

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



FRANZ SCHUBERT'İN OP.90 IMPROMPTULARI'NIN
MÜZİKAL ANALİZİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman **Hazırlayan**
Doç. Dr. Onur ZAHAL **Duygu ÇAĞRI**

MALATYA 2020

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

FRANZ SCHUBERT'İN OP.90 IMPROMPTULARI'NIN MÜZİKAL ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Duygu ÇAĞRI

Danışman

Doç. Dr. Onur ZAHAL

Malatya, 2020

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Onur ZAHAL danışmanlığında, yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **“Franz Schubert’in Op.90 Impromptuları’nın Müzikal Analizi”** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Duygu ÇAĞRI

15.08.2020

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşum sürecindeki katkı ve yönlendirmelerinden dolayı danışman hocam Doç. Dr. Onur ZAHAL'a ve çalışmamı okuyup, önerilerde bulunan Doç. Dr. Engin GÜRPINAR'a teşekkürlerimi sunarım. Lisans öğrenimimde, üzerimde büyük emekleri olan piyano hocalarım Prof. Dr. Naila MİRZAYEVA'ya, Dr. Öğr. Üyesi Mehriban ALİYEVA'ya ve yine lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca bana her zaman yol gösteren , teşvik ve yardımlarını hiç esirgemeyen hocam Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Göktuğ KALAYCIOĞLU'na ve üzerimde emeği olan bütün hocalarıma minnet ve şükranlarımı sunarım. Bu süreçte benden yardımlarını esirgemeyen, fikir ve önerilerini benimle paylaşan Prof. Dr. Güney ÇEĞİN'e ve arkadaşlarım Ezgi YORULMAZ ile Engin KORKMAZ'a da destek ve yardımları için içtenlikle teşekkür ederim. Hayatımın her safhasında yanımda olan, benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen sevgili aileme minnet duygularıyla teşekkür etmek isterim. Her zaman yanımda olan, beni motive eden ve desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Gizem GÜLBAŞ'a, Kübra OKUR'a ve diğer tüm arkadaşlarım ve yakınlarıma da içten teşekkürlerimi sunarım.

Duygu ÇAĞRI

15.08.2020

ÖZET

“Franz Schubert’in Op.90 Impromptuları’nın Müzikal Analizi” adlı çalışmanın amacı, örneklem olarak alınan Franz Schubert’in Op.90 Impromptuları’nı, form ve formu destekler şekilde armonik bakımdan detaylı bir biçimde inceleyerek, eserler hakkında tespitlerde bulunmak, hem icracılar hem de araştırmacılara kaynak oluşturmaktır.

Bu kapsamda Romantik Dönem hakkında yerli ve yabancı kaynaklardan ilgili literatür taraması yapılarak detaylı bir şekilde araştırılmış, düşünsel ve teorik temelleri belirtilmiştir. Bu dönemdeki bestecilerin genel olarak müzikal özelliklerine değinilmiş ve özellikle Franz Schubert’in Romantik Dönem’deki yeri ve önemi; hayatı ve sanat anlayışına bakılarak irdelenmiştir. Bestecinin piyano yazısı ile ilgili yapılmış çalışmalar taranmıştır. Romantik Dönem’deki bireyseliğin etkisiyle ortaya çıkan müzik türlerinden impromptunun, dönemin şartlarına göre gelişimi ve teknik özellikleri incelenmiştir. Schubert’in impromptu başlıklı eserleri genel olarak değerlendirilip, bu türde verdiği eserler hakkında bilgiler toplanmıştır.

Bestecinin Op.90 numaralı dört adet impromptusunun bestelenme süreçleri, bestecinin genel sanat anlayışını ne oranda yansıttıkları, karakter özellikleri araştırılıp bunlara dayanılarak form analizi ve formu destekler nitelikte armonik analizler yapılmıştır. Analizler yapılmadan önce eserin orijinal el yazması notası ile mevcut edisyon karşılaştırılmıştır. Analizler neticesinde impromptulardan birincisinin beş bölmeli diğer üçünün ise üç bölmeli lied formunda oldukları, bestecinin formda ve armonide Romantik Dönem’in bireyci ve özgürlükçü yaklaşımlarından etkilendiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Romantik Dönem, Franz Schubert, Impromptu, Op.90, D.899

ABSTRACT

The purpose of the study named “Musical Analysis of Franz Schubert’s Op.90 Impromptus” is to make determinations about the works by analyzing Op.90 Impromptus of Franz Schubert, which is taken as an example, in form and in harmony in support of form and to create a resource for both performers and researchers.

In this context, the relevant literature was researched in detail about the Romantic Period from domestic and foreign sources, and its intellectual and theoretical foundations were specified. The musical characteristics of the composers in such period were addressed and especially the place and importance of Franz Schubert in the Romantic Period and his life and sense of art were examined. The studies on the piano writing of the composer were researched. The development and technical features of the impromptu, which is one of the music forms that emerged with the effect of individualism in the Romantic Period, were examined according to the conditions of the period. Schubert's works titled impromptu were assessed generally and information was collected about his works in this type.

Composing processes of the composer's four impromptus under Op.90, the extent to which they reflect the composer’s general sense of art and their characteristics were researched and form analysis and harmonic analyzes in supporting the form were made based on the research. Before the analysis, the original manuscript musical note and the current edition were compared. As a result of the analysis, it was concluded that the first of the impromptus was in the form of five-section lied and the other three is in the form of ternary lied, and that the composer was influenced by the individualist and libertarian approaches of the Romantic Period in form and harmony.

Key Words: Romantic Period, Franz Schubert, Impromptu, Op.90, D.899

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
TABLOLAR DİZİNİ.....	x
EKLER DİZİNİ.....	xi
KISALTMALAR.....	xii
TANIMLAR	xiii
1. BÖLÜM	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	3
1.2. Araştırmanın Önemi.....	3
1.3. Problem	3
1.4. Alt Problemler	4
1.5. Sınırlılıklar.....	4
1.6. İlgili Araştırmalar.....	4
2. BÖLÜM	7
KURAMSAL BİLGİLER	7
2.1. Romantik Dönem Müziği	7
2.2. Franz Schubert'in Hayatı ve Sanat Anlayışı	8
2.3. Franz Schubert'in Piyano Eserleri.....	12
2.3.1. Solo Piyano İçin Olan Eserler	13
2.3.2. Diğer Piyano Eserleri	19

2.4. Romantik Dönem’de Müzik Biçimlerindeki Gelişmeler	22
2.5. Impromptu Türü	23
2.6. Schubert’te Impromptu Türü	25
3. BÖLÜM	27
YÖNTEM	27
3.1. Araştırma Modeli	27
3.2. Evren ve Örneklem.....	27
3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi	27
4. BÖLÜM	29
BULGULAR VE YORUMLAR.....	29
4.1. Op.90 No.1 Impromptu’nun Analizi.....	29
4.2. Op.90 No.2 Impromptu’nun Analizi.....	46
4.3. Op.90 No.3 Impromptu’nun Analizi.....	55
4.4. Op.90 No.4 Impromptu’nun Analizi.....	60
SONUÇ	67
KAYNAKÇA	68
EKLER	73

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2. 1. Schubert Impromptu No.1 El yazması	24
Şekil 3. 1. Impromptu No.1, A bölümü, “a”, “a1” cümleleri [1-10. ölç.].....	32
Şekil 3. 2. Impromptu No.1, A bölümü, “b”, “b1”, “a2” cümleleri [6-20. ölç.]	33
Şekil 3. 3. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (A’dan B’ye) [31-41. ölç.].....	34
Şekil 3. 4. Geçiş Köprüsündeki ritmik motif.....	34
Şekil 3. 5. Impromptu No.1, B bölümü, “c” cümlesi [37-44. ölç.]	35
Şekil 3. 6. Impromptu No.1, B bölümü, “c1”, “d” cümleleri [45-56. ölç.].....	36
Şekil 3. 7. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (B’den A1’e) [75-88. ölç.].....	37
Şekil 3. 8. Impromptu No.1, A1 bölümü, “a3”, “a4” cümleleri [85-93. ölç.].....	38
Şekil 3. 9. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (A1’den B1’e) [113-125. ölç.].....	39
Şekil 3. 10. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (A1’den B1’e) [113-114. ölç.].....	39
Şekil 3. 11. Impromptu No.1, B1 bölümü, “c5” cümlesi [123-129. ölç.].....	40
Şekil 3. 12. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (B1’den A2’ye) [152-157. ölç.].....	41
Şekil 3. 13. Impromptu No.1, A2 bölümü, “a3”, “a4” cümleleri [158-168. ölç.]	42
Şekil 3. 14. Impromptu No.1, A2 bölümü, “a7”, “a8” cümleleri [165-175. ölç.]	43
Şekil 3. 15. Impromptu No.1, A2 bölümü, “a9”, “b5” cümleleri [176-185. ölç.].....	44
Şekil 3. 16. Impromptu No.1, Koda [183-193. ölç.].....	45
Şekil 3. 17. Impromptu No.2, A bölümü, “a”, “a1” cümleleri [1-11. ölç.].....	48
Şekil 3. 18. Impromptu No.2, Geçiş Köprüsü (A’dan B’ye) [68-84. ölç.].....	49
Şekil 3. 19. Impromptu No.2, B bölümü, “e” “e1” cümleleri [80-94. ölç.].....	50
Şekil 3. 20. Impromptu No.2, Geçiş Köprüsü (B’den A1’e) [153-167. ölç.].....	51
Şekil 3. 21. Impromptu No.2, ikinci A bölümü, “a”, “a1” cümleleri [168-179. ölç.]	52
Şekil 3. 22. Impromptu No.2, Geçiş Köprüsü (A1’den Kodaya) [236-247. ölç.]	53
Şekil 3. 23. Impromptu No.2, Koda [248-257. ölç.].....	54
Şekil 3. 24. Impromptu No.2, Koda [251-254. ölç.].....	54
Şekil 3. 25. Impromptu No.3, A bölümü, “a” cümlesi [1-4. ölç.].....	57
Şekil 3. 26. Impromptu No.3, B bölümü, “d”, “d1” cümleleri [25-28. ölç.].....	57
Şekil 3. 27. Impromptu No.3, B bölümü, “e” cümlesi (c.s.u.e.) [35-38. ölç.]	58
Şekil 3. 28. Impromptu No.3, A1 bölümü, “a” cümlesi [55-58. ölç.]	59
Şekil 3. 29. Impromptu No.3, Koda [75-76. ölç.].....	59
Şekil 3. 30. Impromptu No.4, A bölümü, “a” cümlesi [1-7. ölç.].....	62

Şekil 3. 31. Impromptu No.4, A bölümü, “a3”, “a4” cümleleri [19-31. ölç.].....	63
Şekil 3. 32. Impromptu No.4, B bölümü, “e” cümlesi [105-112. ölç.].....	64
Şekil 3. 33. Impromptu No.4, Geçiş Köprüsü (B’den A1’e) [161-173. ölç.].....	65
Şekil 3. 34. Impromptu No.4, A1 bölümü, “a”, “a1” cümleleri [171-181. ölç.].....	66



TABLULAR DİZİNİ

Tablo 2. 1. Schubert Impromptuları	25
Tablo 3. 1. Op.90 No.1 Impromptu	29
Tablo 3. 2. Op.90 No.1 Impromptu Form Analiz Tablosu	30
Tablo 3. 3. Op.90 No.2 Impromptu	46
Tablo 3. 4. Op.90 No.2 Impromptu Form Analiz Tablosu	47
Tablo 3. 5. Op.90 No.3 Impromptu	55
Tablo 3. 6. Op.90 No.3 Impromptu Form Analiz Tablosu	56
Tablo 3. 7. Op.90 No.4 Impromptu	60
Tablo 3. 8. Op.90 No.4 Impromptu Form Analiz Tablosu	61

EKLER DİZİNİ

Ek 1. Eserlerin Orijinal El Yazması Notaları

Ek 2. Eserlerin Notaları Üzerinde Yapılan Analizlerin Gösterilmesi



KISALTMALAR

- A, B** : Form analizinde bölmelerin isimlendirilmesinde kullanılır.
- A1, B1** : Form analizinde bölmelerin ikinci kez değişerek geldiği yerlerin ve varyasyonlarının isimlendirilmesinde kullanılır.
- a, b, c...** : Form analizinde cümlelerin isimlendirilmesinde kullanılır.
- a1, b2, c3..** : Form analizinde cümlelerin ikinci kez değişerek geldiği yerlerin ve varyasyonlarının isimlendirilmesinde kullanılır.
- c.s.u.e.** : Cümle sonu uzama eki
- G.K.** : Geçiş Köprüsü
- Op.** : Opus numarası
- ölç.** : Ölçüler arası

TANIMLAR

- Allegro** : Canlı, neşeli ve hızlı, oynak (Say, 2009: 28).
- Allegretto** : Allegrodan az daha cansız, az daha yavaş olarak (Sözer, 2018: 13).
- Andante** : Yarı yavaş; bir müzik yapıtının ya da yapıtın belli bir bölümünün adacyo ile andantino arası bir hızda çalınacağını belirtir (Sözer, 2018: 15).
- Impromptu** : Fransızca bir kelime olan Impromptu, “esin, ilham, içe doğan” anlamlarına gelir. 19. yüzyılda önceleri liedleri niteleyen bir terim olarak kullanılırken sonrasında bir bölümden oluşan, bağımsız formda, doğaçlama çalınıyormuş izlenimi veren ve genellikle piyano için yazılan besteler için kullanılır olmuştur (Sözer, 2018: 114).
- Molto** : Çok, daha fazla (Aktüze, 2010: 401).
- Moderato** : Orta tempoda (Say, 2009: 349).

1. BÖLÜM

GİRİŞ

Müzik tarihinde 19. yüzyıl başından 20. yüzyıl başına kadar olan süreç Romantik Dönem olarak adlandırılır. Birçok araştırmacı Romantik Dönem'i kendi içinde üç farklı evreye ayırmıştır. Bunlar: 1800-1830 yılları arası Erken Romantik Dönem, 1830-1850 yılları arası Yüksek Romantik Dönem, 1850-1890 yılları arasındaki Geç Romantik Dönem'dir (İlyasoğlu, 2009: 97; Say, 1997: 337).

Bu dönemde devrim niteliğindeki senfonik eserlerin yanında piyano eserleri için de büyük yenilikler olmuştur. Niccolo Paganini'den (1782-1840) esinlenen Franz Liszt'in (1811-1886) piyanoda aynı mükemmeliyeti yakalamaya çalışması, Frederic François Chopin'in (1810-1849) Polonya ulusal müziğini yansıtan unutulmaz melodileri, Robert Schumann'ın (1810-1856) şiirsel ezgileri ve bu ezgilerin alelaide güzellikte değil de aynı zamanda düşünsel bir derinliğe sahip olması, Felix Mendelssohn Bartholdy'nin (1809-1847) klasik stili romantizmle yoğurması, bu evrenin temel taşlarıdır. 1848 Devrimi, Mendelssohn'un 1847'de, Chopin'in 1849'da, Schumann'ın 1856'da ölmelerinin ardından Romantik Dönem'de yeni bir dönemi başlatan eserleri şöyle sıralayabiliriz: Liszt'in Rapsodileri ve Senfonik Şiirleri, Richard Wagner'in (1813-1883) Musikdram anlayışı, Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) tüm operaları. Bu bestecilerin ve eserlerinin ardından ise Anton Bruckner (1824-1896) ile Johannes Brahms (1833-1897) gibi besteciler eserleriyle bu dönemi temsil etmişlerdir. Romantik dönemin bu en son evresi, müzikte düşünsel ve estetik çerçevede, tarihçilik, doğalcılık ve kısmen ulusalcılığın tohumlarının ekildiği ve işlendiği başlı başına dinamik bir dönemdir (Say, 1997: 337).

Romantik Dönemde form, tür, armoni, ritmik ve tınısal öğeler her ne kadar geçmişle bağlarını koparmasalar da büyük değişim ve yenilikler geçirmişlerdir. Kromatik armoni, çeşitli alterasyonlar ve anarmonik modülasyonlar Klasik Dönem armonisine karşıt olarak gelişmiş, sonrasında gelecek olan ton dışılığa zemin hazırlamıştır (Say, 2009: 40; Selanik, 1996: 160). İlyasoğlu, Romantik Dönem müziği hakkında şunları söylemiştir:

Romantik akımın müziğini, kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağdan ayıran başlıca özellikler şöyle sıralanabilir: Uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyumlu (konsonan) aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoniye ve çalgılama yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin ayrıntılarını (nüans) duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayışlar; tonalitenin, müziğin temel düzeni olarak yayılması. Klasik bestecinin gözettiği denge, oran ve ılımlı yaklaşımın yerini Romantik müzikte abartı, düşlem ve coşku alır. Klasikçinin biçimi özü yönetirken, Romantiğin özü biçime karar verir (İlyasoğlu, 2009: 101).

Romantik Dönem bestecilerinin en çok ilgi gösterdiği enstrüman piyanodur. Piyanonun en zengin edebiyatı bu çağda gelişmiştir. Küçük biçim ve türlerden konçerto gibi büyük biçimlerde eserlere kadar her tür ve formdan eserler bu dönemde verilmiş, piyanonun gerek solo edebiyatına gerekse piyanolu oda müziği repertuarına en büyük katkılar bu dönemde gerçekleşmiştir.

Müzik diğer sanat dallarında olduğu gibi, ortaya koyulmasında bir icracıya muhtaç olan bir sanattır. Müziğin ortaya koyulmasında, notaları olduğu gibi seslendirmenin yanında bir de icracının kendi anlayışına göre seslendirme durumu ortaya çıkar. TDK Sözlüğünde “icra” kavramı: “*Bir müzik eserini oluşturan notaları sese çevirme*” (Türk Dil Kurumu, 1998: 1034) diye; yorum kavramı ise şöyle tanımlanır: “*Bir olayı belli bir görüşe göre açıklama, değerlendirme; bir müzik parçasını veya bir tiyatro oyununu kendine özgü bir duyarlık ve teknikle çalmak, söylemek veya oynamak, icra etmek.*” (TDK, 1998b: 2464-2465).

Müzikal bir eser, dinleyiciye “icracı-yorumcu” vasıtası ile ulaşır. Mimaroglu (1970: 271)’na göre: “Yorumcu, bir musiki eserini icra eden, ya da ettiren kişidir; çalgıcı, şarkıcı, ya da orkestra yöneticisi.”

İcra, sadece notaları çalgısına veya sesine uygulamaz, aynı zamanda müziğe kendinden bir şeyler katar. Anladığını anlatma veya kendinden bir şeyler katma durumu ilk planda bestecinin duygu dünyasına bir saygısızlık olarak algılansa da bu işin doğası gereği kaçınılmaz bir sonuçtur. “*...icracının kendinden kattığı şeyler, bestecinin anlatmak istediklerine, bestecinin düşüncelerine ve duygularına kıyasla, daha iyi, ya da daha kötü şeyler olabilir.*” (Mimaroglu, 1970: 272).

