelerle harmanlamıştır. 1837'de, Carl Czerny op. 600'ün önsözünde (kompozisyon tekniklerinin açıklanmasına adanmış bir çalışma) sonat formunu herhangi bir ayrıntıda tanımlayan ilk kişi olduğunu ima etmiştir. Bu çalışma ilk olarak 1848'de üç cilt olarak basılmıştır. Czerny, bu çalışmasının altıncı bölümünde, bir sonat yazarken her bölümün(allegro, adagio veya andante, scherzo veya minuet ve finale veya rondo) nasıl yazılması gerektiğini ayrıntılı olarak anlatmıştır. Ayrıca sonatın diğer üç bölümünü de tartışmıştır ve Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi ve Dussek'in sonatlarının da içinde bulunduğu onun tarafından başarılı olarak kabul edilen piyano sonatlarından örnekler aktarmıştır (Czerny,1848:33).



Şekil 7- Czerny'nin Sonatların Bölümleri Hakkında Ayrıntı Veren Yazısı
(Czerny,1848:33)

19. yüzyılın en büyük bestecilerinden olan Rus besteci Pyotr Ilyich Tchaikovsky üç tane piyano sonatı bestelemiştir ama yaşadığı dönemde bunlardan sadece op.37 Sol Majör Sonat'ı yayınlanmıştır. Bu sonat, Clarens ve Kamenka'da Mart ve Nisan 1878 arasında re majör tonundaki meşhur keman konçertosuyla aynı zamanlarda bestelenmiştir. Eser, genişletilmiş bir dört bölümlü formdadır ve karakter olarak belirgin bir şekilde senfoniktir. Yapısal olarak, dört bölüm, çeşitli bağlamlarda ifade edilmesine rağmen, ilk bölümde tanıtılan “Büyük motif” ile bağlantılıdır (Nikolov, 2003). İlk bölüm “Sonat Allegrosu” biçiminde yazılmıştır ve orkestral renkleri taklit etmek için bir dizi teknik kullanılmıştır. Sunulan temalar şüphesiz Rusçadır, ancak bestecinin Batı müzik geleneğine sıkı bir şekilde uyması hala yaygındır. İkinci Bölüm melankolik bir “Andante”dir ve ardınan gelecek olan iki bölümden çok daha uzundur. Üçüncü bölüm kısa, hızlı tempolu bir “Scherzo”dur ve daha sonra Sergei Rachmaninoff ve Alexander Scriabin tarafından esas alınacak melodik tarzda kullanılan bazı tekniklerin habercisidir. Dördüncü ve son bölüm, Çaykovski'nin müzik tarzının çok karakteristik özelliği olan dört nala koşan bir “Allegro”dur. Zorlu pasajlardan oluşan bölümlerden sonra sonat, coşkulu bir koda ile sona erer.

Norveçli besteci Edvard Grieg'in op.7 Mi Minör Piyano Sonatı, 1865 yılında 22 yaşındayken yazılmıştır ve bir yıl sonra yayınlanmıştır. Eser, Grieg'in tek piyano sonatıdır ve Danimarkalı besteci Niels Gade'ye ithaf edilmiştir. “Allegro moderato”, “Andante molto Alla Menuetto ma poco più lento” ve “Finale:Molto allegro” olmak üzere dört bölümden oluşur. İlk bölümde Grieg, az önce Brahms'ın üçüncü piyano sonatının ikinci bölümünde gördüğümüze benzer şekilde kendi adının baş harfleri olan “E-H-G” harflerinden oluşan ve “mi”, “si” ve “sol” notalarına karşılık gelen melodiyle sonatı başlatarak müzikal bir kriptogram yapmıştır.



Şekil 8- E. Grieg Piyano Sonatı'nın Girişi

2. BÖLÜM

F. CHOPIN VE OP. 35 NO. 2 PİYANO SONATI

2. BÖLÜM

F. CHOPIN VE OP. 35 NO. 2 PİYANO SONATI

2.1. F. Chopin'in Yaşam Öyküsü

Fryderyk Franciszek Chopin en seçkin Polonyalı besteci ve piyanist, Sochaczew ilçesinde Żelazowa Wola köyünde doğmuştur. Besteci ve ailesinin doğum tarihini 1 Mart 1810 olarak düzenlemesine rağmen Brochów Kilisesi'nde imzalanan vaftiz belgesi 22 Şubat tarihlidir. Bu tutarsızlık günümüzde hala tamamen çözülebilmemiş değildir (Büke,2010:27).

Frederick Chopin; 16 yaşında Polonya'ya gelmiş Polonyalı bir Fransız olan babası Mikołaj (Nicolas) Chopin'in özel öğretmen olarak çalıştığı Kont ve Kontes Skarbek'e ait bir malikanede dünyaya gelmiştir. Mikołaj Chopin, 1794'te Kościuszko Ayaklanması'nda (muhtemelen Varşova savunmasında) yer almış ve Polonya'yı asla terk etmemiştir. 1806'da Mikołaj Chopin, Tekla Justyna Krzyżanowska (Frederic Chopin'in annesi) ile evlenmiş ve bir yıl sonra bestecinin ablası olan Ludwika doğmuştur. Frederic Chopin ailenin ikinci çocuğudur. Bestecinin Izabela ve Emilia adında iki küçük kız kardeşi daha olmakla beraber Emilia maalesef genç yaşta hayatını kaybetmiştir. Fryderyk'in doğumundan altı ay sonra, Chopin ailesi Varşova'ya taşınmış ve baba Mikołaj Varşova Lisesi'nde görev almaya başlamıştır. Bundan sonra Chopinler Sakson Sarayı'nda yaşamaya başlamıştır (Büke,2010:27-28).

Chopin'in annesinin piyano çaldığı ve şarkı söylediği, babasının flüt ve keman çaldığı bilinmektedir ve ablası Ludwika da genç yaştan müziğe yetenekli olduğunu göstermiş ve piyano çalmayı öğrenmiştir. Müzikle bu kadar iç içe bir aileye sahip olmanın getirisi olarak Chopin çok erken yaşta müzikle temas kurabilmiştir. Aile evindeki atmosfer her zaman sıcak ve doyurucu olmuştur. Polonya aristokrasisinin en iyi modellerine uygun olarak ebeveynleri tarafından özenle yönetilen bir evdir bu. Chopin için her zaman kalacak olan barış, güvenlik ve sevgi sembolü, bestecinin yetişkin hayatı boyunca özlem duyacağı bir histir (Büke,2010:28-31).

Chopin piyano çalmayı ilk olarak çocukluğunun başlarında muhtemelen ablası Ludwika'nın rehberliğinde denemiş olabilir. “Altı yaşına geldiğinde artık annesinden müzik konusunda öğrenecekleri tükenmişti. Konuyu daha iyi bilen bir öğretmenden yardım istemek gerekiyordu. Dostlarının tavsiyesi sonucunda Wojciech Żywny'nin çocuğa ders vermesine karar kılındı”(Büke,2010:31). Bunun sonucunda küçük Chopin özel bir müzik öğretmeni olan Çek göçmen Wojciech Żywny ile düzenli olarak derslere başlamıştır. Müzikte alman ekolünden yana olan Żywny öğrencisine çoğunlukla Bach, Haydn ve Mozart'ın müziğini tanıtmaya özen göstermiştir. Derslere başladıktan kısa süre sonra küçük öğrencisinin üstün yetenekli olduğunu fark eden öğretmeni piyano çalmada ve doğaçlamada kaydettiği ilerlemeyi yakından izlemiştir. Bu derslerle birlikte Chopin'in ilk kompozisyonların gelmesi çok uzun sürmemiştir. Başlangıçta babasının yardımıyla yazılmış olan eserleri, ona kısa sürede dahi bir çocuk olarak ün kazandırmıştır. Daha sonraki yıllarda, Varşova aristokrasisinin çizim odalarında, Czartoryski, Radziwiłł ve Zamoyski ailelerinin evleri ve Polonya'daki Rus çarının Valisi Duke Constantine'nin çevresi de dahil olmak üzere bir çok yerde konser vermiştir. Müzikal yeteneği inanılmaz derecede hızlı gelişen Chopin'in hocası Wojciech Żywny, 1822'de küçük bestecinin ailesine sadık bir arkadaş olarak öğrencisinin becerilerini daha fazla geliştiremediğini söylemiştir. Bunun üzerine Frederic, Varşova'daki en seçkin öğretmenlerden Jozef Elsner ile kompozisyon, Wilhelm Würfel ile piyano ve org üzerine çalışmaya başlamıştır (Büke,2010:31-44).

Sonraki birkaç yıl öğrenerek ve çok sayıda konser vererek geçirmiştir. Yorumladığı eserlerde; bu kadar genç bir piyanistte olamayacak yeterliliği ve ifadesiyle övgü toplayan Chopin, hem yakın arkadaşları arasında hem de aristokratik salonlarda zorlu doğaçlama sanatını da geliştirmeye başlamıştır. Ancak Chopin'in eğitimi sadece müzikle sınırlı kalmamıştır. 1823'te Varşova Lisesi'ne girmiş ve burada tam donanımlı eğitim almıştır (Büke, 2010:45).

Chopin bayram tatillerini düzenli olarak yakın arkadaşlarının kır evlerinde geçirmiştir. Szafarnia, Duszniaki ve Toruń'a ve daha da önemlisi Gdask, Płock ve Büyük Polonya, Pomerania ve Silesia'nın diğer bölgelerine yaptığı seyahatler; Chopin'in Polonya kültürünün hazineleriyle ve hayatının geri kalanında müziğinin şekillenmesinde çok

önemli rol oynayacak olan Polonya'nın halk müziğiyle tanışmasına olanak sağlamıştır. Okul yılı boyunca, Vize Kilisesinin Rahipleri Kilisesi'nde okul organizatörü olması; org müziği ve Polonya kilise şarkılarının repertuvarına hakim olmasına olanak sağlamıştır (Büke,2010:45-51).

1826'da Varşova Üniversitesine bağlı Jozef Elsner tarafından yönetilen Ana Müzik Okulu'na girmesiyle Chopin'in eğitiminin ikinci kısmı başlamıştır. İlk yılını bitirdikten sonra Elsner notlarına onun hakkında "Özel yetenek" yazmıştır. Bir yıl sonra besteci; arkadaşı Tytus Woyciechowski'ye ithaf ettiği Mozart'ın Don Giovanni operasından "La ci darem la mano" teması üzerine yazdığı varyasyonlar ve Elsner'e ithaf ettiği birinci piyano sonatı olmak üzere ilk iki ciddi çalışmasını bestelemiştir. Bu varyasyonlar bestecinin Polonya dışında yayınlanan ilk eseridir (Büke,2010:51-55).