Burada ortaya çıkan problem durumu, ancak icra edilecek eserin, bestelendiği dönemin şartları ve bestecisinin sanat anlayışı çok iyi bilinerek yapılan derinlemesine analizlerden sonra kazanılan bilgi doğrultusunda, icraata geçmesiyle çözülebilecektir. Bu

araştırmanın konusu olan Franz Schubert'in Op.90 Impromptuları'nın çok yönlü müzikal analizlerinin de bu yönde katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında yapılan literatür taramasında bu eserler üzerine aynı yöntemlerle çalışılan bir araştırmanın bulunmadığı tespit edilmiş, bu eserlerin hem Romantik Dönem özelliklerini yansıtması açısından hem de piyano edebiyatı bakımından impromptu türünde verilmiş oldukça önemli eserler olduğu kanaatiyle çalışmaya başlanılmıştır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, Romantik Dönem bestecilerinden Franz Schubert'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri üzerinden, bu dönemde müzikteki gelişmeleri düşünsel temelleriyle anlamak, Schubert'in Op.90 numaralı impromptularının form ve formu destekler şekilde armonik analizlerini yaparak başta icracılar olmak üzere tüm araştırmacılara kaynak oluşturmaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Romantik Dönem müziğinin anlaşılmasında bu dönemin özelliklerini barındıran impromptu gibi doğaçlama temelli müzik tür ve formlarının detaylıca incelenmesi oldukça önemlidir. Bu doğrultuda Romantik Dönem'in en önemli bestecilerinden olan Franz Schubert'in örneklem olarak alınan Op.90 numaralı en bilinen dört impromptusunun analizleri, hem bestecinin müzikal stiline hem de Romantik Dönem müziğinin anlaşılması adına önemli verileri ortaya çıkaracaktır. Literatürde bu çalışma ile aynı yöntemlerin kullanılarak, bu eserlerin incelendiği başka bir çalışmanın bulunmaması, bu çalışmanın önemini arttırmaktadır. Bunun yanında bu çalışmanın eser analizi hususunda da daha sonraki çalışmalara örnek teşkil edeceği düşünülmektedir.

1.3. Problem

Bu araştırmanın ana problem cümlesi: "Franz Schubert'in Op.90 Impromptuları'nın form ve armonik yapısı bakımından genel görünümü nasıldır?" sorusudur. Bu problem belirtilen alt problemler çerçevesinde incelenmiştir.

1.4. Alt Problemler

- 1.4.1. Schubert'in Op.90 No.1 Do Minör Impromptusunun form ve armonik yapısı nasıldır?
- 1.4.2. Schubert'in Op.90 No.2 Mi bemol Majör Impromptusunun form ve armonik yapısı nasıldır?
- 1.4.3. Schubert'in Op.90 No.3 Sol bemol Majör Impromptusunun form ve armonik yapısı nasıldır?
- 1.4.4. Schubert'in Op.90 No.4 La bemol Majör Impromptusunun form ve armonik yapısı nasıldır?

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma, müzikte Romantik Dönem, Franz Schubert'in hayatı, sanat anlayışı ve eserleri, bestecinin impromptu başlıklı eserlerinden yalnızca Op.90, D.899 numaralı dört adet impromptusu, müzikal analiz çeşitlerinden form analizi ve formu destekler nitelikte armoni analiziyle sınırlandırılmıştır.

1.6. İlgili Araştırmalar

Konuyla ilgili yapılan Türkçe literatür taramasında bestecinin liedlerinin incelendiği pek çok çalışma tespit edilmiştir (Ağdaş, 2014; Akanay, 2020; Akyüzlüer, 1999; Bozkurt, 2004; Büyükburçlu, 2007; Küçük, 2003; Metiner, 1999; Önal, 2010; Turnagöl, 2015).

Bestecinin liedleri dışındaki eserlerinin incelenmesi konusunda üç adet yüksek lisans çalışması tespit edilmiştir.

Molla'nın (1997) yüksek lisans çalışmasında, Schubert'in genel müzikal anlayışı üzerinde durulup piyano yazısına etki eden unsurlara değinilmiş ve piyano yapıtları tanıtılmıştır. Schubert'in piyano için bestelediği en önemli eserler olarak "Moments Musicaux" adlı eserlerinin gösterildiği bu çalışmada, bu eserlerin yanı sıra, bestecinin sonatları, fantezileri ve kısa romantik parçalarından impromptuları, varyasyonları ve dansları hakkında bilgiler verilerek, bestecinin bu alanda getirdiği yenilikler irdelenmiş ve pre-romantik bir besteci olduğu sonucuna varılmıştır.

Köse'nin (1992) yüksek lisans çalışmasında Romantik Dönem armoni sistemi ve bu sistem içerisinde Schubert eserlerindeki armonik yapı değerlendirilmiştir.

Madanoğlu'nun (1989) yüksek lisans çalışmasında ise Mozart ve Schubert'in eserlerindeki genel armonik yapı ve sonat formundaki eserlerindeki biçimsel farklılıklar ele alınmıştır.

Yine Akkılıç'ın (2010) araştırmasında Schubert'in hayatı ve lied sanatı hakkında bilgiler verilip bestecinin "Ständchen" adlı liedi form ve tonal olarak analiz edilmiştir.

Albayrak'ın (1985) araştırmasında ise Schubert'in Goethe liedleri ve Goethe'nin müzik anlayışı üzerine incelemeler yapılmıştır.

Büyükyıldırım'ın (2019) araştırmasında, Mozart, Beethoven ve Schubert'in bazı eserleri seçilerek, seçilen eserler üzerinden piyano icrası bakımından bazı incelemeler yapılmış ve icralarına yönelik bazı önerilerde bulunulmuştur. Araştırmada ayrıca yorumculuk anlayışları ve icra uygulamalarına da değinilmiştir.

Yabancı literatüre bakıldığında konuya en yakın beş çalışma tespit edilmiştir:

Ham'ın (2005) doktora çalışmasında impromptu türünün tarihi araştırılmış, Schubert'in piyano yazı stili, eserlerinden kesitler verilerek anlatılmıştır. Daha sonra Schubert'in D. 899 ve D. 935 numaralı impromptuları tarihsel ve piyano yazı stili bakımından analiz edilmiş ve tonal dizaynları incelenmiştir. Bu tonal dizayn şemalarına göre eserlerin kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki tonal ilişkilere değinilmiştir.

Kim'in (2019), doktora çalışmasında bestecinin Op.142 numaralı impromptuları form bakımından incelenip Nikolai Kapustin'in impromptularıyla karşılaştırılmıştır. Her iki bestecinin de eserlerinde kullandıkları formlar tablolaştırılmış, bölmeler ve temalar arası tonal değişimlerle birlikte verilmiştir. Daha sonra eserleri yorumlayan beş farklı piyanistin kayıtları üzerinde tempo, dinamik ve artikülasyon incelemeleri yapılmıştır.

Chen'in (1991) doktora çalışmasında varyasyon formunun tarihi incelenerek Haydn, Mozart ve Beethoven'in varyasyon formunda eserlerinden örnekler verilmiş daha sonra da Schubert'in piyano için bestelediği bağımsız varyasyon formunda eserleri ile bazı piyano eserlerindeki varyasyon özellikleri incelenmiştir. Bestecinin varyasyon formunu, rondo, lied ve diğer formların içinde de kullandığı sonucuna varılmıştır.

Pang'ın (1998) doktora çalışmasında Haydn, Mozart, Beethoven ve Schubert'in varyasyon formu içeren bazı eserleri hakkında bilgiler verilmiş ve bunların icraya yansımaları incelenmiştir. Schubert'in Op. 142 Impromptularına da değinilmiş ve bu imromptuların icralarına yönelik tavsiyelerde bulunulmuştur.

Coca'nın (2017) araştırmasında ise D.899 Impromptuların tarihine kısaca değinilip, tonal dizaynlarının eserlerin biçimsel yapılarıyla olan ilişkisine yoğunlaşmıştır. İlk olarak tarihi bilgiler alıntılar yapılarak verilmiş, daha sonra ölçü yapıları, tonları, ölçü sayıları ve tempoları birbirleriyle karşılaştırılmış ve ilişkiler kurulmaya çalışılmıştır. D.899 ile D.935 No'lu imromptuların tonları ve tonal ilişkileri karşılaştırılmıştır. Son olarak da eserlerin bölmeleri arasındaki ton geçişlerini temel alan bir form şeması çizilmiş ve ton değişimlerinin eserlerin genel form yapılarıyla ilişkisi olup olmadığı araştırılmıştır. Bölme değişimlerinde çoğu zaman ton değişimlerinin olduğu görülmüştür.

2. BÖLÜM

KURAMSAL BİLGİLER

2.1. Romantik Dönem Müziği

Fransızca “şiiir yazma” anlamına gelen “romance” sözcüğünden türeyen romantik ifadesi on yedinci ve on sekizinci yüzyıl edebiyatında “fantastik ve masalsı” türde eserleri tanımlamaktaydı ve rasyonel olmayan anlamında kullanılmaktaydı. Müzikte ise bu terim ilk defa Hoffman’ın Beethoven’ın 5. senfoni hakkındaki yazısında kullanmıştır (Say, 1997: 337).

Romantik Dönem, diğeer güzel sanat dallarında olduğu gibi müzikte de bireyselcilik anlayışı üzerine inşa edilmiştir. Romantik Dönem bestecileri Fenmen (1997: 67)’in ifadeleri ile “...kişilikleriyle daha fazla ilgileniyorlar, duygularına kapılarak ilhamlarını dizginsiz bırakıyorlardı.” Bundan ötürü Klasik Dönem’e kıyasla bu dönemdeki başarılı sanatçı sayısının daha az olduğu söylenebilir.

On dokuzuncu yüzyıl bestecilerini iki gruba ayırmak mümkündür. İlk grup Klasik Dönem’e bağılı kalanlar, ikinci grup ise romantizmden daha çok etkilenip tamamen romantik hareketi yürütenler.

Birinci grup bestecilerinin başında Franz Schubert (1797-1828) gelmektedir. Her ne kadar müzik tarihinde “melodi, lied bestecisi” olarak bilinse de piyano eserlerinde de dönemin önde gelen bestecilerindedir. Lakin büyük eserlerinin işleme kısımları “zayıf ve gereksiz uzunluklarla dolu” gibi eleştiriler almıştır. “*Lirik bir besteci olarak tanınmıştır. Klasik formlardan yararlanmasını bilmekle beraber, işleme kısımlarında kudret gösteremediği için piyano eserlerinde tam anlamıyla başarılı olamadı.*” (Fenmen, 1997: 67)

2.2. Franz Schubert'in Hayatı ve Sanat Anlayışı

Romantik Dönem'in en büyük bestecilerinden biri olan tam ismi ile Franz Peter Schubert, 31 Ocak 1797'de Viyana'nın Himmelfortgrund banliyösünde doğmuştur. Yaşamı trajik olarak nitelendirilen Schubert'in tüm hayatı Viyana'da geçmiş, ömrü boyunca yalnızca iki kere bu şehirden ayrılmış, 1818 ve 1824 yıllarının yaz aylarında Prens Esterhazy sarayında ailenin çocuklarının müzik eğitmenliğini yapmıştır (McKay, 2001: 1; Say, 1997: 331; Selanik, 1996: 163-164).

Çek asıllı Franz Theodor Florian Schubert (1763-1830) ile Polonyalı Maria Elisabeth Katharina (1756-1812)'nin on ikinci çocukları olan Franz Peter hayatta kalan beş kardeşin en küçüğüdür. Kardeşlerinin birçoğu, o dönemde çeşitli sebeplerden ötürü bebek ölümlerinin yüksek olmasından dolayı, doğduktan kısa bir süre sonra ölmüştür. Kardeşi Josef Schubert (1793-1798)'in ise muhtemelen çiçek hastalığından öldüğü söylenir. Franz ilk müzik eğitimini abisi Ignaz Schubert (1785-1844)'ten ve bir ilkokul öğretmeni olan babasından almıştır. Abisi Ignaz, Franz'a piyano dersleri vermiş, İlk keman derslerini ise yedi yaşındayken babası Theodor'dan almıştır. Babası ondaki müzik yeteneğini fark ettikten sonra Lichtental Kilisesi'nin koro yönetmeni Michael Holzer (1772-1826) ile konuşur ve Schubert müzik eğitimine kilisede Holzer ile devam eder. Holzer, Schubert'e müzik teorisi, piano, keman, org ve şan dersleri vermiştir. Kısa sürede kilisede öğrenebileceği her şeyi öğrenen Schubert, on bir yaşında saray korosunda söylemeye başlar (Mckay, 2001: 11-12; İlyasoğlu, 2009: 107).

O yıllarda saray korosunun şefi meşhur besteci, şef ve öğretmen Antonio Salieri (1750-1825)'dir. Holzer, Schubert'in babası Theodor'a Salieri'den bahseder, Schubert'i Antonio Salieri'ye götürmeyi tavsiye eder. Holzer'in, Schubert'in müzikal anlamda geleceğini önemli ölçüde etkileyen, bu tavsiyesi ile 1804 yılında Salieri ile bir görüşme gerçekleşir. Schubert önceki çalışmalarını da beraberinde götürür ve ayrıca Salieri'ye dinletmek için şan, piano ve keman repertuarı hazırlar. Salieri Schubert'in sıradışı müzik yeteneğinden çok etkilenir ve onunla yakından ilgilenir. Salieri'nin teşviki ile Schubert 1808 yılında İmparatorluk Kilisesi Korusu için düzenlenen yeni korist seçim sınavlarından birine girer ve korist olarak seçilir. Kraliyet korosundaki tek erkek sopranodur. Daha sonra İmparatorluk Seminerine (Konviktine) de öğrenci olarak kabul edilmiştir (Mckay, 2001: 12; Selanik, 1996: 164).

Salieri, Schubert'i orkestranın baş kemancılığına getirir, bazen de orkestra şefliği görevlerini üstlendirir. 1810 yılında ise Salieri ile bestecilik çalışmaya başlar. İlk bestelerini bu yıllarda yapmaya başlamıştır. Piyano için küçük parçalar ve babası ile kardeşlerinin de beraber çalabilmeleri için yaylı dörtlüler bestelemiştir (İlyasoğlu, 2009: 107; Mckay, 2001: 12; Selanik, 1996: 164).

Schubert sarayda müzik eğitiminin yanı sıra ilkokul öğretmenliği dersleri de almıştır. Yaşı büyüyüp sesi değişmeye başlayınca artık korodan ayrılır. Bunun ardından Viyana'nın Lichtenthal semtinde, babasının okul müdürlüğü yaptığı okulda öğretmen yardımcısı olarak çalışmaya başlar. O dönemde arkadaşı Franz von Schober (1796-1882)'in de destekleri ile kendini tamamen beste çalışmalarına veren Schubert lied besteciliğine yönelmiştir. Bu yıllarda ünlü bariton Johann Michael Vogl (1768-1840) ile tanışan Schubert günümüzde de iyi bilinen bazı liedlerini Vogl için bestelemiştir (McKay, 2001: 39-70; Say, 1997: 331 ; İlyasoğlu, 2009: 107). “*Schubert lied'lerinin ilk ve en büyük yorumcularından olan Vogl, ayrıca onun İkiz Kardeşler güldürüsünün Kartnerthor Theater'de oynanmasını da sağlamıştır (1820).*” (Oransay, 1977: 171; akt. Say, 1997: 331).

1817 yılı bestecinin pek çok şarkı, keman-piyano sonatları ve 5. Senfonisini bestelediği oldukça verimli olduğu bir senedir. Bu seneden sonra özellikle 1818-1820 yılları arası, Schubert'in bestecilik anlamında gençlik döneminden çıkıp daha da olgunlaşarak orta döneme geçtiği dönem olarak tanımlanır. O senenin yazında Steyr kasabasına konser vermek üzere Vogl ile birlikte davet edilirler. Konserlerin ardından besteciden bir piyanolu kuintet yazması istenilir. Meşhur “Die Forelle”, Alabalık Beşlisi burada bestelenir (Gibbs, v.d., 2014: 96; İlyasoğlu, 2009: 107).

1826'dan sonra kendi evinde “Schubertiad” (Schubert Akşamları) dediği müzikli gece toplantıları düzenleyen Schubert, kendi arkadaş çevresinden oluşan bu toplantılarda şan eşlikli eserler çalardı. Popüler şarkıların ardından da en son eserlerini icra ederdi (İlyasoğlu, 2009: 107). Bu toplantıların ünü giderek büyür ve ünlü bariton Vogl da bu gecelerde söylemeye başlar. Schubert'in liedleri konusunda bir diğer önemli konu ise eserlerinde güfte olarak Goethe gibi büyük yazarların sözlerini kullandığı gibi ismi pek duyulmamış şair ve yazarların sözlerini de kullanmasıdır (Akyüzlüer, 1999: 12).

Schubert, akşam müzik toplantılarında seslendirilmek üzere ilk yaylı dörtlü eserlerini besteler. Bununla birlikte dönemin en ünlü oda müziği eserlerinden birisi olan D.667 Forellenquintett, Piyanolu Kuintet eseri de yine Schubert'e aittir (Bodley ve Horton, 2016: 263).

Schubertiad geceleri sayesinde Schubert'in ünü iyice genişlemekte ve üst sınıftan arkadaş çevresi oluşmaktadır fakat küçük eserleri dışında "Alfonso ve Estrella" operası gibi büyük eserleri sahnelenmediği için pek bilinmez (Bodley ve Horton, 2016: 416). Besteci ancak 1825'ten sonra eserlerinin basımından para kazanmaya başlar. Fakat o yıllarda psikolojik sıkıntılar yaşamaya başlar ve bu ruh hali eserlerine de yansır: "...sıkça tonalite değişimleri ve yaylı çalgıların tremololarıyla duyulur." (İlyasoğlu, 2009: 108) Yine bu dönemde bestelediği D. 911, Op. 89 numaralı "Winterreise" adındaki liedlerinde kullandığı güfte ve minör tonlar da aynı ruh haletini yansıtır (Brown v.d., 2020: 40; İlyasoğlu, 2009: 108).

1827 yılında bestelediği Op.90 ve Op.142 iki set halinde sekiz adet impromptuları 1828 yılında yayımlanır. Aynı yıl piyanolu trioları ve D. 780 (Op. 94) numaralı Moment Musical isimli altı bölümlü süiti de yayımlanır. Filarmoni Derneği sadece Schubert eserlerinden oluşan bir konser düzenlemiş ve bu konserin tüm gelirleri besteciye kalmıştır. Elde ettiği gelire kardeşleri ile beraber yaşayabileceği bir eve taşınır ve beste çalışmalarını hızla sürdürür (İlyasoğlu, 2009: 108).

Eserlerine ilgi artınca nota basımevleri de bestecinin eserlerini basmaya başlamışlardır. 1824'te frengi olup hastaneye yattığı, buna rağmen çalışmaya devam ettiği söylenir. 19 Kasım 1828'de Viyana'da hayatını kaybeden Schubert Viyana Merkez Mezarlığı'na defnedilmiştir. Mezarı Beethoven'in hemen yanındadır (İlyasoğlu, 2009: 108).

Schubert'in müziğini anlayabilmek için o dönemde Viyana'daki yaşamı iyi bilmek gereklidir. 1789'daki Fransız Devrimi'nin ardından Avrupa'da yaşanan siyasi çalkantılar toplumun her kesimini etkilemiştir. Viyana'da da yönetim halka kısıtlama ve yasaklar getiriyordu. Tüm bu durumlar Viyana halkının, özellikle de biraz daha üst tabakanın sanata olan ilgisini arttırıyordu (Say, 1997: 333). Leyla Pamir, bu dönem Viyana halkı hakkında şunları söylemektedir: "...halkın çoğunluğu Avusturya'nın dış çıkarlarını ileri süren bu yönetim düzenine boyun eğerek göze batmamaya çalışmış, evine çekilmiştir

ama, bu tutumla üzüntüsünü yok edememiştir.” (Pamir, 1989: 68; akt. Say, 1997:333). Bahsedilen döneme “Biedermeier Dönemi” denir.

Genel çizgileriyle Biedermeier, rahat bir tatlılığın, hafife almanın, küçük burjuva sınırlılığının kültürüdür. Tatlı bir hava içinde küçük şeylere eğilen, ya da küçükte büyüklüğü arayan Biedermeier sanatçıları arasında, doğal olarak sadece küçükle yetinmeyen sanatçılar da çıkmış, bazen de aynı sanatçı, hem küçük şeye, hem de büyük olana yönelmiştir. Viyana’da Beethoven, Schubert, Weber, yazar Grillparzer başlıca örnekleridir (Pamir, 1989: 69; Say, 1997: 333).