Bundan bir yıl sonra Chopin op.13 "Grande Fantasia on Polish Airs" ve op.14 "Grande Rondo a la Krakowiak" başlığı altındaki eserlerini bestelemiştir(Büke,2010:58). Her iki eser de "Brilliant" stilindeki virtüöz piyano çalımının spesifik karakterini takip eder, öte yandan; bestecinin kısa süre sonra en önemli orkestra eserleri olan piyano konçertolarında kullanacağı ifade şeklini de yavaş yavaş oluşturmaya başlamıştır. Bestecinin genç yaşında bestelediği bu eserler daha sonra dünya sahnelerinde kalıcı yerini alacaktır.

Temmuz 1829'da konservatuvardan en üstün dereceyle mezun olmuştur. Aynı ay, Polonya'nın güneyini, dönüş yolunda da Bohemya ve Almanya'yı ziyaret etme fırsatını değerlendirerek ilk Viyana seyahatine başladı. Viyana'da iki konser veren besteci; bu konserlerde op.2 "Don Giovanni Varyasyonları"nı, op.13 "Rondo"sunu çalmış ve doğaçlama yapmıştır. Bu başarılarının ardından Chopin, kendisini müzikal ve sosyal yaşamın ve ayrıca beste çalışmalarının girdabının içine atmıştır. 1830'da, "Larghetto" bölümü o zamanlar aşık olduğu Varşova Konservatuarı'nın şan bölümünde okuyan Konstancja Gladkowska'ya adanmış olan ilk piyano konçertosunu bestelemiştir. Bu konçerto aslında daha sonraları op.21 İkinci Piyano Konçertosu olarak yayınlanacak olan fa minör konçertosudur. Bu kompozisyonun arkasındaki samimi ve dikkat çekici derecede derin gençlik duyguları, onun kendine özgü duygusal ifadesini ve kişisel

karakterini belirlemiştir. Bu eserin (özellikle de Larghetto bölümünün) aldığı tepkiler o kadar coşkuludur ki bestecinin kendisinin bile oldukça şaşırdığı söylenmektedir. Bu başarının verdiği cesaretle, hemen başka bir konçerto üzerinde çalışmaya başlamış ve şuan bizim birinci piyano konçertosu olarak bildiğimiz op.11 mi minör konçertosunu çok hızlı bir şekilde tamamlamıştır. Eserin ilk provaları Eylül ayında yapılmış, ilk halka açık performansı da Ekim 1830'da gerçekleşmiştir (Büke,2010:59-77).

11 Ekim'de Ulusal Tiyatro (Teatr Narodowy), Chopin'in planladığı yurtdışı yolculuğu öncesinde yaptığı veda konserine sahne olmuştur. Viyana'ya yaptığı ilk seyahatin başarısı, besteciyi ve ona en yakın olanları daha büyük ölçekte bir tur düzenlemeye teşvik etmiştir. Yolculuk için koşullar ideal görünmekteydi çünkü Chopin Avrupa'nın müzik başkentinde hem piyanist hem de besteci olarak çoktan fark edilmiş ve Viyana'da yayınlanan Varyasyonlar son derece olumlu eleştiriler almıştı. Tüm alçakgönüllülüğü ve özeleştirisine rağmen niteliklerinin çok iyi farkında olduğu mükemmel ikinci Konçertosunu yeni bitirmiş, aynı zamanda Prens Antoni Radziwiłł'un onu memnuniyetle karşılayacağı Berlin'e bir davetiye almıştı. Geriye kalan tek şey, el yazmalarını ve tavsiye mektuplarını toparlamak ve yola çıkmaktı. Bütün bunlara rağmen Chopin yolculuğunu elinden geldiğince ertelemiştir. Duygular tarafından sıkıştırılmış ve atalet krizlerine gittikçe daha duyarlı hale gelmişken, sürgünde ölme, sevdiklerini sonsuza dek terk etme ve sınırın ötesinde onu bekleyen bilinmeyen dehşetlere dair vizyonları bu ertelemeye sebep olmuş olabilir (Büke,2010:76-78).

Aylarca süren kararsızlık ve gecikmelerden sonra, Chopin 2 Kasım 1830'da Varşova'dan ayrılmış ve ikinci Viyana yolculuğuna çıkmıştır. Öğretmenlerinin, yakın arkadaşlarının ve ailesinin katıldığı Wola'daki vedası inanılmaz derecede dokunaklı olmuştur. Profesör Elsner o gün için Ludwik Adam Dmowski'nin 'Kutupların Ülkesinde Doğmak' sözleriyle başlayan sözlerine bir veda kantatı bestelemiştir.

Chopin üç hafta sonra Viyana'ya ulaşmıştır. Sonraki haftayı tiyatrolarda ve aristokrat çizim odalarında tanıdık bir hayat sürerek, yeni çevresine alışarak ve mevcut repertuarla tanışarak geçirmiştir. O tarihlerde Polonya'da Kasım Ayaklanmasının patlak verdiğini öğrenmiş, neredeyse tüm arkadaşları gibi geri dönmek ve savaşmak istemiş

ancak en sadık arkadaşı Tytus Woyciechowski onu Viyana'da kalmaya ikna etmiştir. Besteci bu dönemde ayaklanmadan ve sevdiklerinden habersiz bir biçimde yurtdışındaki Polonyalılarla temas kurmaya çalışmış ve noeli yalnız geçirmiştir. Ayrılışından pişmanlık duyarak, ailesini, arkadaşlarını ve Konstancja'yı özleyerek, durumdan hiçbir mantıklı çıkış yolu görmeden bu yoğun duygularını piyanoya dökmeye başlamıştır. Viyana'daki bu ikinci, sekiz aylık kalış ilkinden çok farklıdır. Chopin bu dönemde neredeyse hiç konser vermemiştir ve besteler hakkında çok az şey biliyoruz. O zamanki ruh hali ve memleketindeki olaylara tepkileri göz önüne alındığında, geleneksel olarak bu dönemle bağlantılı olan en dramatik çalışmalarından bazıları olan op.10 no.12 Do Minör “İhtilal” etüdü, op.20 Si Minör Birinci “Scherzo”, ve op.23 Sol Minör Birinci “Ballade”ın ilk eskizlerinin bu dönemde yapıldığını söyleyebiliriz. Bunun yanında op.9 ve op.15 “Noktürnler”in, op.22 “Andante Spianato et Grande Polonaise Brillante”ın ve ilk yayınlanan mazurkaların bu dönemde yazıldığını biliyoruz. Yine de Polonya'daki savaşın ve özellikle trajik finalinin (Varşova'nın düşüşü); bestecinin genç lirizmi ve virtüözlüğün yerini alacak olan son derece dramatik çıkışının ortaya çıkmasına katkıda bulunduğu göz ardı edilemez (Büke,2010:81-94).

Temmuz 1831'de Almanya üzerinden Fransa'nın başkentine doğru yola çıktıktan sonra Stuttgart'ta ayaklanmanın yenilgisine ilişkin haberi almış ve haberin etkisiyle sinir krizi geçirmiştir. Paris ilk gittiğinde karşılaştığı çeşitli zorluklarla rağmen var olmaya çalışmıştır. Seçkin piyanist Friedrich Kalkbrenner tarafından öğrenci gibi muamele gören sanatçı, üç yıllık bir çalışma teklifini kabul edip etmeme konusunda tereddütte kalmıştır. Bu dönemde halka açık bir konser vermekte zorlanmış, cebindeki parası neredeyse tükenecek duruma gelmiştir. Gittikçe büyüyen problemler cesaretini iyice kırmaya başlamıştır ve o dönemde aşık olduğu Konstancja'nın evlilik haberini almasının bestecinin ruh halini daha da çökerttiğini söyleyebiliriz. Hatta o dönem Paris'ten ayrılmayı ciddi olarak düşündüğünden bahsedilmektedir. Sonra aniden kaderi değişmiş ve yaklaşık altı aylık bir denemenin ardından sonunda kendi konserini düzenlemeyi başarmıştır. Şubat 1832'nin sonlarına doğru Salle Pleyel'de yeteneklerini Franz Liszt ve François-Joseph Fétis önderliğindeki müzik dünyasının seçkinlerine sergilemiştir. Chopin'in yetenekleri karşısında Paris'teki müzisyen çevresi şok olmuş ve hemen

aristokrat çevrelerden çok sayıda piyano dersi talebi gelmiştir. Chopin bu gelişmeler üzerine Paris'te kalmaya karar vermiştir. Chopin halkın önündeki bu başarısından sonra, zamanın en seçkin sanatçılarının saflarına hızlı bir yükseliş yaşamış ve Liszt, Berlioz, Hiller, Heine ve Mickiewicz ile arkadaş olmuştur. Başkentin önde gelen salonlarında sık sık dolaşmaya başlayan sanatçı Polonya Büyük Göçmenliği ile temas kurmuş, Prens Adam Czartoryski ve Delfina Potocka ile arkadaş olmuştur. Chopin kısa süre içinde Paris'te tanınan ünlü bir isim haline gelmiştir (Büke,2010:97-110).

Bu başarı, beste yapmaya konsantre olmasını zorlaştırmıştır. Kademeli olarak Varşova ve Viyana dönemlerine ait eserlerini yayınlamış ve ayrıca “Grand Duo Concertant”ın da içinde bulunduğu birkaç virtüöz kompozisyon yazmıştır. Ancak en önemli kompozisyonları arasında olan op.10 etütleri bu dönemde tamamlanmıştır. Bu kompozisyonların; türe yönelik son derece yenilikçi yaklaşımları ve kullanılan araçların zenginliği sayesinde Chopin'in tarzının tutarlı gelişiminin temel kanıtlarını sağladığını, daha önceki çalışmalar ile 1830'larda yayınlanan si minör ve si bemol minör “Scherzo”, sol minör “Ballade” ve la bemol majör “Impromptu” gibi başyapıtlar arasında bir tür köprüyü temsil ettiğini söyleyebiliriz (Büke,2010:111-125).