Say (1997: 330), Schubert hakkında “...bir ayağı klasisizm, öteki ayağı ise romantizmin üzerindedir ve attığı adım romantizmi simgeler.” demiştir. “Schubert, Romantik-Klasikçi olarak nitelenir.” (İlyasoğlu, 2009: 111). Say ve İlyasoğlu’nun bu tanımlamalarının nedeni, Schubert’in Birinci Viyana Klasikleri denilen Haydn, Mozart ve Beethoven üçlüsünün klasik stilini kendi döneminin romantik stiliyle birleştirmesidir.

Ünlü müzikolog Sachs ise Schubert ile Beethoven’in müzikal ilişkisine dair şunları söylemektedir:

Beethoven’in hayranı olmakla birlikte Schubert onun tam karşıtıydı. Büyük ustanın öncelikle çalgısal olan imgesine karşı, o insan sesi anlayışına dayanıyordu. Beethoven’in yoğun bir motif çalışmasına karşı, geniş, soluklu, şarkı gibi bir ezgi yapısına; erkek, güçlü, gеме vurulmuş esinine karşı, dişicesine kendini bırakmış, esin akışına kaptırılmış bir davranışla çıkıyordu. İşte romantik olan bu davranıştı; Beethoven’de bulunmayan, salt sesin duygusallığından hoşlanma, ton değiştirimde kullanılan uygulamaların kişiselliği, iç açıcı majörle karanlık minörün birbiri ardınca gelmesi, işte bunlar romantik öğelerdir. Ancak, bunların da üstünde, yapıtlarının ağırlık noktasının Lied’de toplanması, esinini müzik dışı kaynaklardan almakla birlikte, müzik formu kurallarının kurban edilmediği bu türün yapıtlarının çekim noktası olması; işte gerçek romantiklik budur (Sachs, 1965: 209; akt. Say, 1997: 331).

Neredeyse her türde eser besteleyen Schubert’in hiç konçertosu yoktur. Bunun dışında opera türünde de çok başarılı olamamıştır. Fakat piyano müziğinde besteci özellikle impromptuları, Moments Musicaux ve laendler gibi küçük boyuttaki eserleriyle dönemin bu alandaki öncüsü olmuştur. Mimaroglu (1970: 125), Schubert’in laendler’leri konusunda “Schubert, folkloru sanat musikisiyle birleştiren ilk romantik bestecilerden biri olarak görülebilir. Schubert’in bu yolda verdiği örneğin Chopin’in aynı yoldaki eserlerini, özellikle polonaise’lerini esinlemiş olduğu bir gerçektir.” demiştir.

Bestecinin yine piyano için yazdığı fanteziler, onun form anlayışını değiştirmek istediğini gösterir eserleridir. Özellikle D. 760 (Op.15) Wandererphantasie adlı eseriyle bestecinin sonat formu üzerine daha serbest araştırmalar yaptığı fikrini ediniz. Klasik sonatın dört bölümlü yapısı bu eserde tek bölümde toplanmış ve tüm eserde bir tema birliği sağlanmıştır. Wandererphantasie, dönemin gözde türlerinden Senfonik Şiir’in de öncüsü olmuştur (Mimaroglu, 1970: 125-126). “Schubert’in çalgı yapıtlarında bile ses

müziğine ne kadar bağımlı kaldığı bu yapıtında belirgin biçimde gözükmektedir. Piyano parçaları bu yüzden 'şarkılamayı' öğreten en güzel örnekler olarak günümüz müzik okullarında da kullanılmaktadır." (Say, 1997: 332).

Son dönem sonatları, Beethoven'ın ateşli anlatım tekniğini anımsatır. Ancak *Üçüncü Sonat*, Si Bemol Majör olanı, artık tüm etkilerden kurtulmuş, Schubert'e özgü lirik kişiliğe kavuşmuştur. Aynı zamanda armonik etkinliğe ve piyanonun çalgı olarak dokusuna büyük özen gösterilmiş olan bu sonat, bestecinin piyano dağarcığına sunduğu bir başyapıttır. (İlyasoğlu, 2009: 109)

Bestecinin piyano sonatlarında Klasik Dönem, özellikle de Mozart ve Haydn sonatlarından etkilendiği söylenebilir. Eserler daha önce de bahsedildiği üzere şekilsel olarak romantik stilden çok klasik stile olabildiğince bağlıdır (İlyasoğlu, 2009: 109).

Schubert, kendinden önceki çoğu bestecinin yaptığı gibi bir iş veren altında çalışmamış, kendi eserlerinin satışından ve konserlerinden kazandığı paralarla geçimini sağlamıştır. O dönemde Schubert bir enstrüman virtüözü olarak konser solistliği yapmadığı için çok geniş kitlelerce tanınmamış, sadece yakın çevresince bilinmiştir. Eserleri büyük konser salonlarında değil de küçük salonlarda daha küçük bir kitleye seslendirilmiştir. Bazı müzik öğrencileri dışında profesyonel anlamda hiçbir öğrenci yetiştirmemiş veya herhangi bir çığır açıcı akım ortaya koymamıştır. Ustası olduğu vokal müziğin bir getirisi olarak ürettiği güzel melodiler ve zengin armoniler ile kendinden sonraki bestecilere ilham olmuştur (İlyasoğlu, 2009: 111).

2.3. Franz Schubert'in Piyano Eserleri

Schubert 1828 yılında öldüğünde liedleri, bazı oda müziği eserleri ve küçük piyano eserlerinden oluşan sadece yüz opus numarasıyla eserleri yayınlanmıştır. Bugün bildiğimiz çoğu eseri Wiener Urtext, Henle, C.F.Peters, Diabelli Yayınları ve Breitkopf & Härtel Yayınları tarafından yayınlanmıştır (Hoorickx, 1971: 75; Kim, 2019: 99).

Schubert'in eserlerinin ilk geniş kapsamlı kataloglanması müzikolog Otto Erich Deutsch (1883-1967) tarafından yapıp, 1951'de "Franz Schubert : die Dokumente seines Lebens und Schaffens" adıyla bir kitapta yayınlanmıştır (Blom, 1947: 370). Hoorickx (1971)'e göre Schubert'in pek çok el yazma notası kaybolduğundan eserleri konusunda şimdiye kadar yapılmış en iyi kataloglama Deutsch'a ait olsa da, bu katalog bazı hatalar da içermektedir (Hoorickx, 2016: 137).

Bestecinin eserlerine farklı kişiler tarafından birkaç farklı şekilde kataloglama yapıldığından ötürü bu konuda bir karışıklık mevcuttur. Bazı eserlerinin farklı kaynaklarda birkaç farklı opus numarası mevcuttur.

Schubert'in biyografisini yazan Leopold von Sonnleithner "*Schubert'in sanatsal gelişimini tanımlayabilmeniz için önce eserlerinin kronolojik bir listesini derlemelisiniz.*" demiştir (Brown, 1951: 264). Bir bestecinin tüm eserlerini ve bestelendikleri dönemleri incelemeden onun sanatsal anlayışını ve sanatsal gelişim evrelerini tam anlamıyla kavramanın pek doğru olmayacağı söylenebilir.

Bu araştırmada, bestecinin piyano için bestelediği tüm eserleri katalog olarak incelenmiştir. Yapılan literatür taramasında görülen eksiklik üzerine piyano eserlerinden oluşan katalog Türkçeye çevrilerek bu bölümde yer verilmiştir. Otto Erich Deutsch'a ait bu katalogun oluşturulmasında birkaç farklı kaynaktan yararlanılmıştır. Deutsch'un orijinal basım kataloğuna ulaşılammış fakat "The New Grove Dictionary of Music and Musicians" adlı ansiklopedide Schubert maddesindeki Deutsch kataloğu temel alınmıştır (Brown v.d., 2020). Bunun yanında konuyla ilgili makaleler de gözden geçirilmiştir (Brown, 1951; Hoorickx, 1971, 2016).

Bu bölümde katalogun sadece piyano eserlerini içeren kısmına yer verilmiştir. Çeviride ana metne olabildiğince bağlı kalınıp, İtalyanca müzikal ifadeler orijinal şekliyle yazılmıştır. Her eser için "D" numarası, eser adı, tonu ve bestelenme tarihi ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

2.3.1. Solo Piyano İçin Olan Eserler

Franz Schubert'in solo piyano eserleri "Sonatlar ve Sonat Bölümleri, Çeşitli Piyano Çalışmaları, Piyano İçin Danslar, İki Piyano ve Sekiz El için," alt başlıkları ile aşağıda gösterilmiştir:

2.3.1.1. Sonatlar ve Sonat Bölümleri

- D 154, Piyano Sonatı Mi majör (1815)
- D 157, Piyano Sonatı Mi majör (1815, bitmemiş - ilk üç bölümü mevcut)
- D 277A, Piyano için Minuet La minör ile Trio Fa majör (1815, Piyano Sonatı Do majör, D 279'un alternatif üçüncü bölümü)

- D 279, Piyano Sonatı Do majör (1815, bitmemiş - ilk üç bölümü mevcut)
- D 346, Allegretto Do majör, Piyano için (1816, Piyano Sonatı Do majör, D 279'un muhtemel dördüncü bölümü)
- D 459, Piyano Sonatı Mi majör (1816, aynı zamanda D 459A Beş Bölümlü bir Sonat veya Beş Piyano Parçası "Fünf Klavierstücke" olarak da isimlendirilmiştir)
- D 459A, Üç Piyano Parçası "Drei Klavierstücke" (1816, aynı zamanda D 459, Piyano Sonatı Mi majör veya Beş Piyano Parçası "Fünf Klavierstücke" olarak da isimlendirilmiştir)
- D 505, Adagio Reb majör, Piyano için (1818, bitmemiş Piyano Sonatı Fa minör, D 625'in muhtemel ikinci bölümü)
- D 506, Rondo Mi majör, Piyano için (1817, bitmemiş Piyano Sonatı Mi minör, D 566'nın muhtemel dördüncü bölümü)
- D 537, Piyano Sonatı La minör (1817, ilk basımı Op. posth. 164)
- D 557, Piyano Sonatı Lab majör (1817)
- D 566, Piyano Sonatı Mi minör (1817, bitmemiş - ilk üç bölümü mevcut; Rondo Mi majör, D 506)
- D 568, Piyano Sonatı Reb majör/Mib majör (1817, 2 versiyon; 2. versiyon ilk basımı Op. posth. 122; 1. versiyon [önceden D 567] Reb majör; D 567)
- D 570, Scherzo Re majör ve Allegro Fa# minör, Piyano için (1817)
- D 571, Piyano Sonatı Fa# minör (1817, Andante La majör, D 604, ayrıca Scherzo Re majör ve Allegro Fa# minör)
- D 575, Piyano Sonatı Si majör (1817, ilk basımı Op. posth. 147)
- D 600, Minuet Do# minör, Piyano için (1814; Trio Mi majör, D 610)
- D 604, Andante La majör, Piyano için (1816 veya 1817; bitmemiş Piyano Sonatı Fa# minör, D 571'in ikinci bölümü olabilir)
- D 610, Trio Mi majör, Piyano için (1818)
- D 612, Adagio Mi majör, Piyano için (1818; bitmemiş Piyano Sonatı Do majör, D 613'ün muhtemel ikinci bölümü)
- D 613, Piyano Sonatı Do majör (1818)
- D 625, Piyano Sonatı Fa minör (1818)

- D 655, Piyano Sonatı Do# minör (1819)
- D 664, Piyano Sonatı La majör (1819 veya 1825; ilk basımı Op. posth. 120)
- D 769A, Piyano Sonatı Mi minör [önceden D 994] (1823)
- D 784, Piyano Sonatı La minör (1823, ilk basımı Op. posth. 143)
- D 840, Piyano Sonatı Do majör, Reliquie (1825)
- D 845, Piyano Sonatı La minör (1825, ilk basımı Op. 42)
- D 850, Piyano Sonatı Re majör, Gasteiner (1825, ilk basımı Op. 53)
- D 894, Piyano Sonatı Sol majör, Fantasie (1826, ilk basımı Op. 78)
- D 958, Piyano Sonatı Do minör (1828)
- D 959, Piyano Sonatı La majör (1828)
- D 960, Piyano Sonatı Sib majör (1828)
- D Anh. I,8, Piyano Sonatı Fa majör (1815, kayıp veya D 157 ile ilişkili)
- D Anh. I,9, Piyano Sonatı Fa majör (1816, kayıp veya D 459 ile ilişkili)
- D deest, Piyano Sonatı Do# majör (1825, kayıp veya D 568 1. version ile ilişkili)

2.3.1.2. Çeşitli Piyano Çalışmaları

- D 2E, Fantezi Do minör, Piyano için [önceden D 993] (1811)
- D 13, Füg Re minör, Piyano için (1812)
- D 21, Altı Varyasyon Mi# majör, Piyano için (1812, kayıp)
- D 24, Yedi Varyasyon Fa majör, Piyano için (1812, kayıp)
- D 24A, Füg Do majör, Piyano veya Organ için (1812)
- D 24B, Füg Sol majör, Piyano veya Organ için (1812)
- D 24C, Füg Re minör, Piyano veya Organ için (1812)
- D 24D, Füg Do majör, Piyano için (1812)
- D 29, Andante Do majör, Piyano için (1812, Re majör versiyonu aynı zamanda D 36'nın ikinci bölümü olarak kullanıldı)
- D 41A, Füg Mi minör, Piyano için (1813)
- D 71B, Füg Mi minör, Piyano için (1813)
- D 156, On Varyasyon Fa majör, Piyano için (1815)
- D 178, Adagio Sol majör, Piyano için (1815, 2 versiyon; 2. versiyon sadece bir bölüm)

- D 309A, Rondo Do majör, Piyano için (1815)
- D 347, Allegro moderato Do majör, Piyano için (1813)
- D 348, Andantino Do majör, Piyano için (1816)
- D 349, Adagio Do majör, Piyano için (1816)
- D 576, On üç Varyasyon Anselm Hüttenbrenner'in teması üzerine La minör, Piyano için (1817)
- D 593, İki Scherzo, Piyano için (1817)
- D 605, Fantezi Do majör, Piyano için (1821-1823)
- D 605A, Fantezi Do majör, Piyano için, Grazer Fantezi (1818)
- D 606, Marş Mi majör, Piyano için (1818)
- D 718, Anton Diabelli'nin bir Valsi üzerine Varyasyon Do minör, Piyano için (1821, Vaterländischer Künstlerverein için yazıldı)
- D 757A, Marş Si minör, Piyano için (1822)
- D 759A, Opera Alfonso und Estrella'ya Uvertür, Piyano için (1822, D 732'den Piyano için Uvertür; ilk basımı Op. 69)
- D 760, Fantezi Do majör, Piyano için, Wanderer Fantezi (1822, ilk basımı Op. 15)
- D 780, Altı Müzikal Bölüm, Piyano için (bas. 1828, ilk basımı Op. 94), Do majör, Lab majör, Fa minör, Do# minör, Fa minör ve Lab majör.
- D 817, Ungarische Melodie Si minör, Piyano için (1824)
- D 899, Dört Impromptu, Piyano için (1827, ilk basımı Op. 90) Do minör, Mib majör, Solb majör, ve Lab majör
- D 900, Allegretto Do minör, Piyano için (1820'den sonra)
- D 915, Allegretto Do minör, Piyano için (1827)
- D 916B, Piyano Parçası Do majör (1827)
- D 916C, Piyano Parçası Do minör (1827)
- D 935, Dört Impromptu, Piyano için (1827, ilk basımı Op. posth. 142) Fa minör, Lab majör, Sib majör ve Fa minör.
- D 946, Üç Piyano Parçası "Drei Klavierstücke" (1828)
- D Anh. I,10, Fantezi Mib majör, Piyano için (1825, kayıp)
- D deest, Füg (tonu bilinmiyor), Piyano veya Organ için (1813, kayıp)

- D deest, Füg Fa majör, Piyano için (1813)

2.3.1.3. Piyano için Danslar

- D 2D, Altı Minuet, üflemeliler için [önceden D 995] (1811; versiyon, Piyano için No. 1-2)
- D 19B, Birkaç Vals ve bir Marş, Piyano için (1812 veya 1813, kayıp)
- D 22, On iki Minuet, Triolu, Piyano için (1812, kayıp)
- D 41, Otuz Minuet, Triolu, Piyano için (1813; No. 1-8, 11-18 ve 20-23 mevcut)
- D 91, İki Minuet, Triolu, Piyano için (1813)
- D 128, On iki Viyana Alman Dansı, Piyano için (1812)
- D 135, Alman Dansı Triolu Mi majör, Piyano için (1815)
- D 139, Alman Dansı Do# majör Triolu La majör, Piyano için (1815)
- D 145, On iki Vals, On yedi Ländler ve Dokuz Écossaise, Piyano için (1815-1821, ilk basımı Op. 18)
- D 146, Yirmi Vals, Piyano için, Letzte Walzer (1815 ve 1823, ilk basımı Op. posth. 127)
- D 158, Écossaise Re minör/Fa majör, Piyano için (1815)
- D 299, On iki Écossaise, Piyano için (1815)
- D 334, Minuet La majör Triosu Mi majör, Piyano için (1815)
- D 335, Minuet Mi majör Triolu, Piyano için (1813)
- D 365, Otuz altı Orijinal Dans, Piyano için, Erste Walzer (1818-1821, ilk basımı Op. 9)
- D 366, On yedi Ländler, Piyano için (1824)
- D 378, Sekiz Ländler Sib majör, Piyano için (1816)
- D 380, Üç Minuet Triolu, Piyano için (1816)
- D 420, On iki Alman Dansı, Piyano için (1816)
- D 421, Altı Écossaise, Piyano için (1816)
- D 511, Écossaise Mib majör, Piyano için (1817)
- D 529, Sekiz Écossaise, Piyano için (1817)

- D 643, Alman Dansı Do# minör ve Écossaise Reb majör, Piyano için (1819)
- D 681, On iki Ländler, Piyano için (1815, yalnız No. 5-12 mevcut)
- D 697, Altı Écossaise Lab majör, Piyano için (1820, No. 1-4 ve 6 mevcut)
- D 722, Alman Dansı Solb majör, Piyano için (1821)
- D 734, On altı Ländler ve İki Écossaise, Piyano için, Wiener Damen-Ländler (bas. 1826, ilk basımı Op. 67)
- D 735, Galop ve Sekiz Écossaise, Piyano için (bas. 1825, ilk basımı Op. 49)
- D 769, İki Alman Dansı, Piyano için (1823-1824)
- D 779, Otuz dört Duygusal Vals, Piyano için (bas. 1825, ilk basımı Op. 50)
- D 781, On iki Écossaise, Piyano için (1823, No. 2-12 mevcut)
- D 782, Écossaise Re majör, Piyano için (bas. 1824)
- D 783, On altı Alman Dansı ve İki Écossaise, Piyano için (1823-1824; Alman Dansı No. 8 ve 9 aynı zamanda D 366'da kullanıldı, D 814; ilk basımı Op. 33)
- D 790, On iki Alman Dansı, Piyano için (1823, "On iki Ländler" olarak da bilinir; ilk basımı Op. posth. 171)
- D 816, Üç Écossaise, Piyano için (1824)
- D 820, Altı Alman Dansı, Piyano için (1824)
- D 841, İki Alman Dansı, Piyano için (1825)
- D 844, Vals Sol majör, Piyano için, Albumblatt (1825)
- D 924, On iki Grazer Vals, Piyano için (1827, ilk basımı Op. 91)
- D 925, Grazer Galopp Do majör, Piyano için (1827)
- D 944A, Alman Dansı (tonu bilinmiyor), Piyano için (1828, kayıp)
- D 969, On iki Vals, Piyano için, Vals nobles (bas. 1827, ilk basımı Op. 77)
- D 970, Altı Ländler, Piyano için (tarihi bilinmiyor, aynı zamanda "Altı Alman Dansı" olarak da bilinir)
- D 971, Üç Alman Dansı, Piyano için (1823)
- D 972, Üç Alman Dansı, Piyano için (1817'den önce)
- D 973, Üç Alman Dansı, Piyano için (1823)
- D 974, İki Alman Dansı, Piyano için (1822)
- D 975, Alman Dansı Re majör, Piyano için (1824)
- D 976, Cotillon Mib majör, Piyano için (bas. 1825)

- D 977, Sekiz Écossaise, Piyano için (1816)
- D 978, Vals Lab majör, Piyano için (bas. 1825)
- D 979, Vals Sol majör, Piyano için (bas. 1826)
- D 980, İki Vals, Piyano için (bas. 1826)
- D 980A, İki Dans, Piyano için [önceden D 640] (1821'den önce)
- D 980B, İki Ländler Mib majör, Piyano için [önceden D 679] (1816)
- D 980C, İki Ländler Reb majör, Piyano için [önceden D 680] (1821'den önce)
- D 980D, Vals Do majör, Piyano için, Krähwinkler Tanz (bas. 1828)
- D 980E, İki Dans, Piyano için (1818'den sonra)
- D 980F, Marş Sol majör, Piyano için (tarihi bilinmiyor)
- D Anh. I,13, Altı Alman Dansı, Piyano için (1814, kayıp)
- D deest, İki Minuet'e Temalar, Piyano için (1813)
- D deest, Dört Dans La majör, Piyano için (1816)
- D deest, Ecossaise Sol majör, Ländler Fa majör ve Ländler Fa minör, Piyano için (1818)

2.3.2. Diğer Piyano Eserleri

Franz Schubert'in diğer piyano eserleri ise "İki Piyano ve Dört El İçin, Çeşitli Piyano Düetleri, Marşlar ve Danslar, Uvertürler" alt başlıkları ile aşağıda detaylı bir şekilde gösterilmiştir:

2.3.2.1. İki Piyano ve Sekiz El İçin

- D Anh. I,7, Marş (İki Piyano, Sekiz El için) [önceden D 858] (1825, kayıp)

2.3.2.2. İki Piyano ve Dört El İçin

- Fantezi Fa minör (eserin el yazması notalarından birisi) D 940

2.3.2.3. Çeşitli Piyano Düetleri

- D 1, Fantezi Sol majör (piyano düet için) (1810)
- D 1B, Fantezi Sol majör (piyano düet için) (1810 veya 1811)

- D 1C, Sonat Fa majör (piyano düet için) (1810 veya 1811)
- D 9, Fantezi Sol minör (piyano düet için) (1811)
- D 48, Fantezi Do minör (piyano düet için), Grande Sonate (1813, 2 versiyon)
- D 608, Rondo Re majör (piyano düet için), Notre amitié est invariable (1818, 2 versiyon; 2. versiyon ilk basımı Op. posth. 138)
- D 617, Sonat Sib majör (piyano düet için) (1818, ilk basımı Op. 30)
- D 624, Bir Fransız Şarkısı üzerine Sekiz Varyasyon, Mi minör (piyano düet için) (1818, ilk basımı Op. 10)
- D 812, Sonat Do majör (piyano düet için), Grand Duo (1824, ilk basımı Op. posth. 140)
- D 813, Sekiz Varyasyon La♭ majör (piyano düet için) (1824, ilk basımı Op. 35)
- D 818, Divertissement à la hongroise, Sol minör (piyano düet için) (1824, ilk basımı Op. 54)
- D 823, Divertissement sur des motifs veyaignaux français, Mi minör (piyano düet için) (bas. 1826-1827, ilk bölümün orijinal basımı Marche Brillante Op. 63; ikinci ve üçüncü bölümler ilk basımı Andantino varié ve Rondeau brillant, Op. 84 No. 1-2)
- D 908, Hérold's Opera Marie'den bir Tema üzerine Sekiz Varyasyon (piyano düet için) (1827, ilk basımı Op. 82 No. 1)
- D 940, Fantezi Fa minör (piyano düet için) (1828, ilk basımı Op. 103)
- D 947, Allegro La minör (piyano düet için), Lebensstürme (1828, ilk basımı Op. posth. 144)
- D 951, Rondo La majör (piyano düet için), Grand Rondeau (1828, ilk basımı Op. 107)
- D 952, Füg Mi minör organ düet veya piyano düet için (1828, ilk basımı Op. posth. 152)
- D 968, Allegro moderato Do majör ve Andante La minör (piyano düet için), Sonatine (1815 ve 1819 arasında)
- D 968A, Giriş, Dört Varyasyon ve Finale Sib majör (piyano düet için) [önceden D 603] (tarihi bilinmiyor, ilk basımı Op. posth. 82 No. 2)

2.3.2.4. Marşlar ve Danslar

- D 599, Dört Polonez (piyano düet için) (1818, ilk basımı Op. 75)
- D 602, Trois Marches Héroïques (piyano düet için) (1818 veya 1824, ilk basımı Op. 27)
- D 618, Alman Dansı Sol majör, İki Trio ve İki Ländler Mi majör (piyano düet için) (1818)
- D 618A, Polonez Sib majör (piyano düet için) (1818)
- D 733, Üç Askeri Marş (piyano düet için) (1818, ilk basımı Op. 51)
- D 814, Dört Ländler (piyano düet için) (1824)
- D 819, Altı Büyük Marş (piyano düet için) (1818 veya 1824, ilk basımı Op. 40)
- D 824, Altı Polonez (piyano düet için) (1826, ilk basımı Op. 61)
- D 859, Büyük Marş Funèbre Do minör (piyano düet için) (1825, ilk basımı Op. 55)
- D 885, Büyük Marş Héroïque La minör (piyano düet için) (bas. 1826, ilk basımı Op. 66)
- D 928, Marş Sol majör (piyano düet için), Kindermarsch (1827)
- D 968B, Deux Marches Caractéristiques Do majör (piyano düet için) [önceden D 886] (tarihi bilinmiyor, ilk basımı Op. posth. 121)

2.3.2.5. Uvertürler

- D 592, Uvertür Re majör (piyano düet için), İtalyan Stilinde (1817, piyano düet için versiyonu D 590)
- D 597, Uvertür Do majör (piyano düet için), İtalyan Stilinde (1817, piyano düet için versiyonu D 591)
- D 668, Uvertür Sol minör (piyano düet için) (1819)
- D 675, Uvertür Fa majör (piyano düet için) (1819, ilk basımı Op. 34)
- D 773, Opera Alfonso und Estrella'ya Uvertür (piyano düet için) (1823, piyano düet için versiyonu, ilk basımı Op. 69)
- D 798, Opera Fierabras'a Uvertür (piyano düet için) (1823, piyano düet için versiyonu)

2.4. Romantik Dönem’de Müzik Biçimlerindeki Gelişmeler

Romantik Dönem’de tür, biçim, armoni, melodi, ritim ve tınısal renklerin hepsinde kişiye özgü yenilikler ve önceki dönemlere göre köklü değişiklikler görülmüştür. Bu dönem bestecileri önceki dönemlerde meydana çıkmış tür ve biçimleri kullanmış ve bazılarını geliştirmişlerdir. Bu dönemde tür ve biçim açısından en belirgin yenilik ortaya çıkan küçük lirik ve şiirsel piyano parçalarıdır denilebilir. Bunun yanında Romantik Dönem’de “Schubert’in başlattığı sanat şarkılarını, senfonik şiiri ve Wagner’de temsilcisini bulan ‘Müzikdrama’yı getirmişlerdir. 19. Yüzyılın bütün şiirsel eğilimleri, özündeki düşünceyle çalgı müziğine aktarılmıştır.” (Say, 1997: 340).

Bu dönemin en gözde enstrümanının piyano olduğu tartışılmazdır. Romantik müziğin İlyasoğlu (2009: 102)’nun deyimiyle “...tüm fırtınalı, hırçın duygularını...” tek başına en iyi şekilde yansıtabilen enstrümandır. Bundan dolayı piyano literatürüne bakıldığında bu dönem eserleri büyük bir yer tutar. Sadece küçük tür ve biçimlerde değil konçerto gibi büyük türlerde ve piyanolu oda müziği eserlerinde de oldukça çok örnekler verilir.

“Birçok Romantik piyano müziği yapıtı küçük dans biçimlerinden oluşan lirik parçalardır. Konçertolar, fanteziler, sonatlar ve çeşitlemeler ise, piyano için yazılan daha uzun soluklu biçimlerdir.” (İlyasoğlu, 2009: 102).

Senfonilere ilişkin bestecileri bu anlamda üç gruba ayırabiliriz: Birinci grup klasik biçimi devam ettiren, ikinci grup romantik akımdan etkilenerek yenilikler getiren, üçüncü grup ise bazı senfonilerinde klasik bazılarında ise romantik akımdan etkilenmiş bestecilerdir. Klasik biçimi sürdüren bestecilerin senfoni türündeki eserlerinde herhangi bir betimleyici başlık bulunmamakta ve gerek konu içinde gerek içerikte herhangi bir açıklama barındırmamaktadır. Bunun yerine sadece opus numarası belirtmekte olan Schubert, Mendelsohn ve Brahms gibi besteciler bulunmaktadır. İkinci grup bestecilerin senfonileri her ne kadar klasik stilden etkilense de Beethoven’ın 3, 5, 6 ve 9. Senfonileri’nde olduğu gibi bir program içerirler. Fakat geleneksel klasik senfoni biçimine bağlı değildirler. Berlioz ve Liszt bu gruba örnek verilebilir. Üçüncü grup ise bazı senfonilerini klasik stilde bazılarını ise programlı müzik şeklinde besteleyen Schumann, Bruckner gibi bestecilerdir. İlyasoğlu bu dönemdeki programlı senfoni biçimini şöyle açıklamaktadır:

Programlı senfoni biçimi, çalgıların güçlerinin araştırıldığı ve onlardan elde edilen dramatik anlatım olanaklarıyla bestecinin şiirsel iç dünyasının birleştirildiği bir ortamda doğar. Vokal müzikten çok çalgı için yazılan müziğin daha dramatik olduğu ve Romantik ruhu çalgıların daha iyi anlattığı düşünülür. 1790-1910 arasında çalgıların tınları araştırılmakta, yeni yapılan çalgıların olanakları denenmektedir (İlyasoğlu, 2009: 103-104).

Senfonik müzik türleri ile birlikte oda müziğinde Romantik Dönem’de en çok eser veren besteciler, senfonik yapıtlarında klasik stile bağlı kalan Schubert ve Brahms gibi bestecilerdir. Bu dönemde hiç oda müziği bestelemeyen Berlioz ve Liszt gibi besteciler de mevcuttur. Dönemin en gözde çalgısı piyano, neredeyse her oda müziği topluluğunda yerini alır (İlyasoğlu, 2009: 106).

Romantik Dönem’de ses müziğinde de gelişmeler yaşanmış, liedler romantizm akımıyla ayrı bir kimlik kazanmıştır. Dönemin en gözde vokal müzik biçimi de yine liedlerdir. Romantik Dönem liedlerinin bir diğer önemli yanı ise bu türdeki eserlerin, prelüd, intermezzo, noktürn ve sözsüz şarkı gibi küçük lirik piyano parçalarına esin kaynağı olmalarıdır (İlyasoğlu, 2009: 106).

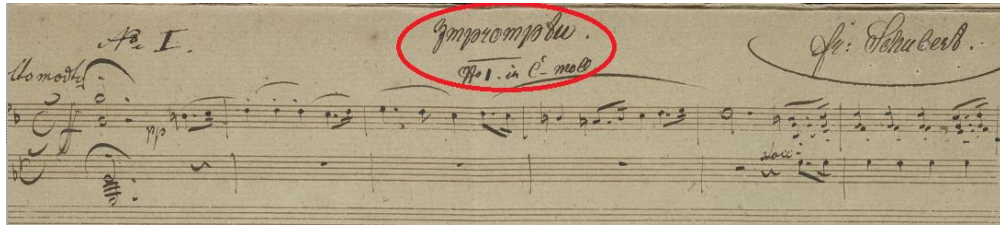
2.5. Impromptu Türü

Latince’de “hazır” anlamındaki “in promptu” sözcüğünden türeyen impromptu kelimesi en genel anlamıyla doğaçlama olarak çalınarak bestelenen enstrümantal eserleri tanımlar. Biçimsel yapısında bir kesinlikten söz edilemese de genellikle A-B-A üç bölmeli lied biçimlerine uyarlar (Say, 2009: 257). Aktüze (2010: 272) impromptuyu “*El altında, hazır anlamında. Genellikle lied formunda, içten doğarmış gibi, doğaçlama hissi veren tek bölümlü karakter parçası.*” olarak tanımlamaktadır. On dokuzuncu yüzyıl öncesinde liedleri tanımlayan bir sözcük olarak da kullanılmıştır (Sözer, 2018: 114). Fakat tek bölümlü bağımsız eser formatı bu tür için iyice oturaklaşmış ve kabul görmüştür. Türkçe bazı kaynaklarda “Empromptü” olarak geçen kelime de impromptu’yu karşılamaktadır (Sözer, 2018: 114). “*17. yy.’da Fransızca’da Moliere zamanında, örn. U~de Versailles (1663) gibi sahne eserlerinde o anda yazılan şiir ya da sahne arası parçaları için kullanılan deyim olan sözcüğü, Mattheson 1739’da, anında bestelenivermiş kanon için kullanmış...*” (Aktüze, 2010: 272)

Hodeir (1992: 44)’e göre Romantik Dönem piyano müziğinde önde gelen türlerden birisi olan impromptuyu bu dönemde özellikle Schubert, Chopin ve Faure gibi besteciler kullanmışlardır.

Antik çağ çoban şiirleri olan “eklog”lar, bu kısa doğaçlama piyano eserlerinin öncüleri sayılabilir (Aktüze, 2004: 2065). Impromptu terimini ilk olarak 1822’de Çek besteci Jan Vaclav Vorisek (1791-1825) ile Alman besteci Heinrich Marschner (1795-1861) lirik kısa eserlerini isimlendirmek amacıyla kullanmışlardır (Say, 2009: 257). Aktüze (2004: 2065)’ye göre ise, ilk olarak Bohemyalı besteci Václav Jan Křtitel Tomášek (1774-1850) tarafından 1807 yılında bu isim kullanılmış, “...onun virtüöz karşıtı bu lirik stilini öğrencisi Jan Vorisek 1814’te Prag’dan Viyana’ya taşımış...” (Aktüze, 2004: 2065) ve ihtimal Schubert, dönemindeki konserlerde bu isimdeki eserleri dinlemiştir (Aktüze, 2004: 2065). Yine Aktüze (2010: 272), impromptuların tarihi hakkında “1800’lerde orkestra fantezisi anlamına kullanılan, 1822’de Bohemya’da J. Vaclav Vorisek tarafından piyano parçası olarak tanıtılan (op. 76 Impromptu)...” bilgilerine yer vermektedir.

Say (2009: 257)’a göre “...karakter parçası özelliği taşıyan...” bu türde yapıtlar üreten bestecilerin en başında şüphesiz özellikle Op. 90, D. 899 ve Op. 142, D. 935 Impromptuları ile Franz Schubert gelmektedir. Yine Say (2009: 257), Schubert’in bu eserlerine impromptu isimlendirmesinin besteci tarafından değil de eserin ilk yayıncısı tarafından verildiği görüşündedir. Fakat eserin Ek 1’de verilen el yazması notasında da daha ayrıntılı incelenebileceği gibi, bestecinin el yazması notalarında dahi impromptu tabiri yer almaktadır. (bkz. Şekil 2.1.)



Şekil 2. 1. Schubert Impromptu No.1 El yazması

Kaynak: https://schubert-online.at/activepage/manuskripte.php?top=1&werke_id=285&herkunft=gattung_einzela nsicht (Erişim Tarihi: 02.02.2020)

Özellikle Romantik Dönem ve sonrasında bu türde eserler veren besteciler arasında 1824’te Franz Liszt “Impromptus sur des themes de Rossini et Spontini”; Frédéric Chopin, Op. 29, 36, 51 ve 66 piyano Impromptuları, Robert Schumann, 1833 tarihli Op. 124 Albumblätter No. 9 ve Op. 5 C. Wieck’in teması üzerine Impromptular; daha

sonrasında Miliy Balakirev (1837-1910) Chopin'in 2 prelüd'ü üzerine varyasyonlu bir Impromptu; Rimski-Korsakov (1844-1908) Prelüde-Impromptu; Antonín Dvořák (1841-1904) Op. 52 No.1 Rapsodi-Impromptular bestelemişlerdir. “*Skryabin ve Faure'den sonra L.Berkeley (Op. 7) ve R. Gerhard (1959) da bu türde eser vermiştir.*” (Aktüze, 2010: 272).

2.6. Schubert'te Impromptu Türü

Schubert, 1827'de Op.90 ve Op.142 olarak iki takım ve her sette dört impromptu bestelemiştir. Op. 142'nin beş ila sekiz adet el yazması notalarına ulaşılmıştır. Bu, onları Op.90 ilk setin devamı olarak planladığı anlamına gelmektedir. Op.142 ikinci set ölümünden yaklaşık on yıl sonra 1839'da yayınlanmıştır. Yayıncı tarafından isimlendirilen Op.90 ilk setin aksine, Schubert'in kendisi ikinci seti impromptu olarak adlandırmıştır (Fisk, 2001: 142).

Impromptu genellikle küçük karakteristik bir parça olarak kabul edilirken, Schubert'in Op. 142 numaralı impromptuları dört büyük eserden oluşmaktadır. Uzunluğu neredeyse büyük bir sonata eşdeğerdir ve böyle resmi bir yapı içerdiği kaydedilmiştir. Robert Schumann ve Alfred Einstein gibi yorumcular, ikinci seti kilit ilişkiler ve genel yapısı nedeniyle bir sonat olarak değerlendirmişlerdir (Einstein, 1951: 118; Schumann, 1946: 284; akt. Kim, 2019: 43).

Tablo 2. 1. Schubert Impromptuları

Op.	D.	No	Tempo	Ton
90	899	1	Allegro molto moderato	Do Minör
		2	Allegro	Mi bemol Majör
		3	Andante	Sol bemol Majör
		4	Allegretto	La bemol Majör
142	935	1	Allegro moderato	Fa Minör
		2	Allegretto	La bemol Majör
		3	Andante	Si bemol Majör
		4	Allegro scherzando	Fa Minör

“Latince “in promptu” (ie doğan) kelimesinden bir mzık terimi haline gelen ve tek bölümlü kısa bir fantezi biçimindeki bu lirik parçaların, impromptu’lerin en büyük ustalarından biri de Franz Schubert’tir.” (Aktüze, 2004: 2065)

Neredeyse her türden eser veren Schubert, piyanoya Chopin ve Schumann kadar önem vermese de impromptular bestelemiş ve bu türe Aktüze (2004: 2065)‘nin deyimiyle adeta *“...yeni bir içerik ve nitelik kazandırmıştır.” (Aktüze, 2004: 2065)*

Op. 90 Impromptular 1827 yılında bestelendiğinde yayıncı Tobias Haslinger tarafından bir set olarak değil de parça parça yayınlanmış ve Schubert bu konuda bir itirazda bulunmamıştır. Ayrıca el yazmaları incelendiğinde bestecinin Op. 90 Impromptuları, Op. 142 Impromptuların devamı olarak tasarladığı anlaşılmaktadır (Fisk, 2001: 115).