Chopin, Paris'teki başarısının zirvesinde, kişisel hayatını istikrara kavuşturmaya çalışmış ve 1835'te Służewo'nun Wodziński ailesine yakınlaşmıştır. Bir yıl sonra, Maria Wodzińska'ya evlenme teklif etmiş ve oldukça esrarengiz bir şekilde evliliğin gizli tutulması ve sağlığına iyi bakması şartıyla teklifi kabul edilmiştir. Evlilik planlarının nihai fiyaskosunu çevreleyen koşulların bugün hala tam olarak net olmamasıyla beraber besteciye göre bunun sebebi yoksulluğudur. Kısa bir süre sonra, 1836'da, tanınmış bir Fransız yazar olan ve George Sand takma adıyla tanınan Aurore Dudevant ile tanışmış ancak bu karşılaşma gelecekteki yakınlıklarını önceden bildirmekten çok nefretini uyandırmıştır. Yazarla tanıştıktan bir yıldan daha az bir süre sonra, Maria Wodzińska ile evliliğin gerçekleşmeyeceği de kesinleştikten sonra George Sand'ın kendisine gittikçe artan bir ilgi gösterdiğini farketmiştir (Büke,2010:129-146).

O sıralarda Chopin daha fazla mazurka ve noktürn bestelemenin yanı sıra Op. 25 “Etütler”ini ve op.31 Si Bemol Minör “Scherzo”yu tamamlamıştır. Sonraki eser

yayınlanmadan önce, birkaç yıl önce meslektaşını bir dahi olarak selamlamış olan Robert Schumann, "Paris'e geldiğinden beri yedi yılda bu kadar az şey yapmış olması üzücü" diye alay etmiştir. Geriye dönüp bakıldığında Chopin'in 1837'ye kadar çok fazla beste yapmamış olmasının hayatın onu başka şeylere konsantre olmaya zorlamış olmasıyla ilgili olduğunu Schumann'ın anlamadığı aşikâr... Bununla birlikte, ayrıntıların sonsuz cilalanmasını içeren kendine özgü beste yönteminin, olağanüstü değerde eserler ürettiği anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Ek olarak, kompozisyon tarzındaki değişiklikler geri döndürülemez olmuştur ve kendini tam güçle ortaya çıkarmak için uygun bir an beklemiş gibi görünen büyük bir potansiyel yaratmıştır. Böyle bir an, George Sand ile yakın bağları sayesinde sağlanmış ve 1838 kışında Mallorca'ya yaptıkları ortak seyahatle doruğa ulaşmıştır. Bestecinin yaratıcı dehasının patlamasını muhtemelen o ruh haline, uzun zamandır arzulanan sığınağa ve George Sand'in yarattığı sıcak atmosfere borçluyuz. O dönemde Chopin, yılın o zamanında adadaki en elverişsiz nemli iklimin neden olduğu ciddi hastalıklardan (teşhis edilen tüberküloz semptomları) eziyet görmesine rağmen en seçkin kompozisyonlarını yazmıştır (Büke,2010:149-170).

O dönemler bestecinin George Sand'le duygusal olarak en çok yakınlaştığı dönemlerdi. Sand, dönüş yolculuğunda Chopin hakkında şunları yazmıştır; "...Mallorca'da çok hasta olduğunda bestelediği yapıtlarda sanki cennetin kokusu vardı. Onu cennette görmeye o kadar alıştım ki, artık onun için yaşamının ve ölümünün fazla bir fark taşımadığını düşünüyorum. Nasıl bir dünyada yaşadığının farkında değil. Yaşamdan anladığı bizim anlayışımızdan çok farklı" (Büke,2010:171).

Chopin, Valldemossa'daki Charterhouse'da Op. 28 "Prelüdlar"ini, op. 40 iki "Polonez"ini tamamlamış ve op.38 İkinci "Ballade"ı , op.39 Üçüncü "Scherzo" ve Op. 41 "Mazurka"larının üzerinde çalışmaya başlamıştır. Ancak şiddetli hastalık nöbetleri nedeniyle kesintiye uğrayan bu çalışmalar Fransa'ya dönme kararı alındıktan sonra askıya alınmış, yaz aylarında George Sand'ın Nohant'taki malikanesinde kaldığı sürede tamamlanmıştır. Orada, yeni besteler üzerinde de çalışmaya başlamıştır: Fa diyez majör Impromptu ve op.35 Si Bemol Minör İkinci Piyano Sonatı (Büke,158-178)...

Chopin'ın Sand'le Nohant'ta geçirdiği ilk yaz ve Paris'te birlikte çalışarak geçirilen sonraki yıl, besteciyi ve arkadaşını zamanlarını sabit bir ritme göre düzenlemeye yöneltmiştir. Yazın Nohant'ta yoğun bir şekilde beste yapan Chopin yılın geri kalanında Paris'te çok sayıda piyano öğrencisi edinmiş, konserler vermiş, kentin sanat hayatında yer almış, Polonyalı göçmen topluluğuyla ve yayıncılık işleriyle ilgilenmiştir. Chopin sonraki altı yazını da Nohant'ta geçirmiştir. Orada geçirdiği zamanların bestecinin Polonya'dan ayrılışından bu yana yaşadığı en mutlu zamanlar olduğunu söyleyebiliriz, Besteci piyano edebiyatının başyapıtı haline gelen birçok eserini de bu süreçte bestelemiştir. Nohant'ta geçirdiği ikinci yazında op.47 La Bemol Majör Üçüncü "Ballade"ını, op.48 "Noktürnler"ini ve op.49 Fa Minör "Fantezi"sini, 1842 ve 1843 yazlarında op.51 Sol Bemol Majör "İmpromptü"sünü, op.52 Fa Minör Dördüncü "Ballade"ını, op.53 La Bemol Majör "Polonez"ini, op.54 Mi Majör Dördüncü "Scherzo"sunu, op.55 "Noktürnler"ini ve op.56 "Mazurkalar"ını, 1 yıl sonra op.57 "Berceuse"ünü ve op.58 Si Minör Üçüncü Piyano Sonatı'nı, 1845'te op.60 "Barcarolle"ünü op.61 "Polonez Fantezi"sini bestelemiş op.62 "Noktürnler"inin üzerinde çalışmaya başlamış, son olarak 1846 yazında op.62 "Noktürnler"ini tamamlamış ve son opus numaralı eseri olan op.65 Viyolonsel ve Piyano Sonatı'nın üzerinde çalışmaya başlamıştır (Büke,2010:181-207).

Ancak o zaman Nohant'ta kalışı eskisi kadar pastoral olmamıştır. Muhtemelen George Sand'ın oğlu Maurice'nin Chopin'e yönelik antipatileriyle ateşlenen artan çatışma giderek derinleşerek katlanılması zor bir hal almış ve bestecinin Sand'le ilişkisi, kızı Solange ve Solange'ın nişanlısı olan genç servet avcısı heykeltıraş Auguste Clésinger'ın de dahil olduğu sorunlar nedeniyle 1846'da bozulmuştur(Bestecinin hastalığı ilerledikçe Sand, "üçüncü çocuğu" olarak adlandırdığı Chopin için sevgiliden çok hemşire olmuştur. Üçüncü kişilere yazdığı mektuplarda sabırsızlığını dile getirerek ona "çocuk", "küçük melek", "zavallı melek", "acı çeken" ve "sevgili küçük ceset" olarak atıfta bulunduğu bilinmektedir). Chopin o yazın sonunda bir daha dönmek üzere Nohant'tan Paris'e gitmiş ve George Sand'le olan ilişkileri sonlanmıştır. Besteci için bu çok yıkıcı bir darbe olmuştur; ayrılıktan sonra Chopin dünyadaki yönünü bulmaya çalışmıştır, 1848'de ailesine hala neşeli olduğunu yazsa da beste yapmaya konsantre olamamış ve

George Sand'i unutamamıştır. Kompozisyonu neredeyse bırakmış, ölümünden önce sadece birkaç karakter parçasını opus numarası olmadan tamamlamış ve birkaç eskiz bırakmıştır. Aynı yıl Paris'te coşkuyla karşılanan son konserini de veren Chopin öğrencisi Jane Stirling'in çağrısı üzerine büyük Britanya'da uzun ve talihsiz bir yolculuğa çıkmıştır. Her ne kadar son derece istekli davranılsa ve bir dizi sanatsal başarıdan zevk alsa da, yorucu seyahatlere çok kötü tepki vermiştir. İngiltere ve İskoçya'nın nemli iklimi sağlığının bozulmasını hızlandırmış ve aynı derecede tehlikeli olan zihinsel durumunun da kötüleşmesine sebep olmuştur. Sevdiklerinden uzakta, aristokrat konutlara yapılan çok sayıda ziyaretten bıkan besteci yavaş yavaş yaşam gücünü kaybetmiş ve beste yapmasına teşvik edecek koşullardan daha da yoksun kalmıştır. Korkunç sağlığına, ateşine ve yorgunluğuna rağmen, Kasım 1848'de Polonyalı göçmenlere yardım etmek için Londra'daki Guildhall'da son konserini vermiştir (Büke,2010:211-235).

Paris'e döndükten sonra durumu kötüleşen Chopin 1849 yazında ablası Ludwika'dan yanına gelmesini istemiştir. Ablası besteciye çok iyi bakmasına rağmen verem hastalığı çok ilerlemiş olan Chopin'in durumu günden güne daha da ağırlaşmış ve 17 Ekim 1849'da vefat etmiştir. 30 Ekim'e kadar neredeyse iki hafta ertelenen cenazesi Paris'teki Madeleine Kilisesi'nde düzenlenmiştir. Pek çok kişinin katılması beklendiği için giriş bileti sahipleriyle sınırlıydı. Törene; Londra, Berlin ve Viyana'dan da olmak üzere 3000'den fazla kişi davetsiz gelmiş ve dışarıda kalmıştır. Chopin'in kendi vasiyeti üzerine cenazesinde Mozart'ın Requiem'inden "Lacrimosa" bölümü çalınmıştır (Büke,2010:235-244).

2.2. Op. 35 No. 2 Pişano Sonatı'nın Tarihsel Arka Planı

1839 yazında XV. Louis'in Nohant'taki burjuva evi, Chopin'e George Sand ile birlikte yaşadığı güzel ev ortamını sağlamıştır. Chopin'in Sand ile olan ilişkisi, Franz Liszt'in ikiliyi tanıştırmamasından iki yıl sonra 1838'de başlamıştır. Bu dönemler; bir önceki kış Mallorca'da geçirdiği hastalığın ardından sağlığını iyileştiren Chopin'in hayatından oldukça memnun olduğu zamanlar olarak bilinmektedir. Kendisini seven ve beste yaparken düştüğü sıkıntılarını anlayan sadık bir kadının rahatlığını yaşamış ve hepsinden

önemlisi, bir evle uğraşmanın günlük dikkat dağıtan rutinleriyle uğraşmaksızın beste yapmakta özgür oluşu çalışmalarındaki verimi oldukça artırmıştır. Bu döneme ait kompozisyonlar; op.41 dört “Mazurka”nın üçü, op.37 Sol Majör “Noktürn” ve op.36 Fa Diyez Majör “Impromptü”dür. Bu yazın diğer büyük başarısı; op.35 Si Bemol Minör Piyano Sonatıdır.