3. BÖLÜM

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmanın modeli nitel bir yaklaşım temel alınarak oluşturulmuştur. “*Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir*” (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 41). Konuyla ilgili literatür taramasından elde edilen veriler taranarak mantıklı ve kronolojik bir yapıda derlenip, verilere betimsel analiz yapılarak yorumlanmıştır. Eserlerin analizlerinden elde edilen veriler ile form analiz tabloları oluşturulmuştur. Ayrıca notalar üzerinden bölme, cümle, geçiş köprüleri, koda, modülasyon vb. öğeler görsel bir biçimde ifade edilmiştir. Örneklem olarak ele alınan “Franz Schubert’in Op.90” numaralı dört impromptusunun, notası üzerinden müzikal analiz yöntemlerinden form analizi ve formu destekler nitelikte armonik analizler yapılarak, yorumlanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Romantik Dönem müzik stili ve impromptu türü oluştururken, örneklemini ise Franz Schubert’in Op.90 Impromptuları oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin elde edilmesinde konuyla ilişkili ulaşılabilen Türkçe tüm yazılı, görsel ve işitsel kaynakların yanında İngilizce dilinde ulaşılabilen tüm kaynaklar da taranmıştır. Eserler tarihsel açıdan araştırılıp, el yazması notalarıyla ulaşılabilen mevcut diğer edisyonlar karşılaştırılarak orijinaline en yakın olan Breitkopf & Härtel edisyonu seçilmiş (Epstein, 1888) ve Ek 2’de de görüleceği üzere notalar üzerinde form analizini gösterir işaretlemeler yapılmıştır. Form analizinde William Caplin’in “Analyzing Classical Form:

An Approach for the Classroom” (Caplin, 2013) adlı eserindeki terim ve işaretlemeler, Türkçe terimler için ise İlhan Usmanbaş’ın Müzikte Biçimler (Usmanbas, 1974) kitabı temel alınmıştır. Kullanılan kısaltmalar ise Kısaltmalar sayfasında belirtilmiştir.

Her eser ayrı ayrı incelendikten sonra birbirleri arasındaki ilişkilere de değinilmiştir. Verilerin analizinde betimsel analiz yöntemi, notaların analizinde ise müzikal analiz yöntemlerinden form ve formu destekler nitelikte armoni analizleri kullanılmıştır.

Eserler tek tek ele alınmış; motifsel yapıları ve kalıplarına göre ilk olarak cümleler belirlenmiştir. Cümlelerin kendi aralarındaki benzerliklerinden yola çıkarak küçük harflerle isimlendirmeler yapılmış, cümleler benzerliklerine göre kategorize edilmiştir. Cümle ilk geldiğinde sadece küçük harfle ikinci kez aynı şekilde gelirse aynı harfle fakat değişerek geldiyse harfin yanına kaçınıcı kez değiştiğinin belirtilmesiyle tüm eserler cümlelerine ayrılmıştır. Bunun ardından cümlesel özellik değil de geçiş özelliği gösteren kısımlar belirlenip köprüler olarak işaretlenmiş, bitiriş özelliğindeki kısımlar ise kodalar olarak işaretlenmiştir. Son olarak da eserler içerisinde büyük değişimlerin olduğu kısımlar bölmeler olarak ayrılmıştır. Eserlerin bölme sayı ve özelliklerine göre hangi form ve kaç bölmeli olduğu belirlenmiştir.

Bunların ardından hem cümlelerin hem de bölmelerin tonal özellikleri, armonik kalıpları ve geçişlerini gösterir armonik analiz yapılmış ve form analizi tablolarında tonal özellikleri belirtilmiştir. Tablolamanın ardından elde edilen bu veriler müzikal özellikleri ve nitelikleri bakımından yorumlanmıştır.

Nota üzerinde yapılan form ve armonik analizde nota üzerindeki işaretlemeler Foxit Phantom PDF 9.4. programı kullanılarak yapılmıştır. Tabloların oluşturulmasında Microsoft Excel programından faydalanılmıştır.

4. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde eserlerin ilk olarak künyeleri hakkında bilgiler verilmiş, eserin tarihine kısaca değinilmiştir. Daha sonra eserin notaları üzerinde yapılan analizlerden örnekler gösterilerek eser bölme ve cümleleri hakkında bilgiler verilmiş, analizler yorumlanmıştır. Bu bölümde eserler üzerinde yapılan analizlerin tamamına sayfa düzeni açısından yer verilmemiş, bunun yerine bölme başlangıçları, bazı önemli cümleler ve geçiş köprüleri gösterilmiştir. Cümlelerin daha detaylı gösterimi Ek 2’de mevcuttur.

4.1. Op.90 No.1 İmpromptu’nun Analizi

Tablo 3. 1. Op.90 No.1 İmpromptu

ESER ADI	İmpromptu No. 1
NUMARASI	Op. 90, D.899
İLK YAYINCI	Tobias Haslinger
TON	Do Minör
TEMPO	Allegro molto moderato
ÖLÇÜ	4/4
TÜR	İmpromptu
FORM	Beş Bölmeli Lied

Do minör İmpromptu, Op.90 dizisinin ilk eseri ve en güzeldir. 4/4’lük ölçüde, marş karakterinde ve değiştirilerek duyurulan tek bir ezgiden oluşur. Karakteri enerjik staccato’larla vurgulanan ezgi, bazen lirik bir anlam kazanır. Monoton şekilde tekrarlanan -ve Erköning Lieði’ni anımsatan- triyoleli eşlik de parçaya gizemli ve kadercı bir tını verir. Tüm kontrastlardan kaçınılan ve Coda’da Schubert’e özgü minör-Majör değişimlerle renklenmiş parça, İmpromptu türünün şaheserlerindedir (Aktüze, 2004: 2066).

Eser beş bölmeli lied formundadır. Bu eserin formu tartışmaya açık olmakla birlikte bir rondodan farkı ikiden fazla farklı bölme içermemesidir. A ve B bölmeleri ve bunların çeşitlendirilmiş halleri dışında yeni bir bölme görülmemektedir. Ayrıca bölmeler (veya temalar) arasında belirgin farklılıklar görülmemekte, aksine B bölümü dahi A bölümündeki cümlelerden türetildiği görülmektedir. Cümleler arası ölçüsel asimetri görülmektedir. İlk beş ölçüde yer alan “a” cümlesi bir tema gibi küçük değişikliklerle varye edilmiştir. Bölmeler arası Geçiş Köprüleri görülmektedir.

Tablo 3. 2. Op.90 No.1 Impromptu Form Analiz Tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ SAYISI	TON
A	a	4	Do Minör
	a1	4	
	b	4	
	b1	4	
	a2	4	
	a1	4	
	b2	4	
	b1	4	
	G.K.	8	
B	c	5	Lab Majör
	c1	5	
	d	4	
	c2	5	
	c3	5	
	c4	5	
	d1	4	
	G.K.	14	
A1	a3	4	Do Minör
	a4	4	
	a5	4	
	a6	4	
	b3	4	

	b4	4	
	G.K.	13	
B1	c5	5	Sol Minör
	c6	5	
	d2	4	
	c7	5	
	c8	5	
	d3	4	
	G.K.	7	
A2	a3	4	Do Minör
	a4	4	
	a7	4	Do Majör
	a8	4	
	a9	4	Do Minör
	b5	4	
KODA		20	

Tablo 3. 2. Op.90 No.1 Impromptu Form Analiz Tablosu (Devamı)

Tablo 3.2.'de eserin form şeması; bölmeler, cümleler, geçiş köprüleri, cümlelerin kaç ölçü sürdükleri ve bölmelerde hâkim olan tonlar gösterilmiştir. Eser bir koda ile ana ton olan do minörde değil de do majörde son bulmaktadır.

A

Allegro molto moderato.

ff pp

Y.K.

stacc.

Do Minör:

6

b

T.K.

Şekil 3. 1. Impromptu No.1, A bölümü, “a”, “a1” cümleleri [1-10. ölç.]

A Bölmesi 8 cümleden oluşmaktadır. “a”, “b”, “a2” ve “b2” cümleleri yarım kalışla, diğer cümleler ise tam kalışla son bulmaktadır. Her ikişer cümle arasında öncül-soncul ilişkisi mevcuttur. Şekil 3.1.’de de görüleceği üzere ilk dört ölçüdeki melodi eser boyunca gelişerek ve değişerek kendisini göstermektedir. Bölmedeki tüm cümleler dört ölçü uzunluğunda ve bir simetriye sahiptirler. En baştaki dört oktav sol notasının dışında kalan ilk dört ölçü ana temayı oluşturmaktadır. “a” cümlesindeki tek sesli melodi “a1” cümlesinde armonilenerek getirilmiştir. “b” cümlesi de ilk olarak tek sesli gelmiş ve yarım kalışla son bulmuştur. Cümle ikinci kez geldiğinde aynı “a1” cümlesi örneğinde olduğu gibi armonize edilerek getirilmiştir. A bölümünün bu iki cümlesindeki tek sesli yapı eser boyunca bir daha hiçbir zaman tek sesli olarak getirilmemiştir.

Şekil 3. 2. Impromptu No.1, A bölümü, “b”, “b1”, “a2” cümleleri [6-20. ölç.]

A Bölmesinde yer alan farklı diğer bir cümle ise “b” cümlesidir. Her ne kadar “a” cümlesinden farklı bir cümle olsa da gerek motifsel yapısı gerek de ritmik yapısı itibarıyla “a” cümlesinden türetilmiş ve “a” cümlesine koşut yapıda bir cümledir.

A bölümünde “a1” ve “b1” cümleleri farklı zamanlarda ikişer kez gelmişlerdir. Bu ikinci gelişlerinde, ilkinden tek farkları sol eldeki bas çizgisinin bir oktav alttan katlanmasıdır. “b” ve “b1” cümleleri arasında da “a” cümlelerinde olduğu gibi öncül-soncul ilişkisi mevcuttur. Bu ilişkiyi “b” cümlesinin yarım kalış, “b1” cümlesinin tam kalışla bitmesi sağlar.

31

37

GEÇİŞ KÖPRÜSÜ

B

c

Lab Majör:

Şekil 3. 3. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (A'dan B'ye) [31-41. ölç.]

“a” ve “b” cümleleri ilk varyasyonlarında -yani “a1” ve “b1” cümlelerinde- armonik olarak değişim göstermemiş fakat ikinci varyasyonlarında -“a2”, “b2” cümlelerinde- armonik olarak değişmişlerdir. Art arda gelen sekiz cümlelerin ardından 33-41. ölçüler arasında yeni bölmeye geçişi sağlayan bir köprü bulunmaktadır. Köprü kendi içinde iki küçük cümlecikten oluşmakta, ilk cümlecik mevcut tonun eksen derecesinde, ikinci cümlecik ise mevcut ton do minörün altıncı derecesinde kalış yapmaktadır. İkinci kalış aynı zamanda yeni bölmenin tonu olan la bemol majör tonudur.

Şekil 3. 4. Geçiş Köprüsündeki ritmik motif

A bölümünden B bölümüne geçişi sağlayan köprüde ana temadaki Şekil 3.4.'de görülen ritmik motiften yararlanılmıştır.

37

p *pp* *p*

Lab Majör:

42

p

Şekil 3. 5. Impromptu No.1, B bölümü, “c” cümlesi [37-44. ölç.]

Bu yumuşak geçişin ardından la bemol majör tonunda yeni bir bölüm başlamaktadır. Ton ve karakter değişimi burada yeni bir bölüm başladığını gösterse de bu yeni bölüm ana temanın motifsel özelliklerini barındırmaktadır. 41-87. Ölçüler arası kapsayan B bölümü iki koşut cümlelerin varyasyonlarından oluşmaktadır. Bu bölümde yer alan “c” cümlelerinin hepsi beşer ölçü, “d” cümleleri dörder ölçüdür.

Şekil 3. 6. Impromptu No.1, B bölümü, “c1”, “d” cümleleri [45-56. ölç.]

B bölümü, “c”, “c1”, “d”, “c2”, “c3”, “c4”, “d1” cümlelerinden oluşmaktadır. “c1” cümlesinin ilk ölçüsü “c” cümlesiyle birebir aynı olup devamında la bemol minör tonundan derecelerde seyretmektedir. İlk bölmeden farklı olarak bu bölmede cümlelerin kalıplarında belli bir düzen görülmemekte bu da öncül soncul ilişkilerinin belirginliğini düşürmektedir. “d” cümlesi bölmede iki kere gelmektedir. İkinci gelişinde sadece başlangıcında bir değişiklik görülmüş bu yüzden “d1” cümlesi denilmiştir.

75

78

81

85

cresc. *f* *p* *pp*

Do Minör:

A1 **a3**

Şekil 3. 7. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (B'den A1'e) [75-88. ölç.]

74. ölçünün ilk yarısında “d1” cümlesinin la bemol majörde tam kalış yapmasının ardından ölçünün hemen ikinci yarısında yeni bir bölme için geçiş köprüsü başlamaktadır. Bu kısmın cümlesel değil de gelişmeli bir yapıda olduğunu armonik yürüyüşlerinden anlamaktayız. Geçiş köprüsü B bölümünün materyallerinden türetilmiştir. 74-87. ölçüler arasındaki geçiş köprüsü eserin en uzun köprüsüdür. Kendi içinde iki epizoda bölmek gerekirse; 74-82. ölçüler arası birinci epizodu, 83-87. ölçüler arası ise ikinci epizodu denilebilir. Köprü ana ton olan do minörün çeken akorunda kalış yapmış ve yeni bölmenin de tonu olan do minöre hazırlamıştır.

Şekil 3. 8. Impromptu No.1, A1 bölümü, “a3”, “a4” cümleleri [85-93. ölç.]

Geçiş köprüsünün ardından bu kez sol elde “a” cümlesindeki ana temayı görmekteyiz. Bu yeni bölme -A1- yine do minördedir. A1 bölümünde cümle sıralaması A bölümünden farklıdır. Bu sefer “a” cümleleri art arda dört kez geldikten sonra “b” cümleleri gelmiştir. Yazı stili olarak B bölümündeki üçlemeli eşlik yapısı A1 bölümü boyunca görülmektedir. Tematik benzerliklerin yanında B bölümü ile A1 bölümünü birbirine bağlayan en önemli özellik bu yazıdır. Bu bölme A bölümünün birinci varyasyonu da denebilir.

“a3” ve “a4” cümleleri birbirine benzemekte ve özellikle sonları diğer “a” cümlelerinden farklı bitmektedir. Bu iki hazırlık cümlesinin ardından en baştaki “a” cümlelerine benzer şekilde kalışlar ve öncül-soncul ilişkisi ile “a5” ve “a6” cümleleri gelmiştir. “a5” cümlesi yarım kalışla, “a6” cümlesi ise tam kalışla bitmiştir. Armonik yapıları bakımından hem birbirlerinden hem de diğer “a” cümlelerinden farklıdır.

“b3” ve “b4” cümleleri de hem armonik yapıları hem de yazım stilleri bakımından diğer “b” cümlelerinden farklıdır yalnız öncül-soncul ilişkileri öncekiler gibi mevcuttur. “b3” cümlesi yarım kalışla, “b4” cümlesi ise tam kalışla bitmektedir. A1 bölümü 87-124. ölçüler arasında kapsamaktadır.

Şekil 3. 9. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (A1'den B1'e) [113-125. ölç.]

“b4” cümlesinin ana tonda tam kalış yapmasının ardından 111. Ölçünün ikinci yarısında yeni bölme geçiş köprüsü başlamaktadır. Bu geçiş köprüsünde ise Şekil 3.10.'da görüldüğü gibi hem A bölmesindeki noktali sekizlik ve onaltılıktan oluşan ritmik yapı hem de B bölümündeki üçlemeli yapı bir arada kullanılmaktadır.

Şekil 3. 10. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (A1'den B1'e) [113-114. ölç.]

The image shows a musical score for Impromptu No. 1, B1 section, 'c5' sentence [123-129. ölç.]. The score is written in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 123 and ends at measure 125. A red bracket labeled 'B1' spans from measure 124 to measure 125. A red bracket labeled 'c5' spans from measure 124 to measure 125. The second system starts at measure 126 and ends at measure 127. The third system starts at measure 128 and ends at measure 129. The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'ppp'. The key signature is G-flat major, and the time signature is 3/4.

Şekil 3. 11. Impromptu No.1, B1 bölümü, “c5” cümlesi [123-129. ölç.]

Geçiş köprüsü 124. ölçüde do doğal minör dizisinin beşinci derece akorunda kalış yapar ve sağ el partisinde en üstte “c” cümlesinin melodisi duymaya başlarız. “c” cümlesi bu sefer sol minör tonunda ve oldukça farklı bir eşlik yapısıyla gelmektedir. “c5” cümlesi diye adlandıracağımız bu cümleyle birlikte B1 bölümü başlamaktadır. B1 bölümünün tonu, B bölümünden farklı olarak sol minördür. 124-152. ölçüler arasını kapsayan bölme “c5”, “c6”, “d2”, “c7”, “c8”, “d3” cümlelerinden oluşmaktadır. “c” cümleleri beşer ölçü, “d” cümleleri ise yine dörder ölçüdür. Bu bölmede kullanılan eşlik yapısı daha önce hiç gelmemiştir. Aynı zamanda B bölümünün birinci varyasyonudur.

“c5” cümlesi tam kalışla bitmiş, “c6” cümlesi tonun üçüncü derecesinde bitmiştir. “d2” cümlesinin de sol minörde tam kalış yapmasının ardından gelen “c7” ve “c8” cümlelerindeki kalışlar da “c5”, “c6” cümlelerindeki gibidir. Fakat “c7” ve “c8” cümlelerinde melodi sol ele geçmiştir. “d3” cümlesinde tekrar sağ ele geçen melodi sol minörde tam kalış yapmış ve geçiş köprüsüne varmıştır. Ana tema melodisinin sağ el-sol el parti değişimleri de bu bölümün varyasyon özelliklerindedir.

152 **GEÇİŞ KÖPRÜSÜ**

155

Şekil 3. 12. Impromptu No.1, Geçiş Köprüsü (B1'den A2'ye) [152-157. ölç.]

B1 bölümünün son cümlesinin ardından geçiş köprüsü başlamaktadır. Bölme sonu olan sol minörden farklı olarak donanım değişimiyle sol majörde başlayan geçiş köprüsü tonu yeni bölmenin tonu olan do minörün çeken akorunda kalış yapmıştır. 152-160. ölçüler arasında yer alan geçiş köprüsü, B bölümünden A1 bölümüne geçerken yer alan geçiş köprüsüyle benzerlik göstermekte, ondan farklı olarak tek epizoddan oluşmaktadır. Geçiş köprüsü önceki bölmedeki devinimsel hareketleri de yavaşlatmış ve yeni bölmeye daha yumuşak bir geçiş sağlamıştır.

158

161

165

pp

cresc.

f *decresc.* *p* *pp*

Do Minör:

Do Majör:

Şekil 3. 13. Impromptu No.1, A2 bölmesi, “a3”, “a4” cümleleri [158-168. ölç.]

Geçiş köprüsünün ardından 160. ölçünün son vuruşunda A bölmesinin ikinci varyasyonu olan A2 bölmesi ana ton olan do minörde başlamaktadır. Bu bölmede A1 bölmesinin ilk iki cümlesi olan “a3” ve “a4” cümleleri aynı şekilde bir daha gelmektedir.

Bu bölmenin diğer tüm bölmelerden en önemli farkı bölme içinde ton değişimlerinin görülmesidir. İlk iki cümlesi ana ton do minörde gelmekte fakat ardından gelen “a7” ve “a8” cümleleri do majör tondadır. Bununla birlikte “a3” ve “a4” cümlelerinde melodi sol elde iken “a7” ve “a8” cümlelerinde tekrar sağ ele geçmektedir.

165

169

173

Do Majör:

Şekil 3. 14. Impromptu No.1, A2 bölümü, “a7”, “a8” cümleleri [165-175. ölç.]