İkinci Ballade ve op.28 yirmi dört “Prelüd” ile Mallorca’da başlayan yaratıcılık aşaması Marsilya’da op.39 Do Diyez Minör “Scherzo” ile devam etmiştir. Nohant’taki ideal çalışma koşulları Chopin’e bu verimli aşamayı genişletme fırsatı sunmuştur; Paris’te bunu izleyen on sekiz ay boyunca çok az şey bestelediği bilinmektedir. Sand, kır evinde çalışma şeklini şöyle belirtmiştir:

“Yaratıcılığı spontan ve mucizevi idi. Fikirlerini aramadan, öngörmeden bulurdu. Sanki aniden olağanüstü bir biçimde piyanosuna geliyorlar, Ya da yürüyüşe çıktığında kafasında şarkı söylüyorlardı ve o onları duyabilmek için aceleyle kendini piyanonun başına atıyordu. Ama sonra bugüne kadar gördüğüm her şeyden daha yürek parçalayan bir çalışmaya başladı... Ağlayarak, etrafta dolaşarak, kalemlerini kırarak, yüzlerce kez tekrarlayarak veya değiştirerek, sık sık yazdıklarını silerek ama yine ertesi güne titiz ve umutsuz bir azimle başlayarak kendisini günlerce odasına kapattı. Bir sayfada altı hafta harcardı, sadece geri dönmek ve tıpkı ilk taslakta yazdığı gibi yazmak için...”(Gavoty, 1978:234).

Sand, aynı zamanda Mallorca’da opus 35 piyano sonatını yazarken Chopin’i rahatsız eden morbid vizyonlarını(rahatsız edici görüler) anlatmasıyla da tanınmaktadır. Chopin bu sonatın yaklaşmakta olan etkisinin farkında değildir.

Bestecinin bu sonatında yazdığı şaşırtıcı şeylerden biri de eserin Finale bölümüdür. 70 saniyeden daha kısa süren bu bölüm 20 dakikalık bir eseri sonuçlandırmaktadır. Bu bölümün, sonat fikrinin tüm tarihteki en esrarengiz bölümlerinden biri, hatta belki de en esrarengizi olduğu söylenebilir. Bu bölümün uyandırdığı eleştirel yorumların büyüklüğü, Chopin’in sonatının gizemidir.

Chopin’in op.35 İkinci Piyano Sonatı ilk kez 1840’da Breitkopf & Härtel tarafından basılmış ve Chopin’in ilk sonatı olarak anılmıştır. Si bemol minör tonundaki (1837) orijinal "Marche funèbre", dört bölümlü op.35 sonatın yavaş bölümü olarak

birleştirilene kadar yayınlanmamıştır. Ancak, Chopin'in ölümünün ardından çeşitli basımlarda ayrı ayrı yayınlanmıştır ve Chopin'in cenazesinde orkestraya aranje edilmiştir. Chopin bu sonat haricinde iki tane daha piyano sonatı bestelemiştir, bunlar; op.4 Do Minör ve op.58 Si Minör olup, sırasıyla 1827 ve 1844 arasındadır. Op. 4, Varşova Konservatuvarındaki Joseph Elsner başkanlığında üç yıllık bir kursun ortasında oluşturulmuştur. Bu sonatın on dokuzuncu yüzyıl performanslarına ilişkin hiçbir inceleme veya rapor bulunmamıştır; bugün bile eser, son yıllarda piyanist Vladimir Ashkenazy'nin yaptığı gibi, Chopin'in piyano müziğinin tam bir baskısını sağlama uğruna tarihi bir meraktan başka bir şey değildir. Opus 58, Chopin'in Nohant'da göreceli olarak mutlu geçen son yazında ortaya çıkmıştır. Bu sonat op. 35'in "Cenaze Marşı" ya da kısa finali gibi hiçbir şey sunmamıştır, ancak bazı çekinceler vardır. İronik olarak, aslında op. 35 ve op. 58 sonatlarının genel taslaklarında oldukça benzer olduğu açıkça görülecektir.

İkinci sonat dört bölümden oluşur; si bemol minör birinci bölümü sonat formundadır ve "Grave-Doppio movimento" olarak işaretlenmiştir. Bunu, ortasında sol bemol majör bir trio olan mi bemol minör tonunda bir "Scherzo" izler. Üçüncü bölüm, si bemol minör orijinal "Marche funèbre" (1837), "Lento" işaretli ve arasında re bemol majör bir "Trio" olan iki ifadeden oluşur. Final "Presto" olarak işaretlenmiştir ve esasen bir çeşit sıkıştırılmış sonat formunda ölçü başına dört grup sekizlik üçlemenin sürekli bir hareketidir.

Anatole Leiken'e göre, "ağırlık merkezi" olarak bir cenaze marşı seçimi tesadüf değildir. Chopin kesinlikle bu türe çekilmiştir(Leikin,1992). Kompozisyonlarından sadece bir tanesinin (1829'da bestelenen Do Minör Cenaze Marşı) "Cenaze Marşı" başlığında olmasına rağmen, cenaze marşının unsurlarını diğer çalışmalarının birçoğuna dahil etmiştir. Bunun örnekleri op.49 Fa Minör "Fantezi"nin girişinde, op.28 Do Minör "Prelüd"te ve op.48 no.1 gibi çeşitli "Noktürnler"de görülebilir.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda bestelenen sonatların çoğunda "Cenaze Marşı"; bir "Adagio" yerine ikinci bölüm olarak kullanılmış ve ardından üçüncü bölüm olarak bir "Scherzo" izlemiştir. Ancak bu sonatta, Chopin'in en sevdiği eserlerden biri olan Beethoven'in op.26 La Bemol Majör Piyano Sonatında olduğu gibi bu pozisyonlar

tersine çevrilmiştir. Leiken'e göre Beethoven'ın bunu yapmasının nedeni; op.26'nın ilk bölümünün nispeten yavaş bir tema ve çeşitlilik olması nedeniyle, “Scherzo”yu “Cenaze Marşı”ndan önceki bölümler arasında geçici zıtlıklar oluşturmak için yerleştirmenin mantıklı olmasıdır(Leiken,1992). Chopin'in Si Bemol Minör Sonatı'nın ilk bölümü hızlı ve temel olarak sonat formunda olmasına rağmen, Chopin'in Beethoven'ın planını izlemesini engellememiştir. Buna ek olarak, Chopin'in dört bölümlü döngüsel çalışmalarının tümü ikinci bölüm olarak bir “Scherzo” veya “Menuet” içermektedir.

Chopin'in Si Bemol Minör Sonatı'nın performansının tek belgelenmiş raporu, Moscheles'in 1839 Ekim'inde Paris'te Chopin'i, sonatın bitiminden kısa bir süre sonra ziyaret etmesidir. Moscheles, Chopin'in çalışmalarına hayranlık duymuştur, ancak Chopin'i duyduktan sonra “... Şimdi ilk kez onun müziğini anladım ve kadın dünyasının bütün tutsaklarının anlaşılabilir hale geldiğini ilan ettim.” demiştir(Oshry,1999:7).

Clara Schumann'ın Chopin'in konçertolarını ve çalışmalarının birçoğunu çalmasına rağmen, op.35 Sonatını çaldığına dair hiçbir kayıtlı belge olmaması ilginçtir. Chechlińska, Chopin'in sonatlarının hem Polonya'da hem de Avrupa'da çok nadiren çalındığını kaydetmiştir. Si minör sonatının ilk kez tamamlandıktan yirmi yıl sonra 1866'da başkası tarafından seslendirildiği rapor edilmiştir. Chopin'in, 1839'da Paris'te başlayan son on dört konserinde op.35 Sonatını sadece bir kez 28 Ağustos 1848'de Manchester'daki Gentleman's Concert Hall'da çaldığı bilinmektedir. Liszt, Tausig, Busoni, Anton Rubinstein ve Pachmann gibi piyanistlerin konser repertuarlarında bu sonatının temel kompozisyon arka planı sunulmuştur.

2.3. Op.35 ile İlgili Yapılan Yorumlar

Polonya'nın on dokuzuncu yüzyılın müziğine ilişkin yazıları Chopin'in eserlerinin sadece sporadik eleştirilerini içermektedir. Bestelenen daha büyük formların (Ballade'lar, scherzo ve impromptu'ler) daha önceki eserlerden daha fazla takdir edildiği gözlemlenmiştir. Sol Minör “Ballade”ı "en görkemli" olarak nitelendiren önde gelen eleştirmenler, Fa Minör “Ballade”ın "daha az mutlu tasarlanmış" olarak nitelendirmiştir.

Bugün çok az kişi dördüncü “Ballade”ın Chopin’in en büyük eserlerinden biri olduğu ve dört setin en güzeli (Chopin’in piyano müziğinin seçkin bir yorumcusu olan Alfred Cortot tarafından desteklenen bir düşünce) olduğu konusunda tartışabilir(Cortot,1957:49)

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar halk; Chopin'in sadece piyano ve orkestra için olan bazı eserlerini ve ikinci dönemden bazı eserlerini (yani, 1830'lar) bilmekteydi. Bestecinin sonatları dâhil olmak üzere sonraki çalışmaları ve müzik tekniği kendi zamanının normlarından belirgin şekilde sapan daha önceki çalışmalarında (örneğin; op.28 no.2 La Minör “Prelüd”) kolayca anlaşılmamıştır. Eserleri on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar standart repertuarın bir parçası haline gelmemişlerdir; bu, aynı zamanda İkinci Piyano Sonatına dair yorumların başlangıçta olumsuz olmasına rağmen kısa bir süre sonra görüleceği gibi değişmeye başladığı zamanlardır(Oshry,1999:9)

Chopin'in op.35 sonatıyla ilgili yapılan ilk büyük yazılı eleştiri Robert Schumann'a aittir. Piyanist ve besteci kimliğinin yanı sıra çağdaşlarının eserleri hakkında yaptığı yorumlarla bilinen Schumann, fikrini ifade etmekten memnun değildi. 1841’de yapılan bu sonat hakkındaki eleştirisi efsanevidir ve sonatın neredeyse literatürdeki tüm genel tartışmalarında bu eleştiriye atıfta bulunmaktadır. Konuyla ilgili sayısız diğer yazıların zincirleme reaksiyonu için katalizör olmuştur. Yapılan eleştirilerde birçoğu onunla hemfikirken, diğerleri onun fikrini sorgulamış, hatta bazıları eleştirilerini farklı şekilde yorumlamaya çalışmıştır. Schumann’ın eleştirisini okuyarak, genel bir düzeyde, opus 35 ile ilgili şu çekinceleri taşıdığı sonucuna varılabilir; sonat başlığı altında bu tür dört farklı bölümün birbirine bağlanması uygunsuz ve dört bölüm arasında hiçbir organik veya tematik bağ yok gibi görünmektedir, “Cenaze Marşı” eserin geri kalanıyla alakasızdır, aksine bir “Adagio” bölümü daha uygun olabilir, final bölümü müzikten çok alay etmek gibidir ve bu yüzden Chopin sonat formunu kullanmakta çok başarılı değildir, keyfi ve vahşi akorlar gibi sıra dışı armonik materyallerin kullanılması ve aşırı uyumsuzluğu büyük ölçekli yapıyı belirsiz hale getirmektedir (Oshry,1999:83-85).