“a7” ve “a8” cümlelerinde yine sağ ele geçen melodiye sol elde, ilk olarak B bölümünde görülen ve aslında o bölümün materyallerinden olan üçlemeli ritmik motifler kullanılmıştır. “a7” ve “a8” cümlelerindeki yarım kalış-tam kalış bitişleri bu cümleler arası öncül-soncul ilişkisini sağlamaktadır.

Bunun yanında besteci nüans farklılıklarıyla da kontrastı ve devinimi sağlamıştır. Yine bu iki cümle grubunda da ton değişimleri oldukça dikkat çekici ve besteciye özgüdür. “a3” ve “a4” cümlelerinin tonları do minörken, ardından gelen “a7” ve “a8” cümlelerinde ton do majöre dönmüş, daha sonra “a9” cümlesinde tekrar do minör olmuştur.

176

decrec. *pp*

a9

Do Minör:

180

cresc.

b5

183

p *f*

KODA

Şekil 3. 15. Impromptu No.1, A2 bölümü, “a9”, “b5” cümleleri [176-185. ölç.]

Eserin son bölümü olan A2 bölümünün son iki cümlesi “a9” ve “b5” cümleleridir. Burada dikkat çeken nokta, daha önceleri “a” cümleleri hep ikili gruplar halinde, öncül-soncul ilişkileri içinde gelirken burada ilk defa yalnız bir “a” cümlesi görmekteyiz. Yarım kalıpla biten “a9” cümlesinin ardından yine yarım kalıpla biten bir “b5” cümlesi gelir. Her iki yarım kalıpla bitiş hissini azaltıp kodayı hazırlar.

Ton ilişkisi bakımından ise do majörde gelen “a7” ve “a8” cümlelerinin ardından tekrar ana ton do minöre dönülmüş olur. A2 bölümünün ardından eserin kodası gelmektedir. Tüm cümleler bir önceki ölçünün son vuruşundan auftakt ile başlamaktadır.

Şekil 3. 16. Impromptu No.1, Koda [183-193. ölç.]

Eserlerin sonunda yer alıp, bitiriş etkisini artırarak eseri özetleyen kısma koda denir (Say, 2009: 104). Bu eserin kodası 184. ölçütünün son vuruşunda başlamaktadır. Önceki iki cümlenin -“a9” ve “b5” cümlelerinin- ardından onlardan farklı bir ton -do majörde- başlayan kodada her ne kadar donanım do majör gözükse de iki farklı ton hakimdir. Gelişmeli bir yapı sergileyen kodada do majör ve do minör tonları art arda değişimli olarak gelirler.

Koda neredeyse daha önce gelen tüm cümlelerden değişik materyaller içerir. Örneğin başlangıcında “a” cümlelerinden aldığı melodik yapı, yine başlangıcında sol elde “c” cümlesindeki üçlemeli ritmik motif, “d” cümlesindeki gibi cümle içi modülasyonlar ve geçiş köprülerindeki küçük pasajlar gibi.

4.2. Op.90 No.2 Impromptu'nun Analizi

Tablo 3. 3. Op.90 No.2 Impromptu

ESER ADI	Impromptu No. 2
NUMARASI	Op. 90, D.899
İLK YAYINCI	Tobias Haslinger
TON	Mib Majör
TEMPO	Allegro
ÖLÇÜ	3/4
TÜR	Impromptu
FORM	Üç Bölmeli Lied

“Mi bemol Majör Impromptu 3/4’lük ölçüde, çabuk (Allegro) tempoda sekizlik triyoleli notalarla bir perpetuum mobile (sürekli devinim) havasında gelişir; kontrast ise dikkafalı Si Majör tondaki orta bölme ile sağlanır.” (Aktüze, 2004: 2066)

Eser Üç Bölmeli Lied formundadır. Orta bölmenin en belirgin farkı A bölmesindeki ana ton olan mi bemol majör tonunun uzak tonlarından birisi olan si minörde gelmesidir. Bu eserin A ve B bölmeleri arasında hem ton geçişi bakımından hem de yazım stili bakımından belki de daha önce hiç görülmemiş bir kontrast mevcuttur. Cümleler arası ilişkilere bakılacak olursa da cümle içi ve cümle sonu uzamalarla asimetrik bir ölçüsel düzen görülmektedir. Bölmeler arası geçiş köprüleri ilk eserde olduğu gibi bu eserde de görülmektedir.

Eser bir koda ile son bulmaktadır. Daha sonra detaylı inceleneceği üzere; bestecinin orijinal el yazması notasında dahi koda olarak belirttiği kısımda, B bölmesi materyalleri ile si minörde başlayan kısmın ardından, eserin ana tonu olan mi bemol majör tonuna geçiş yapılmış fakat eser mi bemol minör akorunda son bulmuştur.

Tablo 3.4.’de eserin form şeması; bölmeler, cümleler, geçiş köprüleri, cümlelerin kaç ölçü sürdükleri ve bölmelerde hâkim olan tonlar gösterilmiştir.

Tablo 3. 4. Op.90 No.2 Impromptu Form Analiz Tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ SAYISI	TON	
A	a	8	Mib Majör	
	a1	8		
	a2	8		
	A	b	8	Mib Minör
		c	10	
		d	9	
	A	a1	8	Mib Majör
		a3	9	
		G.K.	14	
B	e	8	Si Minör	
	e1	8		
	f	12		
	g	16		
	e	8		
	e2	8		
	f1	12		
	G.K.	14		
	A	a		8
a1		8		
a2		8		
A		b	8	Mib Minör
		c	10	
		d	9	
A		a1	8	Mib Majör
		a3	9	
		G.K.	14	
KODA		33	Si Minör, Mib Majör	

Mib Majör:

Şekil 3. 17. Impromptu No.2, A bölümü, “a”, “a1” cümleleri [1-11. ölç.]

Eserin ilk bölümü olan mi bemol majör tonundaki “a”, “a1”, “a2”, “b”, “c”, “d”, “a1”, “a3” cümlelerinden oluşan A bölümü, 1-82. ölçüler arasında kapsamaktadır. “a”, “a1” ve “a2” cümleleri simetrik ölçü yapılarına sahiptirler. Üçü de eksen tonunda biterler fakat son ölçüleri dahi hareketli ve sonraki cümleye bağlanmış özelliğindedir. A bölümü boyunca, geçiş köprüsü dahil “a” cümlesindeki üçlemeli yapı devam etmektedir.

“b”, “c” ve “d” cümlelerinde mi bemol minör tonuna kısa bir geçiş yapılmış fakat ardından tekrar “a” cümlelerinde mi bemol majöre dönmüştür. Her ne kadar yazım stilinde büyük değişimler görülme ve “a” cümlesindeki motifsel tüm öğeler “b”, “c” ve “d” cümlelerinde görülse de bölmeye bütün olarak bakıldığında; “a”, “a1” ve “a2” cümlelerinin bir dönem, “b”, “c” ve “d” cümlelerinin bir dönem, “a1” ve “a3” cümlelerinin ise ayrı bir dönem oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda bölmenin kendi içinde de küçük üç bölmeli bir şarkı formu oluşturduğu düşünülebilir.

The image shows a musical score for Impromptu No. 2, measures 68-84. The score is in G major and 3/4 time. It features a transition from section A to section B. A red bracket labeled 'G.K.' (Geçiş Köprüsü) spans measures 69-71. A red bracket labeled 'B' spans measures 79-81. A red bracket labeled 'e' spans measures 82-84. The score includes dynamics like ff, fz, and ben marcato.

Şekil 3. 18. Impromptu No.2, Geçiş Köprüsü (A'dan B'ye) [68-84. ölç.]

“a3” cümlesinin ardından 69. ölçüden itibaren gelişmeli bir yapıya sahip olan geçiş köprüsü başlar. Köprüde armonik yürüyüşler görülmektedir. Geçiş köprüsünde melodi şimdiye kadar inmediği pes bölgelere iner. Melodik çizgisi 10 ölçü boyunca inici çizgide seyredip 80. ölçüde çıkıcı haldedir. Mi bemol majörde başlamasına rağmen üçüncü ölçüsünde mi bemol minörden ödünç aldığı sol bemolle birlikte mi bemol minör olarak seyretmeye başlar. Geçiş köprüsü mi bemol minörün üçüncü derece akorunda kalış yapar.

Si Minör:

Şekil 3. 19. Impromptu No.2, B bölümü, “e” “e1” cümleleri [80-94. ölç.]

82. ölçüde gelen mi bemol minörün üçüncü derecesi olan sol bemol majör akoru aynı zamanda B bölümünün tonu olan si minörün çeken tonu olan fa diyez majörün anarmoniğidir. Dolayısıyla her ne kadar uzak tonlar gibi görünse de besteci bir önceki bölümün tonu olan mi bemol majörden ustalıklarla yeni tona geçmiştir. Tüm cümleleri si minörde olan B bölümü, “e”, “e1”, “f”, “g”, “e”, “e2” ve “f1” cümlelerinden oluşmaktadır. Bu bölümün cümlelerinin ölçüsel yapısı önceki bölmeyle nispeten asimetrik yapılara sahiptir. Cümle içi ve cümle sonu uzama ekleriyle cümleler uzatılmıştır.

Bununla birlikte yazım stili ve kullanılan motif yapıları da önceki bölmeden oldukça farklıdır. A bölümündeki devingen üçlemeli yapı bu bölümde yerini daha köşeli ve dansvari bir eşliğe bırakmıştır. Çalım stilinde de ilk bölümdeki legato stil yerini markato’ya bırakmıştır.

153

159

164

G.K.

f

cresc.

fz fz

dimin.

fz

decresc.

Şekil 3. 20. Impromptu No.2, Geçiş Köprüsü (B'den A1'e) [153-167. ölç.]

B bölmesinin ardından ilk birkaç ölçüsü “f1” cümlesinin cümle sonu uzama eki de denebilecek bir köprü başlar. Yeni bölmeye geçiş köprüsü olan bu kısım B bölmesi ile yeniden gelen A bölmelerini birbirine bağlar. Si minör tonunda başlayan bölme kromatik modülasyonla mi bemol majörün çeken akoru olan si bemol majör akoruna kadar ilerler. Geçiş köprüsünün son dört ölçüsünde sağ el partisinde A bölmesindeki üçlemeli yapı yine kendini gösterir. Yazım stilineki bu yumuşatmanın ardından 169. ölçüde A bölmesindeki “a” cümlesinin birebir aynı şekilde yeniden başlamasıyla bu bölmenin tekrar geldiği anlaşılır.

168

172

176

p

f

A

a

a1

f

Mib Majör:

Şekil 3. 21. Impromptu No.2, ikinci A bölümü, “a”, “a1” cümleleri [168-179. ölç.]

Geçiş köprüsünün son ölçüsünde si bemol majör yedili akorundaki kalışın ardından mi bemol majör tonunda yeniden A bölümü başlar. Bu bölüm ilk A bölümüyle birebir aynı şekilde gelmiştir. Yeniden gelen A bölümü 169-236. ölçüler arasında kapsamaktadır.

Şekil 3. 22. Impromptu No.2, Geçiş Köprüsü (A1'den Kodaya) [236-247. ölç.]

A1 bölümünün sonunda, geçiş köprüsü de birebir aynı şekilde gelir fakat burada artık yeni bir bölme başlamamıştır. Besteci yine B bölümü başlıyor gibi cümleyi başlatmış fakat sonrasında cümlesel değil de gelişimsel bir yapı sergilediği ve eseri bitirmeye yönelik olduğu anlaşılınca buraya koda ismi verilmiştir. Koda'ya geçiş köprüsüyle geçmek çok görülmüş bir kullanım değildir fakat buranın yeni bir bölmeymiş gibi başlaması bu kullanımın göze batmamasına neden olmuştur. Ayrıca bestecinin bu kısımda bahsedilen yönde aldatıcı bir özellik istediği de anlaşılmaktadır.



Şekil 3. 23. Impromptu No.2, Koda [248-257. ölç.]

Geçiş köprüsünün sol bemol majör akorunda kalışının ardından “e” cümlesinin başladığını görürüz fakat cümlemin seyri daha önce geldiği gibi olmaz. Buradaki si minör başlangıç aldatıcıdır. Bu kısım eserin kodası olarak düşünülmüştür. Bunu eserin el yazması üzerinde 251. Ölçüde “coda” yazmasından da anlayabiliriz. (bkz. Şekil 3.24.). Eserin ana tonu mi bemol majör olmasına rağmen son akoru mi bemol minördür.



Şekil 3. 24. Impromptu No.2, Koda [251-254. ölç.]

Şekil 3.24.'ün Kaynağı: https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=285&herkunft=gattung_einzeln_sicht (Erişim Tarihi: 02.02.2020)

4.3. Op.90 No.3 Impromptu'nun Analizi

Tablo 3. 5. Op.90 No.3 Impromptu

ESER ADI	Impromptu No. 3
NUMARASI	Op. 90, D.899
İLK YAYINCI	Tobias Haslinger
TON	Solb Majör
TEMPO	Andante
ÖLÇÜ	2/2
TÜR	Impromptu
FORM	Üç Bölmeli Lied

Sol bemol Majör İmpromptu dizinin üçüncüsüdür; 4/2'lik ölçüde, ağırca (Andante) tempoda, gizemli ama dostça havada hülyalı uzun nota değerleriyle romantik anlam kazanır. Sakınarak değişen armonilerle, ama sekizlik triyole eşlikte gelişir. Ara sıra duyulan bas sesler de çok hafif (pianissimo) çalışı rahatsız etmez. Yayıncı Haslinger bu tonaliteyi güç bularak ilk baskıda daha kolay Sol Majöre transpoze etmiş, böylece parçanın büyümlü renkliliğini zedelemiştir. (Aktüze, 2004: 2066)

Eser Üç Bölmeli Lied formundadır. B bölümünde küçük üçlü alt tona modülasyon yapılmıştır. A bölmelerinde cümleler arası simetrik bir ölçüsel düzen mevcuttur. Bu eserde diğer eserlerde olduğu gibi bölmeler arası Geçiş Köprüleri yoktur.

Tablo 3. 6. Op.90 No.3 Impromptu Form Analiz Tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ SAYISI	TON
A	a	4	Solb Majör
	a1	4	
	b	4	
	c	4	
	b1	4	
	c1	4	
B	d	3	Mib Majör
	d1	4	
	e	7	
	f	5	
	f1	4	
	e1	7	
A1	a	4	Solb Majör
	a1	4	
	b	4	
	c2	3	
	c3	5	
KODA		12	

Tablo 3.6.'da eserin form şeması; bölmeler, cümleler, cümlelerin kaç ölçü sürdükleri ve bölmelerde hâkim olan tonlar gösterilmiştir. Eser bir koda ile son bulmaktadır.

A

a

Andante.

pp

Solb Majör: ♭♭♭

3

Şekil 3. 25. Impromptu No.3, A bölümü, “a” cümlesi [1-4. ölç.]

A bölümü “a”, “a1”, “b”, “c”, “b1” ve “c1” cümlelerinden oluşmaktadır. Cümlelerin hepsi dörder ölçüden oluşmakta ve uzama ekleri bulunmamaktadır. Eserin ana tonu sol bemol majör A bölümündeki tüm cümlelerde hâkim tondur. “a” cümlesi yarım kalışla “a1” cümlesi tam kalışla biter. Bu durumdan dolayı aralarında bir öncül soncul ilişkisi hissedilir. “a1”, “b1” ve “c1” cümlelerinin genellikle kalış ölçülerinde küçük değışiklikler görülmektedir. A bölümü 1-24. ölçüler arasında kapsamaktadır.

B

d

f

decresc.

Mib Majör: ♭♭

25

27

d1

p

f

Şekil 3. 26. Impromptu No.3, B bölümü, “d”, “d1” cümleleri [25-28. ölç.]

Eserin B bölümü 25-54. ölçüler arasında yer almaktadır. Yeni cümlelerin gelmesinin yanı sıra tonun değişmesi bile bu kısmı başlı başına yeni bir bölüm olarak ayırmaktadır. A bölümünün son cümlesinde önceki bölümün üçüncü derecesi olan si bemol majör de kalış yapılmasının ardından yeni bölüm mi bemol majörde başlamaktadır. A bölümündeki bu son akor yeni bölümün tonunun çeken akordur.

B bölümünde ölçü yapıları önceki bölüme göre daha asimetriktir. Cümle içi ve cümle sonu uzamaların yanında 4 ölçüden daha kısa cümle de yer almaktadır (d cümlesi). B bölümü “d”, “d1”, “e”, “f”, “f1” ve “e1” cümlelerinden oluşmaktadır.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system starts at measure 35 and the second at measure 37. Both systems are in a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and a 3/4 time signature. The first system (measures 35-38) features a right-hand melody with dynamics *ppp*, *fz*, and *p*, and a left-hand accompaniment with a steady eighth-note pattern and dynamics *fz*. A red vertical line is drawn at the end of measure 35, with a red bracket above it labeled "cümle sonu uzama eki" (sentence end extension). The second system (measures 37-40) continues the melody and accompaniment with similar dynamics and patterns.

Şekil 3. 27. Impromptu No.3, B bölümü, “e” cümlesi (c.s.u.e.) [35-38. ölç.]

Şekil 3.27.’de görüleceği üzere normalde 4 ölçü olan “e” cümlesinin sonu aynı stildeki yazıyla armonik yürüyüşler yapılarak üç ölçü daha uzatılmaktadır. Bu cümle sonu uzama eki aynı şekilde “e1” cümlesinde de görülmektedir. Bölme içinde ton değişikliği bulunmamaktadır. Bölmenin son cümlesi olan “e1” cümlesi sonraki bölümün tonunun çeken akorunda kalış yapmaktadır.

Şekil 3. 28. Impromptu No.3, A1 bölümü, “a” cümlesi [55-58. ölç.]

Eserin 55. Ölçüsünde tekrar ana ton mi bemol majörde “a” cümlesini birebir aynı şekilde görmekteyiz. Burada A1 bölümü başlamaktadır. A1 bölümünün ilk üç cümlesi A bölümüyle birebir aynı olmasına rağmen bunların ardından gelen cümleler değişime uğramıştır. A1 bölümü sırasıyla “a”, “a1”, “b”, “c2” ve “c3” cümlelerinden oluşmaktadır. İlk üç cümlelerin ardından A bölümünde üç cümle gelirken bu bölümde iki cümle gelmekte “c, b1 ve c1” cümleleri yer almamaktadır. Bununla birlikte “c2” cümlesi bir ölçü kısaltılmış, “c3” cümlesi ise cümle sonu uzama ekiyle bir ölçü uzamıştır. Bu bağlamda son iki cümlelerin ölçüsel yapısında küçük bir asimetri görülmektedir.

Şekil 3. 29. Impromptu No.3, Koda [75-76. ölç.]

75. ölçüden itibaren gelişmeli bir yapıya sahip olan ve armonik yürüyüşler içeren koda başlamaktadır. Koda’da yazım stili açısından herhangi bir değişiklik görülmemekte, sadece diğer bölmelerden farklı olarak sondan ikinci ölçüde sol el partisinde arpej hareketi görülmektedir.

4.4. Op.90 No.4 Impromptu'nun Analizi

Tablo 3. 7. Op.90 No.4 Impromptu

ESER ADI	Impromptu No. 4
NUMARASI	Op. 90, D.899
İLK YAYINCI	Tobias Haslinger
TON	Lab Majör
TEMPO	Allegretto
ÖLÇÜ	3/4
TÜR	Impromptu
FORM	Üç Bölmeli Lied

La bemol Majör İmpromptu Op.90 dizisinin dördüncü ve sonuncusudur ve çabukça (Allegretto) tempodadır. 3/4'lük ölçüsü ve iki temalı kuruluşuyla 2. İmpromptu'ye çok benzer. Sağ elle yorumlanan parlak arpejler, sol elde güçlü vurgulamayla duyurulan dolgun ezgi ve lirik anlatımlı trio bölümüyle tüm piyano repertuarının en ilgi çekici güzellikteki parçalarından biridir. (Aktüze, 2004: 2066)

Eser Üç Bölmeli Lied formundadır. Bu eserde bölme içerisindeki ton değişimleri oldukça fazladır. Bunun dışında A bölümünden B bölümüne geçerken herhangi bir geçiş köprüsü bulunmamakta, bu rolü "c1" cümlesi üstlenmektedir. B bölümü yine uzak bir tonda gelmiştir. Bunun yanında yazım stilinde de büyük bir değişim görülmektedir.