Bu noktada Schumann'ın bu işin bazı yönleriyle ilgili şaşkınlığı sorgulanabilir. Chopin, tamamen orijinal bir piyanist ve besteci olarak değerlendirilmiştir; On dokuzuncu yüzyıl Polonya’sındaki eleştirmenler arasındaki en yaygın görüş Chopin'in müziğinin çok geniş kapsamlı bir özgünlüğünün olduğu ve başkalarının eserleriyle hiçbir

bağlantısı olmadığı olmuştur. Şüphesiz, o zaman bu “geniş kapsamlı” özgünlük, Chopin’in müziğini şekillendiren şeyse, bu eser neden bu denli birlik eksikliği olduğu düşünülen kısa bir final bölümüyle noktalandı? Chopin bir bütün olarak sonat formu ve sonat döngüsü kullanımında özgün bir yaklaşım benimsemedi mi?

Eleştirmenlerin çoğunun Schumann’ın yorumlarına karşı çıkmadığı aşîkar. Yüzyıllar geçtikten sonra, 1940’lardan önce, Chopin’in opus 35’iyle ilgili çoğu yazı kesinlikle olumsuz olmuştur, ancak bazı eleştirmenler Schumann’ın çalışma hakkındaki düşüncelerini neden sorguladığını sormuştur. Henry T. Finck, 1889’daki “Chopin and Other Musical Essays” adlı çalışmasında şöyle yazmıştır:

“Kısa parçaları büyük ustalikle yazan Chopin’in sonat formunda ustalaşacak kadar büyük olmadığını ilk olarak yazan bir Alman mı yoksa bir Fransız eleştirmen mi olduğunu bilmiyorum. Baskıya girdikten sonra, bu aptalca görüş, diğer eleştirmenlerin yazılarında papağan gibi tekrarlandı. Herz ve Hummel gibi üçüncü sınıf bestecilerin yazabildiği o en çok onaylanan sonat modelini; aslında en az müzik yeteneğine sahip herhangi bir kimsenin bile form olarak kesinlikle doğru yazmayı birkaç yıl içinde öğrenebileceği su götürmez bir gerçektir. Yine de, dünyanın gördüğü en derin ve özgün müzikal düşünürlerden biri olan Chopin’in doğru bir sonat yazamadığına inanmamız isteniyor! Chopin sonat formunda ustalaşamadı mı? Gerçek şu ki, sonat formu ona hakim olamadı.. ” (Finck,1889:40-41)

Finck, birçok eleştirmenin, işe objektif olarak bakmadan ve kendi sonuçlarını çıkarmadan birbirleriyle (ve dolayısıyla Schumann’la) kör bir şekilde hemfikir olduğuna inanmakta geçerli bir noktaya sahip olabilir. Chopin; sonat formu yazımında alışlagelmişden daha uzak arayışlara giren ilk kişi değildi, Beethoven’in sonatlarında görülen çok sayıda şiirsel lisansı örnek göstererek bu olumsuz tutum yirminci yüzyılda büyük ölçüde değişmiştir. 1940’ların ortasından bu yana, yazıların büyük çoğunluğu op. 35 konusunda olumlu ve Schumann’ın eleştirisinin birçok yönüne karşı çıkmaktadır.

Chopin’le beraber döneminin en büyük piyano virtüözü ve bestecilerinden olan Franz Liszt de arkadaşının ölümünden sonra kaleme aldığı ve Chopin’in yaşamını anlattığı kitabında bestecinin özgün tarzını şu şekilde belirtmiştir:

“Chopin, hatlarını kendisinin seçtiği, kusursuz bir incelikle tasarlamakta serbest olduğu alanın başarısıyla yetinmeyip, idealize ettiği düşünceleri klasik zincirlerle de bağlamak istemiştir. Konçertoları ve piyano sonatları gerçekten

çok güzeldir fakat bunlarda esinden ziyade emek yoğun çabayı görebiliriz. Yaratıcı dehası, buyurgan, fantastik ve atılgandır. Güzelliklerinin tam olarak ortaya çıktığı yer, kendini bütünüyle özgürlük içinde hissettiği yerdir. Ne zaman kendi koymadığı ve kendi aklıyla uyuşmayan kuralların, sınıflamaları, düzenlerin etkisi altında kaldığını hissetse, kendi dehasına saldırı ile yaklaştığına inanıyoruz. Chopin, zerafetini özgür bırakabildiği müddetçe kendi hareketli doğasında akabilen ve bütünüyle görünür hale gelen bu özgün varlıklardan biridir” (Liszt, 2005:14).

Liszt’in yazdığı bu satırlara baktığımızda; arkadaşının ne kadar dahiyane ve kendine has bir besteci olduğunu düşündüğü sonucuna varabiliriz. Ayrıca Liszt aynı kitabında Chopin’in İkinci Sonatının Üçüncü Bölümü olan Cenaze Marşı’yla ilgili düşüncelerini ve hayranlığını şu satırlarla dile getirmiştir:

“ Orkestra için de düzenlenmiş ve ilk kez onun yönetiminde seslendirilmiş olan birinci sonatındaki Cenaze Marşı’nda anmadan geçmek mümkün değildir. Aynı yürek ezici etkiyle, Son uzun uykuya eşlik etmesi gereken duygulara, gözyaşlarıyla ifade edilebilecek başka hangi vurgular bulunabilirdi? Bir defasında bunu bir vatandaşından duymuştuk: ‘bu sayfalar ancak bir Polonyalı tarafından yazılmış olabilir’. Böyle bir eser ancak, kendi yıkım ve ölümünün arkasından ağlayan tüm bir ulusun cenaze töreninin perişan edecek ıstıraplarını, devasa acılarını hissetmek için yazılabilir. Adeta, ağır ağır geçen çanın müzikal ezgileriyle feryat eder ve bu heybetli çan sesinin düzenli vuruşlarıyla gözyaşlarını dökerken, ‘Ölü’nün Sessiz şehrine doğru güçlü bir eşlik oluşturur. Gizemli umudun yoğunluğu; insan üstü bir merhamet, ebedi insaf, korkunç adalet, her beşiği sayan ve her mezarı gözleyen içten yalvarış, başında ışıklı haresi ile, içinde devasa acıları gizleyen yüce teslimiyet, umutsuzluğu kendinden söküp atmış Hristiyan şehitlerin verdiği cesaretle, pek çok felakete karşı gösterilen soylu dayanma gücü, insanda yürek bırakmayan yakaran feryat, hepsi bu melankolik ezgi de tekrar tekrar kulağımıza gelir. Çocukların, kadınların, rahiplerin kalplerindeki en saf, en kutsal, en inançlı, en umutlu olan, burada karşı konulmaz titreşimlerle tekrar duyulur. Diğerleri öç almak için yaşarken, buradakinin tek bir savaşçı için tutulan yas olmadığını fakat sonsuza dek yenilmiş tüm bir savaşçı nesil için olduğunu hissederiz. Bu sesler, dinleyeni, korkuyla ürperen ve mesafeyle yumuşatılıyor gibi görünen insan kederinin vahşi tutkusunu, sanki cennette uçmakta olan melekler tarafından söyleniyormuşçasına derin düşüncelere iterler. Bir ulusun Tanrı’nın tahtına tırmanmış keder çılgılığı..! İnsan kederinin lir eşliğinde yalvarışı... Ne çılgınlıklar, ne boğuk inilti, ne Tanrı’ya karşı saygısız küfürler, ne de öfkeli lanetler şarkının olağandışı hüznünü bir an bile bozmaz ve kulaklarda meleklerin ritmik iç geçirmeleri gibi nefes alır. Kederin antik tanımı, buradaki anlatımdan çok daha farklıdır. Buradaki hiçbir şey Cassandra’nın çılgınlığını, Priam’ın yere kapanışını, Hecuba’nın ağıtlarını ve Truvalı tutsakların umutsuzluğunu hatırlatmaz. Günümüzün Hristiyan Truvası’nda olduğu gibi, sağ

kalanların acı dolu kederleri ve umutsuz korkaklıkları, dünyevi bir zayıflıkla beslenmez; bunun yerine, başını kan ve gözyaşlarıyla ıslanmış topraktan kaldırarak Tanrı'ya yakarma biçiminde ortaya çıkar” (Liszt, 2005:15-16)

Leichtentritt, Réti, Walker ve Leiken gibi çeşitli yorumcular tarafından yapılan analizler, sonat formuna bağlı olduğu için Chopin'in kompozisyon stili hakkında çok yararlı bilgiler sağlamaktadır. Bu analizler, özellikle son yarım yüzyıl boyunca, genel olarak Chopin'in sonatlarının giderek daha elverişli bir şekilde ele alınmasına oldukça faydalı olmuştur. Bu çabalar Schumann'ın yorumlarının geçerliliğini kanıtlayamaz veya çürütemezken, Chopin'in kasıtlı veya istemeden op.35 kadar tartışmalı bir sonat oluşturmayı seçmesinin olası nedenlerine ışık tutabilirler.

“Sonat” teriminin kodlanmasıyla ilgili tartışmanın en çarpıcı özelliği, Chopin'in İkinci Piyano Sonatı'nın “sonat” ve “sonat formu” kavramlarının tam olarak müzik teorisi üzerine ders kitaplarında özel terimler olarak kabul edilmesinden önce oluşmasıdır. Newman; Czerny'nin çalışmasının "teorinin pratiği izleyebileceği" derecenin şaşırtıcı bir örneğini sunduğunu söylemiş ve Haydn, Mozart, Beethoven ve Clementi gibi bazı ustalardan altmış yıl sonra ortaya çıkana kadar bir sonatta ne olduğuna dair açık bir açıklama yazan kimsenin olmadığını belirtmiştir. Ayrıca, bu ders kitabı açıklamasının önemini "akışkan klasik formların adil bir soyutlaması" olarak kabul etmektedir (Newman,1972:31).

Reicha'nın “tam gelişmiş ikili tasarım”ı, Chopin'in sonatını oluşturmasından yaklaşık on üç yıl önce yayınlanmasına ve on dokuzuncu yüzyılın başından itibaren sonatın olağan biçimine sık sık atıfta bulunulmasına rağmen, Marx ve Czerny'nin yazıları henüz basılmamıştı. Buna ek olarak; ilk bölümün neredeyse diğer tüm bölümleri göz ardı etmesi teorisyenlerin ilgisini çekmiştir(Newman,1972:34).

Schumann'ı en çok rahatsız eden op. 35'in üçüncü ve dördüncü bölümleri olmuştur ve o zamana kadar teorisyenler tipik bir sonatta bu bölümler hakkında çok az şey yazmıştır. O zaman, Chopin'in “Cenaze Marşı” ve opus 35'in “Finale” bölümü, sonat döngüsünün teorik çalışmalarda hala detaylı bir şekilde anlatılmadığı düşünüldüğünde, bu tür eleştirileri niçin yaymış olsun? Cevap; içeriklerinin günün normları olmadığı olabilir, ama norm sürekli kullanılıyorsa bir form nasıl gelişebilir?

Tüm olumsuz görüşlere rağmen Romantik Dönem’de bir görüş sabit kalmıştır. "Sonat, bir bestecinin hem teknik hem de müzikal başarı açısından arzulayacağı bir ideal değilse de genellikle Beethoven'ın imajıyla ilgili ve en yüksek standartlarda ve en büyük samimiyetten başka bir şekilde ele alınamayan bir ideal olarak görüldü"(Newman, 1972:41). Romantik sonatın yüksek ideallerle olan ortaklığının önemli bir bölümü sürekli orijinallik arayışı olmuştur. Klasik çağda geliştirilen bu araştırma, 19. yüzyılın başlarında devam etmiştir. O zamanın görüşlerine göre bir sonat sıradan bir rutin değildir; biraz heves, keşif ve orijinallik olmalı, ama aşırıya kaçmamalıdır. Sonatların sayısız tarafsız veya daha az olumlu yorumu; "iyi işçilik, ancak özgünlük eksikliği " ifadesini tekrar tekrar kullanmıştır. Özgünlüğün yorumlanması aşırı değilse elbette tartışmaya açıktır, ancak yine de özgünlük arayışında muhafazakâr sınırlamalar önerilmektedir.

2.4. Op.35’in Müzikal Analizi

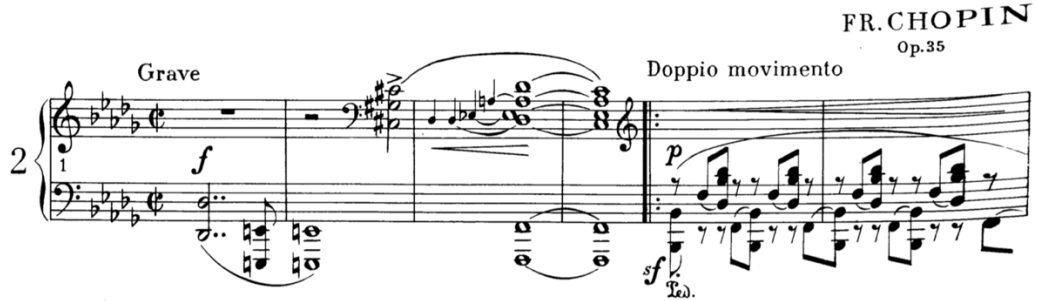
Chopin’in 2. Piyano Sonatı 4 bölümden oluşmaktadır:

1. Grave – Doppio movimento (Si bemol minör)
2. Scherzo (Mi bemol minör)
3. Marche Funebre: Lento (Si bemol minör)
4. Finale: Presto (Si bemol minör)

2.4.1. Grave – Doppio Movimento

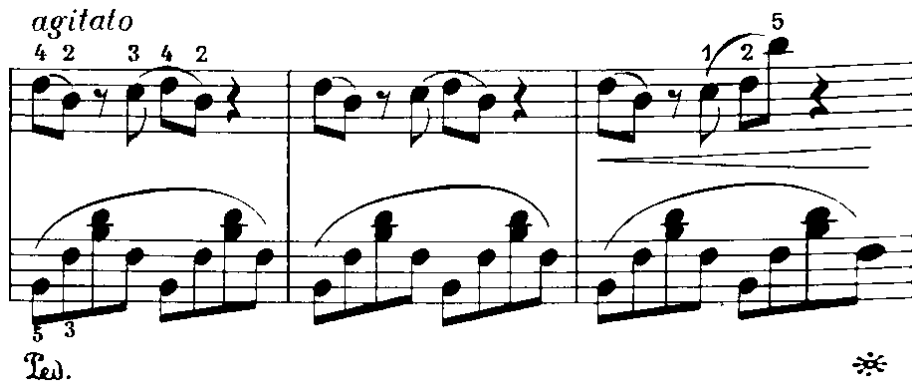
Si bemol minör tonunda ve 4/4 zamanlı olan sergi bölümü çok yavaş tempoda anlamına gelen “Grave” olarak işaretlenmiş ağır ve karanlık bir bölümle açılır, ardından “Doppio Movimento” tempo değişim işaretiyle birlikte heyecanlı ve tehditkâr bir bas figürünün girmesiyle devam eder.

SONATE



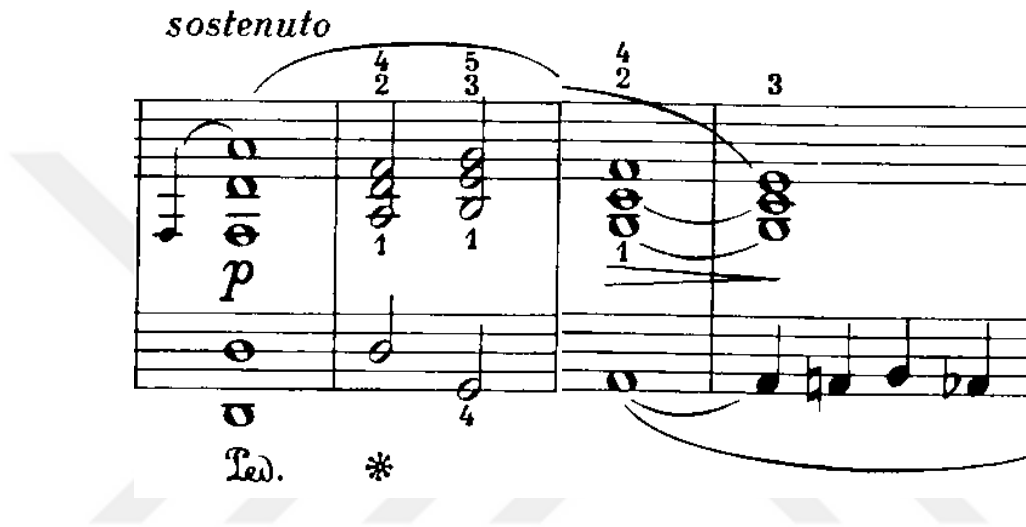
Şekil 9- Chopin op.35 Sonatı'nın Girişi

Bu 4 ölçülük ağır, trajik bölüm ve devamında iki katı tempoda anlamına gelen “Doppio Movimento” kısmı, girişi onun kadar uzun olmasa da dinleyene Beethoven op.13 “Pathetique” Sonat’ın ilk bölümünün girişinin tarzını anımsatabilirken; girişte kullandığı eksik yedili aralık ve ardından gelen akora bakıldığında, Chopin’in Beethoven’ın son sonatı olan op.111 Sonatı’nın girişinden epey etkilendiği söylenebilir. Sonatın ilk bölümü bir sergide iki temanın çatışması, ardından bir gelişme ve yeniden serginin gelmesiyle bir “sonat allegrosu” biçimindedir, ancak bu bölüm bize bir sonattan çok bir baladın ruhunu anımsatabilir. 9. ölçüde gizemli, soluksuz ve rahatsız edici bir melodiyle ilk tema başlar ve 25. ölçüye kadar sekvenslerle artarak devam eder. Ardından biraz daha kalabalık bir eşlikle yeniden belirir.



Şekil 10- Chopin op.35 Sonatı'nın İlk Bölümünün 1. Teması

Birinci temanın ritmik motifinin başladığı yerden 37. Ölçüye kadar tam 27 kez takıntılı bir biçimde devam ettiği görülür; bu heyecanlı müzik 37. ölçüde doruk noktasına ulaşır ve 4 ölçülük köprünün son iki akorundaki ani azalmayla 41. ölçüde uzatılarak anlamına gelen “sostenuto” olarak işaretlenmiş ana tonun ilgili majörü olan re bemol majör tonundaki ikinci temaya bağlanarak dinleyiciyi bambaşka bir dünyaya götürür.



Şekil 11- Chopin op.35 Sonat'ının İlk Bölümünün 2. Teması

İlk temaya göre daha romantik ve barışçıl olan bu tema 57. ölçüye kadar sakin bir biçimde devam eder. 57. ölçüde bu kez bir oktav yukarıdan ve sol elde kendisinin op.9 no.3 “Noktürn”ünün ara bölümündeki eşliğiyle aynı tipte 4’lük geniş üçlemelerden oluşan bir eşlikle yeniden başlar. İkinci tema bu gelişinde 69. ölçüde yön değiştirerek duygusal bir tırmanışa başlar ve Chopin’in sanki bitirmek istemezcesine sürdürdüğü bu tutkulu melodiyi 80. ölçüde la bemol majör dominant yedili akorla sonlandırarak yerini; eserin sergi bölümünün sonuna bağlayacak olan iki elde beraber dörtlük geniş üçleme şeklinde akorlarla gelen *epilog* (sonsöz)a bırakır.