Tablo 3.8.'de eserin form şeması; bölmeler, cümleler, geçiş köprüleri, cümlelerin kaç ölçü sürdükleri ve bölmelerde hâkim olan tonlar gösterilmiştir. Eserde koda bulunmamakta, bu görevi "c" cümlesi üstlenmektedir.

Tablo 3. 8. Op.90 No.4 Impromptu Form Analiz Tablosu

BÖLME	CÜMLE	ÖLÇÜ SAYISI	TON	
A	a	6	Lab Minör	
	a1	6		
	a2	6		
	a3	12	Dob Majör	
	a4	8	Si Minör	
	b	8		
	b1	8		
	c	17		
	d	8		
	b	8		
	b1	8		
	c1	11		
	B	e		8
f		8		
g		8		
g1		8		
e1		8		
f1		12		
G.K.		12		
A1	a	6	Lab Minör	
	a1	6		
	a2	6		
	a3	12	Dob Majör	
	a5	4	Si Minör	
	b2	10		
	b1	8		
	c	19		
	d	8		
	b	8		
	b1	8		
	c2	10		
		Lab Majör		

A
a Allegretto.
pp
Lab Majör:
(Lab Minör)
a1

Şekil 3. 30. Impromptu No.4, A bölümü, “a” cümlesi [1-7. ölç.]

A bölümünde genel olarak la bemol majör hakimken ve başında da bu tonun donanımı bulunmakta iken la bemol minör tonda bir cümleyle başlamaktadır. A bölümü sırasıyla “a”, “a1”, “a2”, “a3”, “a4”, “b”, “b1”, “c”, “d”, “b”, “b1” ve “c1” cümlelerinden oluşmaktadır. “a” cümlesinin ilk dört ölçülük ilk kısmında arpejli bir yazı varken, beşinci ve altıncı ölçülerindeki ikinci kısmı iki elde portato olarak çalınan akorlardan oluşmaktadır. Böylelikle çift karakterli bir cümle oluşmuştur.

İlk iki cümlelerin aynı tonda olmasının yanı sıra yine “a” cümlesinin varyasyonları olan “a2” cümlesi do bemol majör, “a3” cümlesi ise si minör tonundadır. Daha önceki eserlerde cümleler arası bu kadar kısa süreli ton değişimleri görülmemektedir. “a2” cümlesi önceki cümlelerin üçüncü derece tonu olmasının yanında, daha sonraki cümlelerin tonu olan si minör ana tonun akraba tonu değildir. Fakat do bemol majörün anarmonik minörüdür. Burada anarmonik modülasyon görülmektedir. La bemol majör donanımında, la bemol minör olarak başlayan eserin ilk cümlesinden itibaren besteciye özgü bu ton değişimi uygulamaları A bölümü boyunca sık sık görülmektedir.

Şekil 3. 31. Impromptu No.4, A bölümü, “a3”, “a4” cümleleri [19-31. ölç.]

“a3” cümlesinin son iki ölçüsündeki akorsal yapı varye edilerek bu cümle sonu cümle sonu uzama ekiyle altı ölçü kadar daha uzatılmıştır. Bunun ardından gelen “a4” cümlesinde ise cümle sonundaki akorsal kısım çıkarılmış ve bunun yerine arpejli yapı uzatılmıştır.

“a4” cümlesinden itibaren ana ton olan la bemol majöre geçiş yapılmış ve A bölümündeki geriye kalan tüm cümleler bu ton hakimiyetinde gelmiştir. “b” ile “b1” cümleleri arasında sadece sol elde bir değişim görülür, armonik yapısı aynıdır. 47-54. ölçüler arasında yer alan “b1” cümlesinde sol elde aynı armoniden türetilmiş bir melodi duyulmaktadır.

“c” cümlesinde ise “b1” cümlesinde sol elde gelen melodinin son iki ölçüsünün melodisi armonik yürüyüşlerle devam ettirilmiş ve cümle sonu uzama ekiyle bu cümle uzatılmıştır. Bu cümle sonu ardından ise şimdiye kadarki tüm yapıdan bağımsız gibi görünen bir cümle başlamaktadır. 72. ölçüde başlayan “d” cümlesinde sağ el en üst

partideki melodi, “b1” cümlesinin sol elindeki melodinin genişletilmiş bir varyasyonudur. Bu melodi ve armonik yapısı dışında yazım stilinde büyük bir değişim görülmektedir. Önceki tüm cümlelerde olan onaltılık notalarda oluşan arpejli melodik yapı burada yerini ana melodiye eşlik eden üçlemeli bir harekete bırakmıştır. Sekiz ölçü süren ve çeken akorunda son bulan bu cümlelerin ardından “b” ve “b1” cümleleri birebir aynı şekilde bir daha gelmiştir. Fakat ardından gelen “c1” cümlesi baştaki “c” cümlesinden daha kısa tutulmuştur. “c1” cümlesi aynı zamanda kendi içindeki gelişmeli yapısıyla ve tonal geçişle, yeni bölmeye bir geçiş köprüsü rolü üstlenmektedir. “c1” cümlesinin ardından do diyez minörde yeni bir bölme başlamaktadır.

Şekil 3. 32. Impromptu No.4, B bölümü, “e” cümlesi [105-112. ölç.]

107. ölçüde do diyez minör tonda ve farklı bir yapıyla başlayan B bölümü sırasıyla “e”, “f”, “g”, “g1”, “e1” ve “f1” cümlelerinden oluşmaktadır. “f1” cümlesi hariç tüm cümleler sekizer ölçü uzunluğunda ve simetrik yapıdadırlar. “f1” cümlesi dört ölçümlük cümle sonu uzama ekiyle uzatılmış ve eksen akorunda son bulmuştur.

The image shows a musical score for Impromptu No. 4, Geçiş Köprüsü (B'den A1'e) [161-173. ölç.]. The score is written for piano and consists of four systems of music. The first system (measures 161-164) is marked with a red bracket labeled 'G.K.' and includes dynamics 'p' and 'pp'. The second system (measures 165-167) includes a dynamic 'p'. The third system (measures 168-170) includes a dynamic 'dimin.'. The fourth system (measures 171-173) includes a dynamic 'pp' and a red bracket labeled 'A1' with a sub-label 'a'. Below the fourth system, there is a legend: 'Lab Majör: (Lab Minör)'.

Şekil 3. 33. Impromptu No.4, Geçiş Köprüsü (B'den A1'e) [161-173. ölç.]

“f1” cümlesinin ardından yeniden A bölmesine geçmeden önce iki kısımdan oluşan bir geçiş köprüsü yer almaktadır. 161-166. ölçüler arasındaki ilk kesiti önceki bölmenin tonunun ikinci derecesi olan re diyez minör akorda son bulmuş, bunun ardından donanım değişerek la bemol majör tonu donanımıyla, bu akorun çeken sesi üzerine kurulan mi bemol majör dominant akoru gelmektedir. 166-167. ölçüler arasındaki bu ton geçişi yine anarmonik bir modülasyon çeşididir. 167. ölçüde aynı zamanda yazım stili de A bölmesindeki arpejli yapıya dönmüştür. Geçiş köprüsünün ikinci kesiti ise 167-172. ölçüler arasında sol eldeki mi bemol majör yedili akorunun pedal olarak getirilerek üzerine aynı akor seslerinin arpejli olarak getirilmesinden oluşmaktadır.

Şekil 3. 34. Impromptu No.4, A1 bölmesi, “a”, “a1” cümleleri [171-181. ölç.]

Geçiş köprüsünün ardından yine la bemol majör donanımda fakat la bemol minör tonda “a” cümlesinin birebir aynı şekilde gelmesiyle birlikte A1 bölmesinin başladığı anlaşılmaktadır. Bu bölme bazı cümlelerdeki değişiklikler ile A bölmesinden farklılıklar içermektedir. A1 bölmesi sırasıyla “a”, “a1”, “a2”, “a3”, “a5”, “b2”, “b1”, “c”, “d”, “b”, “b1” ve “c2” cümlelerinden oluşmaktadır. A bölmesinden farklı cümleleri; 203-206. Ölçüler arasında yer alan “a5” cümlesi, “a4” cümlesinden farklı olarak cümle sonu uzama eki almamıştır, 207-216. ölçüler arasında yer alan “b2” cümlesi “b” cümlesinden farklı olarak iki ölçü cümle sonu uzama eki almıştır, “c2” cümlesinin ise son birkaç ölçüsü değiştirilerek esere küçük bir kodetta niteliğine getirilmiştir. Bu eserde diğer impromptularda görüldüğü gibi bir koda yer almamış, “c2” cümlesi bu görevi üstlenmiştir. Eser la bemol majör tonunda tam kadansla son bulmuştur.

SONUÇ

Romantik stilin en önemli özelliği olan bireyselciliğin tesirleri ve geleneksel formların dışına çıkma çabaları, bu eserler üzerinde de görölmüştür. Eserlerin formları her ne kadar lied formlarına benzese de bu formların sınırları oldukça zorlanmıştır. Örneğin ilk impromptunun formu her ne kadar beş bölmeli bir lied olsa da cümleleri arasında sanki bir varyasyonmuş gibi ilişkiler bulunmaktadır. Bunun yanında bölmeler arası ton geçişleri de bu eserin bir Rondo formuna benzemesine yol açmaktadır. Besteci her ne kadar lied türüyle tanınsa da yaşadığı dönemde bestelediği bu impromptuları ile piyano edebiyatında da bu türün seçkin örneklerini vermiştir.

Eserlerin form yapıları incelendiğinde ilk impromptunun beş bölmeli lied biçiminde, diğer üç impromptunun ise üç bölmeli lied biçiminde tasarlandığı görölmüştür. Yapılan armonik analiz neticesinde ise eserlerde Klasik Dönem tonal anlayışının ötesinde ton ilişkileri olduğu görölmüştür. Örneğin ikinci impromptuda ana ton mi bemol majör iken ikinci bölme si minör tonunda gelmiştir. Dördüncü impromptuda ise la bemol majör tonalitesinin başlıkta yazmasına rağmen eserin la bemol minör tonda değiştirenlerle başladığı görölmüştür. Tüm bu özellikleri ile Schubert'in bu eserlerde Romantik Dönem bireyselciliğini, form ve tonalitenin kullanılmasında özgürlüğu yansıttığı görölmüştür.

Yapılan literatür taramasında incelenen konuya en yakın olan Ham'ın (2005) ve Coca'nın (2017) araştırmaları yöntem ve içerikleri bakımından bu çalışma ile belli benzerlikler gösterse de, Schubert'in impromptularını biçimsel, armonik ve tarihsel açıdan kapsamlı bir biçimde inceleyen başka bir çalışmanın bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle yapılan çalışmanın bu manada literatürde bir boşluğu dolduracağı, eğitimci ve yorumculara bu eserler hakkında bir kaynak teşkil edeceğine inanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ağdaş, İ. (2014). *Franz Schubert Liedleri ve sanatsal özellikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akanay, İ. (2020). *Franz Schubert'in Die Winterreise yapıtından ölüm fikri bağlamında seçilen Lied'ler üzerine iki müzikal göstergibilimsel inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akkılıç, D. (2010). Lied Sanatında F. Schubert Ve Schwanengesang Lied Dizisinden “Standchen”ın İncelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 434–444. <http://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30225/326359> adresinden erişildi.
- Aktüze, İ. (2004). *Müziği Okumak Cilt-5* (2.Baskı.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü* (4.Basım.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akyüzlüer, F. (1999). *Franz Schubert'in liedlerinde müzik ve şiir ilişkisi üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Albayrak, E. (1985). Schubert'in Goethe “lied”leri ve Goethe'nin müzik anlayışı. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 3(1). <http://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/41165/497334> adresinden erişildi.
- Blom, E. (1947). Schubert: a Documentary Biography by Otto Erich Deutsch. *Music and Letters*, XXVIII(4), 370–373. doi:10.1093/ml/XXVIII.4.370
- Bodley, L. B. ve Horton, J. (2016). *Schubert's Late Music: history, theory, style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bozkurt, İ. (2004). *Schubert'in “Schwanengesang” Lied dizisi üzerine bir çalışma*. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Brown, M. J. E. (1951). Schubert: Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order. *The Musical Times*, 92(1300), 264. doi:10.2307/933612

- Brown, M. J. E., Sams, E. ve Winter, R. (2020). Schubert, Franz. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025109?rskey=D3ED61> adresinden erişildi.
- Büyükburçlu, Ö. (2007). *Schubert liedlere genel bir bakış*. Yüksek Lisans Eser Çalışması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyükyıldırım, B. L. (2019). Mozart, Beethoven ve Schubert'in Piyano Eserlerinin İcra Uygulamalarına Bir Bakış. *Sahne ve Müzik*, (9), 1–15. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/smead/issue/47090/592220> adresinden erişildi.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press. doi:10.1017/CBO9781107415324.004
- Chen, M.-L. (1991). *The variation elements in the piano works of Franz Schubert*. <https://search.proquest.com/docview/303987078?accountid=11248> adresinden erişildi.
- Coca, G. (2017). Tonal Logic In Franz Schubert's Impromptus (D 899). *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Musica, LXII(2)*, 189–198. doi:10.24193/subbmusica.2017.2.14
- Einstein, A. (1951). *Schubert: A Musical Portrait*. New York: Oxford University Press.
- Epstein, J. (1888). *Franz Schubert's Werke, Serie XI (pp.28-57), No.2 Plate F.S. 109*. (J. Epstein, Ed.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888.
- Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*. (A. Say, Ed.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Fisk, C. (2001). *Returning Cycles- Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (California.). London: University of California Press.
- Gibbs, Christopher Howard; Schubert, Franz; Solvik Olsen, M. (2014). *Franz Schubert and his world* (Bard Music.). Princeton University Press. doi:978-0-691-16380-2
- Ham, I. (2005). *Franz Schubert's impromptus D. 899 and D. 935: An historical and*

- stylistic study*. <https://search.proquest.com/docview/305008874?accountid=11248> adresinden erişildi.
- Hodeir, A. (1992). *Müzik Türleri ve Biçimleri*. (İ. Usmanbaş, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hoorickx, R. Van. (1971). Franz Schubert (1797-1828) List of the Dances in Chronological Order. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 25(1/4), 68. doi:10.2307/3686180
- Hoorickx, R. Van. (2016). Thematic Catalogue of Schubert's Works: New Additions, Corrections and Notes. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 28, 136–171. <http://www.jstor.org/stable/3686053> adresinden erişildi.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman İçinde Müzik* (9.Basım.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kim, D. (2019). *A Performer's Study of the Impromptu, Op. 142 of Franz Schubert and the Impromptu, Op. 66 of Nikolai Kapustin*. <https://search.proquest.com/docview/2248608304?accountid=11248> adresinden erişildi.
- Komisyon. (2015). İnönü Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Usul ve Esasları Yazım Klavuzu. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. <http://www.inonu.edu.tr/tr/sobe/2561/menu> adresinden erişildi.
- Köse, Y. (1992). *Romantik dönem armoni sistemi ve bu sistem içerisinde Schubert Armonisinin değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Küçük, G. (2003). *Goethe edebiyatının Schubert liedler üzerine olan etkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Madanoğlu, N. (1989). *Mozart ve Schubert'te genel armoni özümlenmesi ve sonat biçimi yapıtlarındaki biçimsel farklılıklar*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- McKay, E. N. (2001). *Franz Schubert A Biography*. USA: Oxford University Press.

doi:9780198166818

- Metiner, A. (1999). *19. yüzyıl romantik dönem Alman Lied sanatında Franz Schubert*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mimaroğlu, İ. K. (1970). *Musiki Tarihi*. Ankara: Varlık Yayınevi.
- Molla, M. (1997). *Schubert`in solo piyano eserleri üzerine bir araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Önal, S. (2010). *Romantik dönemdeki Franz Schubert`in lied formuna katkıları*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oransay, G. (1977). *Bağdarlar Geçidi*. İzmir: Küğ Yayını.
- Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Pang, T.-H. (1998). *The variation technique in selected piano works of Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert: A performance project*. <https://search.proquest.com/docview/304419061?accountid=11248> adresinden erişildi.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. New York: Grove Press.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi* (3.Basım.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). *Müzik Sözlüğü* (3.Basım.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schumann, R. (1946). *On Music and Musicians*. (K. Wolff, Ed.). New York: Pantheon. [https://books.google.com.tr/books?id=JDW1KoVHtHkC&lpg=PA15&ots=b1skabHQUI&dq=Robert Schumann%2C On Music and Musicians&lr&hl=tr&pg=PA16#v=onepage&q=Robert Schumann, On Music and Musicians&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=JDW1KoVHtHkC&lpg=PA15&ots=b1skabHQUI&dq=Robert+Schumann%2C+On+Music+and+Musicians&lr&hl=tr&pg=PA16#v=onepage&q=Robert+Schumann,+On+Music+and+Musicians&f=false) adresinden erişildi.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu* (1. Basım.). Ankara: Doruk Yayınları.
- Sözer, V. (2018). *Müzik Terimleri Sözlüğü* (3.Basım.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (1998a). *Türkçe Sözlük, Cilt 1*. (Y. Parlatır, İsmail; Gözaydın, Nevzat;

Zülfikar, Hamza; Aksu, Tezcan; Türkmen, Seyfullah; Yılmaz, Ed.) (9.Baskı., C. 1).
Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Türk Dil Kurumu. (1998b). *Türkçe Sözlük, Cilt 2.* (Y. Parlatır, İsmail; Gözaydın, Nevzat;
Zülfikar, Hamza; Aksu, Tezcan; Türkmen, Seyfullah; Yılmaz, Ed.) (9.Baskı., C. 2).
Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Turnagöl, N. (2015). *Franz Schubert'in şan eğitiminin başlangıcında kullanılan Lied'leri üzerine bir inceleme.* Sanatta Yeterlik Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Usmanbas, İ. (1974). *Müzikte Biçimler* (Birinci Ba.). İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri,* (10.Baskı.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Franz_Schubert_by_genre
(Erişim Tarihi: 17.02.2020)

https://schubert-online.at/activpage/manuskripte.php?top=1&werke_id=285&herkunft=gattung_einzeln_sicht (Erişim Tarihi: 02.02.2020)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000025109?rskey=D3ED6l&mediaType=Article>
(Erişim Tarihi: 24.04.2020)

EKLER

EK 1 Eserlerin Orijinal El Yazması Notaları

EK 2 Eserlerin Notaları Üzerinde Yapılan Analizlerin Gösterilmesi



EK 1 - Eserlerin Orijinal El Yazması Notaları

Allegro molto moderato
Primo
Ad. I.
Imperioso
Op. 1. in C. moll.
Op. Schubert.

(4041)

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A large red 'X' is drawn over the first few measures of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A large red 'X' is drawn over the first few measures of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A large red 'X' is drawn over the first few measures of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and dynamic markings, including *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values and rests. A large red 'X' is drawn over a section of the music. There are several slurs and dynamic markings, including *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values and rests. There are several slurs and dynamic markings, including *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values and rests. There are several slurs and dynamic markings, including *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values and rests. There are several slurs and dynamic markings, including *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'cresc'. The notation is dense and appears to be a single melodic line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'cresc'. A prominent red 'X' is drawn over a section of the notation, possibly indicating a correction or a specific performance instruction.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'cresc'. The notation is dense and appears to be a single melodic line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'cresc'. The notation is dense and appears to be a single melodic line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'cresc'. The notation is dense and appears to be a single melodic line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'cresc'. The notation is dense and appears to be a single melodic line.