Şekil 12- Chopin op.35 Sonatının İlk Bölüm 57-80’inci Ölçüleri

12 ölçü süren bu *epilog* 93. Ölçüde yerini sıkıştırarak anlamına gelen “stretto” işaretli gittikçe artan nüansta ve son derece görkemli kapanış bölmesine bırakır ve 104. ölçüde sergi bölümü sonlanır. Sergi bölümünün sonundaki tekrar işaretinin döndüğü yer çok tartışmalı bir konudur. Sonat 1840'ta Paris, Leipzig ve Londra'nın olağan üç şehrinde yayınlandığında, Londra ve Paris baskıları, serginin tekrarının bölümün en başındaki “Grave” başladığını göstermektedir. Bununla birlikte Leipzig baskısı, tekrarı “Doppio Movimento” bölümünde başlayacak şekilde tasarlamıştır. Breitkopf & Härtel tarafından yayınlanan ve Franz Liszt, Carl Reinecke ve Johannes Brahms tarafından düzenlenmiş olan baskı, Londra ve Paris'in ilk baskılarına benzer şekilde tekrarın “Grave” bölümünden itibaren olduğuna işaret etse de, neredeyse tüm 20. yüzyıl baskıları bu bağlamda Leipzig

baskısını baz almıştır. Charles Rosen, Leipzig baskısı tarafından işlenen şekilde serginin tekrarının ciddi bir hata olduğunu savunmuş ve re bemol majör kadansını si bemol minör eşlik figürü ile kesintiye uğrattığı için "müzikal olarak imkânsız" olduğunu belirtmiştir(Rosen:1995). Bununla birlikte Leikin, “Grave” bölümünü serginin tekrarından hariç tutmayı savunmuş ve kısmen Karol Mikuli'nin editörlüğünü yaptığı 1880 baskısının “Grave” bölümünden sonra bir tekrar işareti içerdiğini belirtmiştir (Leiken,2001). Mikuli'nin 1844'ten 1848'e kadar Chopin'den piyano dersi aldığı, ayrıca Chopin'in diğer öğrencilere verdiği dersleri gözlemlediği ve bu sonatın öğretildiği yerler de dahil kapsamlı notlar aldığı bilinmektedir. Ancak Chopin'in kendi el yazmasına baktığımızda “Doppio Movimento” kısmında bir tekrar işareti görülmemektedir.



Şekil 13- Chopin op.35 Sonatı'nın Girişinin El Yazması

Sonatin gelişim bölümü alçak sesle anlamına gelen “sotto voce” işaretlidir ve ilk temadaki ritmik motif burada yeniden karşımıza çıkar. Bu bölüm tamamen baladik bir stildedir, dinleyiciyi gerçeküstü görünen bir mekâna ve zamana götürmektedir. Gizemle dolu anlatıyla ortaya çıkan bu bölüm, rahatsız edici sorular ve esrareniz cevaplarla doludur. Bu bölümde sergi bölümünde gördüğümüz iki ayrı karakterdeki temanın diyalogunu, hatta bazen (122-126 ve 130-134 ölçüler arası) aynı anda konuştuğunu duyarız. 138. ölçüye geldiğimizde ilk temadaki karakterin ani yükselmesine karşılık besteci; sonatin girişinde verdiği eksik yedili aralıktaki esrareniz motifi adeta birinci temanın karakterinin telaşlı çılgınlıklarını bastırmak istercesine karşımıza çıkarır ve bu “Fortissimo” nüanslı diyalogu 16 ölçü boyunca devam ettirir, burası ilk bölümün hatta belki bütün sonatın en zirve noktasıdır. Telaşlı ve takıntılı olan ilk temanın karakteriyle

daha romantik olan ikinci temanın karakterini harmanlayış biçimi ve sonra aniden eserin en başında kullandığı motifi karşımıza çıkarmasıyla Chopin, ne kadar usta bir besteci olduğunu burada bir kez daha kanıtlar gibidir. Do bemol majör akoruyla bir an bitecekmiş gibi görünen bu karmaşa tansiyonu bir kez daha yükseltir, ardından dört ölçülük köprü ve azalmayla 170. ölçüde ikinci temanın gelmesiyle yeniden sergi bölümüne bağlanır.

Bu sonat yeniden sergi bölümünün birinci temayı atlayıp direkt olarak ikinci temayla başlaması yönünden klasik sonat formundan farklı bir yerdedir. Chopin'in bunu yapmasının sebebi, muhtemelen gelişme kısmında birinci temadaki motifi çok yoğun bir şekilde kullanması olabilir. İkinci tema bu kez si bemol majör tonunda duyulur ve 204. ölçüye kadar neredeyse sergi bölümünde duyduğumuz şekliyle devam eder ancak bu seferki duygusal tırmanış, sergi bölümündeki gibi bitmek istemeyen tutkulu şarkı yerine daha kısa ve "kabullenmiş" bir biçimde sonlanır. 230. ölçüye kadar sergi bölümündeki aynı materyallerin si bemol majör versiyonuyla devam eden yeniden sergi bölümü, sol elde birinci temanın motifinin duyulmaya başladığı ve gittikçe artan akorlardan oluşan görkemli bir kodayla ilk bölümü sonlandırır.



Şekil 14- Chopin op.35 Sonatı'nın İlk Bölümünün Kodası

2.4.2. Scherzo

İkinci bölüm mi bemol minör tonunda, 3/4 zamanlı ve tempo göstergesi olmayan bir “Scherzo”dur. Anatole Leiken, tempo göstergesinin yokluğunun her iki bölümde tekrarlanan oktavların ve akorların yaygınlığı ve aynı kadans cümleleri dahil olmak üzere, bu bölümün ve ilk bölümün kapanış kısmının yakın benzerlikleriyle açıklanabileceğini öne sürmüştür (Leiken,1992).

Bölüm, arasındaki sol bemol majör trio ile beraber geleneksel “Scherzo-Trio-Scherzo” formundadır. İlk bölümde yaratılan gerilim burada da devam etmektedir, ana tema iki elde artan oktavlarla güçlü ve agresiftir. “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” (Elivar,2020).



Şekil 15- Chopin op.35 Sonatı'nın 2. Bölüm Girişi

Ardından 81. ölçüde gelen “piu lento” işaretli trio kısmında ilk bölüme benzer bir şekilde; agresif ve saldırgan ana temaya karşı daha sıcak ve barışçıl bir tema kullanılmıştır. “Cennetin çifte dozu olarak, ölçü 81'de piu lento olarak işaretlemiş olan Chopin, sonatı melodik bir dinginlik havuzunda çözer. 90. ölçüdeki alçak akorlarla daha da dokunaklı hale getirilen, melodiden aşağı ve uzağa akan böylesine saf, yukarı doğru uzanan bir dize duyunca ‘deha!’ diye haykırmak istiyoruz” (Levin,2015,12). Chopin’in tipik şairane stilini gördüğümüz bu son derece romantik müzik 184. ölçüye kadar devam eder ve 4 ölçülük gittikçe hızlanarak anlamına gelen “accelerando” işaretli küçük bir köprüyle 190. ölçüde tekrar ana temaya bağlanır.



Şekil 16- Chopin op.35 Sonatı'nın 2. Bölümündeki Trio Kısmı

Chopin, “Scherzo” bölümünü; “Trio”daki temanın melodisinin bitmeyip yankılanmak üzere bırakılmış bir haliyle ve bölümün tonun ilgili majörü olan sol bemol majör tonunda sonlandırmıştır. Bu yankı, dinleyeni doğrudan çalınması gereken “Cenaze Marşı”na götürür gibidir.



Şekil 17- Chopin op.35 Sonatı'nın 2. Bölümünün Sonu

2.4.3. Marche Funebre

Sonata da ismini veren üçüncü bölüm, “Cenaze Marşı” ve pastoral bir “Trio”nun keskin bir yan yana gelmesidir. Bölüm 4/4 zamanlı ve si bemol minör tonunda, arasındaki “Trio”su da ilgili majörü olan re bemol majör tonundadır. Sonatın, hareket noktasını oluşturan ve aynı zamanda onun dayanak noktası ve doruk noktası olarak hizmet eden “Cenaze Marşı” etrafında büyüdüğü söylenebilir.

Bölüm, üçlüsü olmayan bir si bemol minör akoru ve sol bemol majör akorunun arka arkaya gelmesiyle beraber cenaze çanı gibi çınlayan ve neredeyse üç ölçü için tekrarlanan bir si bemol sesinden oluşan armonik bir yürüyüşle açılır. Bu melodik araç aynı zamanda önceki “Scherzo” bölümünün ana temasının omurgası ve ilk bölümün kodasının bir parçası olarak kullanılmıştır (Leikin,1992).



Şekil 18- Chopin op.35 Sonatı'nın 3. Bölümünün Açılışı

Tekrarlanan si bemol sesi 3. ölçüde melodiyi başlatır ve bu acıklı melodi; sol elde başladığı gibi sürekli tekrar eden eşlikle 15. ölçüye kadar devam eder. Sürekli tekrarlanan bu eşlik dinleyicinin zihninde bir cenazede tabut taşıyan ve sürekli aynı tempoda yürüyen insanları canlandırabilir. Tekrarlanan si bemol sesini takip eden melodi, Alan Walker'ın belirttiği gibi, ilk bölümün ana temasının katı bir gerilemesidir (Leiken,1992). Chopin, ifadeyi adım adım yükselterek, derece derece ileri atmıştır. 15. Ölçüde ilk tema sonlanarak yerini daha kahramanca ve yoğun anıların müzikal ifadesini oluşturan “forte” nüansındaki tamamlayıcı temaya bırakır. 21 ve 22. ölçüde ilk tema kendini yeniden hatırlattıktan sonra 23. Ölçüde bu kez “fortissimo” nüansı ile işaretlenmiş tamamlayıcı

temaya bırakır. 29 ve 30. ölçülerde ilk tema bir kez daha duyulduktan sonra 31. ölçüde “Trio” bölümü başlar.



Şekil 19- Chopin op.35 Sonat'ının 3. Bölümündeki "Trio"nın Başlangıcı

Re bemol majör tonundaki “Trio” bölüme çok büyük bir kontrast getirmektedir. Chopin, cenaze marşını karakterize eden kasvet, ifade ve geri alınamaz mantığa karşı; çocukça, basit, naif ve savunmasız bir melodi oluşturmuştur. Yürüyüşün ortasında, hem ironik bir ipucu, hem de son derece dokunaklı bir melodi olarak dinleyicinin karşısına çıkmaktadır.

“Trio” kaybolduktan sonra marşın müziği geri döner. Fısıltıdan çılgılığa, sessiz bir ağıttan protesto ve isyana doğru yeniden kabarrır.

2.4.4. Finale

Si bemol minör tonunda, “Presto” tempo ölçütünde ve 2/2 zamanlı olan kısa final, “sotto voce e legato”(alçak sesle ve bağlı) işaretli çalınan paralel oktavlardan oluşan bir “perpetuum mobile”dir. Bu tarzın aynısını Chopin’in op. 28 no. 14 Mi Bemol Minör “Prelüd”ünde de görürüz. Ani bir “fortissimo” si bemol bas oktavı ve tüm parçayı bitiren si bemol minör akorundan oluşan son ölçülere kadar tek bir dinlenme yoktur. Cenaze marşından sonra gelen bu hızlı ve alçak sesli final, dinleyiciye mezarlıkta esen bir rüzgârı anımsatabilir.



Şekil 20- Chopin op.35 Sonatı'nın Son Bölümünün Başlangıcı

Eserle ilgili yapılan eleştiriler kısmında belirtildiği gibi Schumann'ı en çok şaşırtan, sonatın finaliydi. Bunu müzikten çok bir ironi olarak gördü. Birçok yorumcunun bu hareketin edebi çağrışımlarına ilişkin görüşlerini genişletmesine neden olarak birçok kişinin hayal gücünü ele geçirdi. İlk bakışta, dinamiklerde neredeyse hiç değişiklik olmayan, iki el arasında uyum içinde olan 75 ölçülük hızlı, kesintisiz üçleme şeklindeki pasajlar, bir sonatın son bölümü için garip bir seçim gibi görünebilir. Modern yorumcular, armonik ve motifsel analizler yoluyla bu akımın gizemini çözmeye çalışmışlardır.

Anatoly Leiken finali, Chopin'in çok iyi tanıdığı bir enstrüman olan çello için bir parça gibi görmüştür. Leiken, Bach'ın solo çello için yazdığı BWV1012 re majör süitinin "Prelüd" bölümünün ölçü başına dört tane sekizlik üçlemeden oluşan benzer bir "Perpetuum Mobile" olduğunu belirtmiş ve ana motiflerinden birinin Chopin'in op. 35'inin ilk bölümünün ana temasıyla çarpıcı bir benzerlik taşıdığını söylemiştir. Bu paralellik, son bölümün çok hızlı oynanmaması gerektiği ya da böyle bir sahnede Bach bağlantısından pek bir şey kalmaması gerektiği argümanına katkıda bulunmaktadır. Ek olarak, hızlı bir yorumlama, hareketin "Atematik" görünmesine neden olurken, gerçekte "...somut bir sonat formu izi yaratan bir tonal ve melodik tekrarlar sistemine" sahiptir (Leiken,1992).

SONUÇ

Bir form olarak sonatın yolculuğu barok dönemde çok bölümlü süitle başlamış ve Haydn, Mozart ve Beethoven'ın klasik sonatlarının ortaya çıkmasıyla devam etmiştir. Bu aşamada, özellikle Beethoven'ın daha sonraki piyano sonatlarında, formdan sapmalar ve yenilikçi fikirler görülmektedir. Romantik besteciler, çeşitli form ve karakterlerin “sonat” başlığı altında karıştırılmasının en önemli sonuçlarından biri olan evrim çizgisini sürdürmüşlerdir. Bu dönemin ana köşe taşlarını Schubert, Schumann, Chopin, Liszt ve Brahms olarak gösterebilir ve bunların önemini Corelli'nin barok dönemdeki önemiyle, Haydn, Mozart ve Beethoven'ın klasik dönemdeki önemiyle karşılaştırılabiliriz.

Romantik besteciler sonat formunun akıcılığı ve sonat döngüsünü korumak için ders kitabı sonat formundan uzaklaşmaları gerektiğini hissetmişlerdir; çünkü romantizmin, kendisinden daha önce gelen barok ve klasik dönemdeki kuralcı dayatmalara bir başkaldırı olduğu düşünülebilir. Chopin, op.35 İkinci Piyano Sonatı'nda belirgin biçimde yaptığı yeniliklerle bu sürecin ayrılmaz bir parçası olarak görülebilir ve bilinçaltında kendisinden önceki bestecilerin büyük sonatlarındaki yapısalılığı zamanla asimile etme eğilimiyle sonatı kendi stiline uyarladığı anlaşılabılır. Haydn ve Beethoven'ın “Menuet” yerine “Scherzo”yu kullanmaları ve sonatlarına ve dörtlülerine “Füg”ü sokmaları gibi, Chopin de sonatlarına kendi özgün formlarını yerleştirmiştir.

Bu noktada; sonat formu ile ilgili romantik dönem görüşlerinin genel bir tartışması, Chopin'in op. 35 formundaki bir sonatın ortaya çıkmasının diğer olası nedenlerini vurgulamada yararlı olabilir. Schumann bu eserle ilgili çekincelerini ifade etse de, onun bazı yönlerine hayran olduğu açıkça görülebilir. Romantik dönem boyunca sonatın zaten olduğu ya da yakında sona ereceği gibi bir grup karamsar görüşlerin varlığı bilinen bir gerçektir. 1830'larda sayısı hızla azalan sonatların durumu ve belirlenmesi ile ilgili kötümser görüşler iyimser olanlardan daha fazla olmasına rağmen 1850'lerde sonata olan ilgi bir kez daha artmıştır.

Danışılan kaynaklardan, op. 35'in kompozisyonu sırasında sonatın genel durumunun Chopin'i herhangi bir şekilde etkileyip etkilemediği tespit edilemez, ancak yine de Chopin'in sonat besteleme tarzının biçimsel olarak öncüllerinin eserlerinden

kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Sonuçta Chopin'in, sonatın bir tür olarak klişeleştiği ve buradaki ilgiyi yeniden canlandırmak için yeni ve tartışmalı materyallere ihtiyaç duyduğu düşüncesi spekülatiftir ve kanıtlanmamıştır.



KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

A Dictionary of Music and Musicians Vol:3 (1883). Düzenleyen: Sir George Groves, Londra: Macmillan and Co.

Kitaplar

BORREL, Eugene (1966). *Sonat*, çev. Fikri Çiçekoglu, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

BÜKE, Aydın (2010). *Chopin – Tuşlara Adanmış Bir Yaşam*, İstanbul: Can Yayınları

CANGAL, Nurhan (2010). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi

CZERNY, Carl (1848). *School of Practical Composition*, çev:John Bishop, Londra: Robert Cocks & Co.

CORTOT, Alfred (1957). *Chopin Ballades*, Paris: Editions Salabert

GAVOTY, Bernard(1977). *Frederic Chopin*, New York: Charles Scribner's sons

FINCK, Henry T.(1889). *Chopin and Other Musical Essays*, Londra: T. Fisher Unwin

İLYASOĞLU, Evin (2008). *Zaman İçinde Müzik*, İstanbul: Remzi Kitabevi

LISZT, Franz (2005). *Liszt'in Sözleriyle Chopin'in Yaşamı*, çev. Mesruh Savaş, İstanbul: Bileşim Yayıncılık

Newman, William S. (1972). *The Sonata since Beethoven*,New York: W.W. Norton & Co

ROSEN, Charles (1995). *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

YOUNG, John Bell (2008) *Brahms: A Listener's Guide*, New York: Amadeus Press

Makaleler

ELİVAR, Emre (2020). “Chopin’in Piyano Sonatları”, *Etnomüzikoloji Dergisi*, Yıl 3, Sayı 1, 2020, ss 105-125

İLHAN, Tayfun (2020). “Franz Liszt Si Minör Piyano Sonatı’nın Form Açısından İncelenmesi”, *AKÜ Amader*, Yıl 7, Sayı 11, 2020, ss 73-87

LEIKEN, Anatole (2001). "Repeat with Caution: A Dilemma of the First Movement of Chopin's Sonata op. 35". *The Musical Quarterly*, Yıl 85, Sayı 3, 2001, ss 568-582

Kitap İçi Bölüm

LEIKEN, Anatole (1992). “The Sonatas”, *The Cambridge Companion to Chopin* (ed:Jim Samson), Cambridge University Press, ss. 160-188

Basılmamış Kaynaklar

HASANOĞLU, Sabina (2009) *Üç Romantik Sonat*, Yüksek lisans eser metni, dan. Prof. Hülya Tarcan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Piyano Programı, İstanbul.

TÜZKAYA, Günay (2013) *R.Schumann’ın Hayatı ve Yaratıcılığı*, Op.54 Piyano Konçertosunun İncelenmesi”, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, dan. Prof. Güherdal Çakırsoy, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Piyano Anasanat Dalı, Ankara.

OSHRY, Jonathan Isaac (1999). *Shifting Modes of Reception: Chopin’s Piano Sonata in B Flat Minor Opus 35*, Dissertation Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements of the Master of Music Degree in Performance of the University of Manchester, Royal Northern College of Music, Manchester

NIKOLOV, Dimitar N (2003) *Peter Ilyich Tchaikovsky's Grand Sonata in G Major, Op. 37: A critical reevaluation*, ETD collection for University of Nebraska - Lincoln

İnternet Kaynakları

MORRISON, Bryce (1994). *Mendelssohn Piano Sonatas*

<https://www.gramophone.co.uk/review/mendelssohn-piano-sonatas> (28.05.2021)

LEVIN, Beth (2005). *A Look at Chopin's Piano Sonata in B-flat minor, Op. 35*

<https://www.lafolia.com/a-look-at-chopins-piano-sonata-in-b-flat-minor-op-35/>

(30.05.2021)



ÖZGEÇMİŞ

4. Sınıftan itibaren 3 yıl boyunca Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Öğr. Gör. A. Aziz Dağdelen'in yarı zamanlı piyano öğrencisi olmuştur. 2006 da Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı sınavını kazanıp Öğr. Gör. Seçil Akdil'in piyano sınıfında öğrenim görmeye başlamıştır. 2009 da Eskişehir'de "3. Ulusal Genç Yetenekler Piyano Yarışması" nda "Jüri Teşvik Ödülü"ne layık görülmüştür.

2010'da Nürnberg(Almanya) Hochschule für Musik'te Ingeborg Schmidt-Noll'le çalışmıştır. 2012'de Conservatorium van Amsterdam'ın sınavlarını kazanarak David Kuyken'in sınıfında öğrenim görmeye hak kazanmıştır. Öğrenimi boyunca Peter Florian, Dalia Ouizel, Johan Schmidt, Emre Elivar, Emre Şen, Muhiddin Dürrüoğlu, Misha Dacic, Balog Jozsef, Ralph Gothoni gibi isimlerle masterclass yapma fırsatı bulan Doruk Çebi Dokuz Eylül Devlet Konservatuvarı'nın Yüksek Lisans programının ders aşamasını Prof. Şeniz Duru'nun piyano sınıfında tamamlamıştır.

Küçüklüğünden beri caz müziğine ilgisi olan sanatçı 2015 yılında aktif olarak sahne almaya başlamış ve birçok projede yer almıştır. Caz sahnelerine hala aktif olarak devam eden Doruk Çebi, caz müziği ve kompozisyon çalışmalarına İzmir'de babası Zafer Çebi'yle devam etmektedir.