~~Handwritten mark~~

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *dim.* The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *dim.* The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *dim.* The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *dim.* The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *dim.* The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *dim.* and *pp*. A large red 'X' is drawn over the middle section of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *pp*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *pp*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *ppp*. A large red 'X' is drawn over the top left corner of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The notation is dense and includes some slurs and phrasing marks.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece with similar notation and dynamic markings. It includes some slurs and phrasing marks.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The notation is dense and includes some slurs and phrasing marks.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece with similar notation and dynamic markings. It includes some slurs and phrasing marks.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The notation is dense and includes some slurs and phrasing marks.

No. II.

Alleno

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of two staves. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a single system, with various note values, rests, and ornaments. There are several dynamic markings, including *Pianoforte* (p) and *Allegro*. The score includes various musical symbols such as slurs, accents, and repeat signs. There are some corrections and markings in red ink, including a large 'X' and a circled '5042'. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

(5042.)

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. A large red 'X' is drawn over the middle section of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. A large red 'X' is drawn over the middle section of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. A large red 'X' is drawn over the middle section of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. A large red 'X' is drawn over the middle section of the staff.



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The notation is written in black ink and includes various musical symbols such as notes, rests, stems, beams, and clefs. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. A prominent red 'X' is drawn over a section of the notation in the fifth system. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Andante
 Ein wenig Geduld und in G-Dur am zu harmonisiren

No III.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a style characteristic of early manuscript notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a style characteristic of early manuscript notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a style characteristic of early manuscript notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a style characteristic of early manuscript notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a style characteristic of early manuscript notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and bar lines. A large slur covers the first two measures. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It starts with a treble clef and a common time signature. The notation features several measures with notes and rests, some of which are grouped by slurs. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It starts with a treble clef and a common time signature. The notation includes notes, rests, and slurs. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This image shows a page of handwritten musical notation on five staves. The notation is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures by vertical bar lines. Several measures are grouped together with large, sweeping slurs. Annotations in a cursive script are interspersed throughout the score, often placed above or below the notes. Specific markings include "cresc." (crescendo), "dim." (diminuendo), and "p" (piano). There are also some markings that appear to be "ff" and "f". The paper is aged and shows some staining, particularly in the lower right quadrant. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes and rests, with some notes grouped by slurs. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes and rests, with some notes grouped by slurs. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes and rests, with some notes grouped by slurs. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes and rests, with some notes grouped by slurs. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a series of notes and rests, with some notes grouped by slurs. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Ad IV

Allargato *And*

The musical score consists of six systems of staves. The notation is highly complex, featuring numerous slurs, ties, and dynamic markings such as *cresc* and *dim*. The first system includes the tempo markings *Allargato* and *And*. The notation is dense and appears to be a single melodic line with many ornaments and grace notes. The paper is aged and shows some staining.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The notation is dense and intricate, with many beamed notes and complex rhythmic figures.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece. It features similar complex rhythmic patterns and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The notation is dense and intricate, with many beamed notes and complex rhythmic figures.

Handwritten musical notation on a five-line staff. A prominent feature is a wavy line drawn above the staff, possibly indicating a specific performance technique or a section of the piece. The notation includes various note values and dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Handwritten musical notation on a five-line staff. A prominent feature is a wavy line drawn above the staff, similar to the previous section. The notation includes various note values and dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Handwritten musical notation on a five-line staff. A prominent feature is a wavy line drawn above the staff, similar to the previous sections. The notation includes various note values and dynamic markings such as *pp* and *ppp*.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a single staff, including notes, rests, and articulation marks.

Handwritten musical notation on a single staff, with some notes enclosed in a large hand-drawn oval.

Handwritten musical notation on a single staff, showing complex rhythmic patterns and phrasing.

Handwritten musical notation on a single staff, concluding the page with several measures of music.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It includes various notes, rests, and clefs, with some markings that appear to be 'p' and 'f'.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The word "over" is written above the staff in the middle section. The notation includes notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The word "Revere" is written above the staff in the middle section. The notation includes notes, rests, and clefs.

Handwritten musical notation on a five-line staff. This section is characterized by a large, dense area of notes and rests, possibly representing a complex rhythmic or melodic passage.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It shows a series of notes and rests, possibly a melodic line or a specific rhythmic pattern.

five

Impromptu in c-moll

D 899-1 (Opus 90 No 1.)

Franz Schubert

A

a

Allegro molto moderato.

ff pp

Y.K. *stacc.*

a1

Do Minör:

6

b

T.K.

11

b1

Y.K.

16

a2

T.K. *p*

21

Y.K. *f* T.K. *p*

a1 b2

26

Y.K. *ff*

b1

31

T.K. *fz* *fz*

G.K.

37

p *pp* *p*

B c

Lab Majör:

42

p *p*

45

p **T.K.** *mf* c1

48

decresc. *pp*

51

d

54

p **T.K.** c2

57

pp

60

T.K.

mf

c3

63

T.K.

f

c4

66

69

d1

mf

72

T.K.

pp

G.K.

75

Musical score for measures 75-77. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady accompaniment of chords and eighth notes.

78

Musical score for measures 78-80. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

81

Musical score for measures 81-84. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with chords and eighth notes. Dynamics include *pp*.

85

Musical score for measures 85-88. The right hand has a melodic line with accents. The left hand continues with chords and eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, and *pp*. Red annotations include **A1** and **a3** with arrows pointing to specific notes in the right hand.

Do Minör:

89

Musical score for measures 89-92. The right hand has a melodic line with accents. The left hand continues with chords and eighth notes. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *ff*. A red box labeled **T.K.** is placed over a note in the right hand. A red annotation **a4** with an arrow points to a note in the right hand.

94

Musical score for measures 94-98. The piece is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 94 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 95 has a piano (*p*) dynamic and a red box labeled "T.K." above the treble clef. Measure 96 has a pianissimo (*pp*) dynamic. A red bracket labeled "a5" spans from the end of measure 95 to the beginning of measure 96.

99

Musical score for measures 99-102. Measure 99 has a red box labeled "Y.K." above the treble clef and a *cresc. f* dynamic. Measure 100 has a *cresc.* dynamic. Measure 101 has a *fz* dynamic. Measure 102 has a *fz* dynamic. A red bracket labeled "a6" spans from the end of measure 98 to the beginning of measure 99. The bass line features a series of *fz* markings under measures 100, 101, and 102.

103

Musical score for measures 103-106. Measure 103 has a red box labeled "T.K." above the treble clef and a *pp* dynamic. A red bracket labeled "b3" spans from the end of measure 102 to the beginning of measure 103.

107

Musical score for measures 107-110. Measure 107 has a red box labeled "Y.K." above the treble clef and a *cresc. f* dynamic. A red bracket labeled "b4" spans from the end of measure 106 to the beginning of measure 107.

110

Musical score for measures 110-113. Measure 110 has a *cresc.* dynamic. Measure 111 has a red box labeled "T.K." above the treble clef. Measure 112 has a *ff* dynamic. A red bracket labeled "G.K." spans from the end of measure 111 to the beginning of measure 112.

113

f

p

116

119

decresc.

p

pp

dimin.

123

pp

B1

C5

Sol Minör:

126

128

130

c6

Musical score for measures 130-131. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 130 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A red bracket labeled 'c6' spans the first measure. Measure 131 includes the dynamic marking 'cresc.' and a fermata over the final notes.

132

Musical score for measures 132-133. Measure 132 includes the dynamic marking 'decresc.'. Measure 133 includes the dynamic marking 'pp'. A large, faint watermark is visible in the background.

134

d2

Musical score for measures 134-135. Measure 134 includes a red bracket labeled 'd2' pointing to a specific note. Measure 135 features a fermata over the final notes.

136

Musical score for measures 136-137. Measure 136 includes a fermata over the final notes. Measure 137 continues the melodic and rhythmic patterns.

138

c7

T.K.

Musical score for measures 138-140. Measure 138 includes a red bracket labeled 'c7' and a red box containing 'T.K.'. The dynamic marking 'f' is present. Measure 139 includes a fermata over the final notes. Measure 140 continues the melodic and rhythmic patterns.

141

T.K. c8

144

147

d3
decresc.
p

150

152

G.K.
pp
T.K.

155

158

pp

Do Minör:

161

T.K.

cresc.

165

f *decresc.* *p*

T.K.

pp

Do Majör:

169

cresc. Y.K.

f

173

176

decresc.
T.K.
pp

a9

Do Minör:

180

Y.K.
cresc

b5

183

p
Y.K.
f
KODA

186

ff
fp
ff
fp

190

f
p
pp
p

194

Musical score for measures 194-198. The score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *ppp* (pianissimo). There are also accents (*>*) and hairpins (*>*) indicating phrasing and dynamics.

199

Musical score for measures 199-203. The score is written for piano in a two-staff system (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). There are also accents (*>*) and hairpins (*>*) indicating phrasing and dynamics. The piece concludes with a double bar line.

Impromptu in Es-dur

D.899-2 (Opus 90 No 2.)

Franz Schubert

Allegro.

p *legato*

Mib Majör:

8

16

Musical score for measures 20-23. The piece is in B-flat major (two flats). Measure 20 features a treble clef with a melodic line starting on G4 and moving up stepwise to E5, and a bass clef with a bass line starting on B-flat3 and moving up stepwise to G4. The key signature changes to B-flat minor (three flats) at the beginning of measure 21.

Musical score for measures 24-27. Measure 24 contains a red box labeled "T.K." and a red bracket labeled "b" above the staff. The dynamic marking *pp* is present. The text "Mib Minör:" is written in red below the staff. The music continues in B-flat minor.

Musical score for measures 28-31. The music continues in B-flat minor, featuring a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

Musical score for measures 32-35. A red bracket labeled "c" is positioned above the staff. The music continues in B-flat minor.

Musical score for measures 36-39. The dynamic marking *fp* is present. The music continues in B-flat minor.

40

40

44

decresc.

44

48

48

52

p

a1

52

Mib Majör:

56

cresc.

T.K.

56

60

f

a3

60

64

cres *cen* *do*

68

ff *fz*

G.K.

72

fz *fz* *fz* *fz*

76

fz *fz* *fz* *fz*

80

ffz *ffz* *ff*

ben marcato

Si Minör:

85

Musical score for measures 85-89. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *fz*. A fermata is present over the final measure of this system.

90

Musical score for measures 90-94. A red box labeled "T.K." is placed over measure 91. A red bracket labeled "e1" spans from the end of measure 91 to the beginning of measure 92. The music continues with similar textures and dynamics as the previous system.

95

Musical score for measures 95-99. A red bracket labeled "f" spans from the end of measure 97 to the beginning of measure 98. The music features a *ff* dynamic marking and a fermata over measure 97. The texture remains complex with sixteenth-note patterns.

100

Musical score for measures 100-104. The music features triplet patterns in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *ffz* and *p*. A fermata is present over the final measure of this system.

105

Musical score for measures 105-109. The music features triplet patterns in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *ffz* and *p*. A fermata is present over the final measure of this system.

110

Musical score for measures 110-114. Measure 110 has a red bracket labeled 'g' above it. Dynamics include *f* and *ff*. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps.

115

Musical score for measures 115-119. Dynamics include *ff*. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps.

120

Musical score for measures 120-124. Dynamics include *fz* and *p*. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps.

125

Musical score for measures 125-129. Measure 125 has a red bracket labeled 'e' above it. Dynamics include *f* and *p*. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps.

130

T.K.

f

e2

136

142

Y.K.

f1

ffz

ffz

148

153

T.K.

G.K.

f

159 *cresc.* *fz fz*

164 *fz* *dimin.* *decresc.*

168 *p*

Mib Majör:

172

176 *f* **T.K.** *a1*

180

184

cresc. **T.K.** *f*

a2

188

192

T.K. *pp*

b

Mib Minör:

196

200

c

204

fp *fp*

208

d

212

decresc.

216

p. *p.* *p.* **Y.K.**

220

p **a1**

Mib Majör:

224

cresc. **T.K.**

228 *a3*

f

232

cres *cen* *do*

236 *G.K.*

ff *do*

240

fz

244

fz

248

ff *ff* *ff*

KODA

Si Minör:

253

258

263

ff *acce*

Mib Majör:

268

le -- ran -- do

8

273

Musical score for measures 273-277. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. A dashed line above the first measure indicates a first ending. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the treble, and block chords and eighth notes in the bass. Dynamic markings include *fz* (forzando) in measures 275 and 277.

278

Musical score for measures 278-282. The score continues in the same key signature and time signature. It consists of two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests, while the bass staff has a rhythmic accompaniment of block chords and eighth notes. Dynamic markings include *fz* in measures 278, 280, 282, and 284. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 284.

Impromptu in Ges-dur

D 899-3 (Opus 90 No 3.)

Franz Schubert

Andante.

pp

A

a

Solb Majör: ♩

3

Y.K.

5

a1

cresc.

7

p

T.K.

9

b

11

cresc.

This system contains measures 11 and 12. The right hand features a continuous eighth-note pattern in the treble clef. The left hand provides harmonic support with chords and a few moving notes in the bass clef. A *cresc.* (crescendo) marking is placed between the two measures.

13

C

pp *dimin.*

This system contains measures 13 and 14. A red bracket labeled 'C' spans the first measure. The right hand continues with eighth notes, while the left hand has a more active line with some slurs. A *pp* (pianissimo) marking is at the start, and a *dimin.* (diminuendo) marking is at the end.

15

cresc.

This system contains measures 15 and 16. The right hand's eighth-note pattern continues. The left hand has a more active line with some slurs. A *cresc.* (crescendo) marking is at the end of the system.

17

b1

This system contains measures 17 and 18. A red bracket labeled 'b1' spans the first measure. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a more active line with some slurs.

19

cresc. *tr*

This system contains measures 19 and 20. The right hand continues with eighth notes. The left hand has a more active line with some slurs. A *cresc.* (crescendo) marking is at the start, and a *tr* (trill) marking is in the second measure.

21

c1

pp *dimin.*

This system contains measures 21 and 22. A red bracket labeled 'c1' spans the first measure. The right hand continues with eighth notes, and the left hand has a more active line with some slurs. A *pp* (pianissimo) marking is at the start, and a *dimin.* (diminuendo) marking is at the end.

23

Musical score for measures 23-24. The piece is in a key with four flats (B-flat major/C minor). Measure 23 features a piano introduction with a 7-measure rest in the right hand. Measure 24 contains a red box labeled "T.K." in the right hand.

25

Musical score for measures 25-26. Measure 25 has a red bracket labeled "B" above it and a red "d" below it. The right hand starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 26 includes a decrescendo (*decresc.*) marking. The bass line has forte (*fz*) dynamics in both measures.

Mib Majör:

27

Musical score for measures 27-28. Measure 27 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 28 has a red box labeled "Y.K." in the right hand and a red bracket labeled "d1" above it. The right hand dynamic changes to forte (*f*) in measure 28.

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 includes a decrescendo (*decresc.*) marking. Measure 30 starts with a piano (*p*) dynamic and features a trill (*tr*) in the bass line.

31

Musical score for measures 31-32. Measure 31 has a pianissimo (*pp*) dynamic and a decrescendo (*decresc.*) marking. Measure 32 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and has a red bracket labeled "e" above it.

33

35

cümle sonu uzama eki

37

39

f

41

43

Y.K.

f1

f

fz

f

Detailed description: This system covers measures 43 and 44. The key signature has three flats. Measure 43 features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of quarter notes. A red box labeled 'Y.K.' is placed over the treble staff. Measure 44 begins with a red vertical line and a red bracket labeled 'f1' above it. The music continues with a treble line of eighth notes and a bass line of quarter notes. Dynamics include 'f' and 'fz'.

45

p

tr

fz

fz

Detailed description: This system covers measures 45 and 46. Measure 45 continues the eighth-note patterns in both staves. Measure 46 features a treble line with a trill ('tr') and a bass line with a fermata. Dynamics include 'p' and 'fz'.

47

pp

e1

Detailed description: This system covers measures 47 and 48. Measure 47 has a treble line with a fermata and a bass line with eighth notes. Measure 48 begins with a red vertical line and a red bracket labeled 'pp' and 'e1' above it. The treble line has a fermata, and the bass line has eighth notes. Dynamics include 'pp'.

49

Detailed description: This system covers measures 49 and 50. Both measures feature eighth-note patterns in both the treble and bass staves. Dynamics are not explicitly marked in this system.

51

C.S.U.e

cresc.- - - -

Detailed description: This system covers measures 51 and 52. Measure 51 has a red vertical line and a red bracket labeled 'C.S.U.e' above it. The music consists of eighth-note patterns in both staves. Measure 52 features a treble line with a fermata and a bass line with eighth notes. Dynamics include 'p' and 'cresc.-'.

53

53

fz

pp

Measures 53-54. Treble clef, key signature of three flats. Measure 53 has a fermata over the first half. Measure 54 has a fermata over the second half. Dynamics include *fz* and *pp*. A trill is marked in measure 53.

55

55

a

Measures 55-56. Treble clef, key signature of three flats. Measure 55 has a fermata over the first half. Measure 56 has a fermata over the second half. A red bracket labeled 'A1' spans measures 55-56. A red 'a' is written above measure 55.

Solb Majör:

57

57

cresc.

p Y.K.

Measures 57-58. Treble clef, key signature of three flats. Measure 57 has a fermata over the first half. Measure 58 has a fermata over the second half. Dynamics include *cresc.* and *p*. A red box labeled 'Y.K.' is next to the *p* dynamic in measure 58.

59

59

a1

Measures 59-60. Treble clef, key signature of three flats. Measure 59 has a fermata over the first half. Measure 60 has a fermata over the second half. A red bracket labeled 'a1' spans measures 59-60.

61

61

T.K.

Measures 61-62. Treble clef, key signature of three flats. Measure 61 has a fermata over the first half. Measure 62 has a fermata over the second half. A red box labeled 'T.K.' is next to the first measure of measure 62.

63

63

b

Measures 63-64. Treble clef, key signature of three flats. Measure 63 has a fermata over the first half. Measure 64 has a fermata over the second half. A red bracket labeled 'b' spans measures 63-64.

65

cresc.

tr

Measures 65-66: Treble clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Bass clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Dynamics include *cresc.* and *tr*.

67

c2

pp

dimin.

Measures 67-68: Treble clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Bass clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Dynamics include *pp* and *dimin.*. A red bracket labeled **c2** spans measures 67-68.

69

cresc.

c3

Measures 69-70: Treble clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Bass clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Dynamics include *cresc.*. A red bracket labeled **c3** spans measures 69-70.

71

fp

pp

dimin.

Measures 71-72: Treble clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Bass clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Dynamics include *fp*, *pp*, and *dimin.*.

73

cres

Measures 73-74: Treble clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Bass clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Dynamics include *cres*.

75

KODA

cen ----- *do*

tr

fz

Measures 75-76: Treble clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Bass clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line with slurs and ties. Dynamics include *fz*. A red bracket labeled **KODA** spans measures 75-76.

77 *pp*

p *cresc.*

This system contains measures 77 and 78. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand starts with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The left hand has a similar eighth-note pattern. Dynamics include *pp* at the top, *p* in the right hand, and *cresc.* in the right hand.

79

cresc. *ffz*

This system contains measures 79 and 80. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand features a tremolo effect in measure 79. Dynamics include *cresc.* in the right hand and *ffz* in the right hand.

81

p *pp*

This system contains measures 81 and 82. The right hand has eighth-note patterns. The left hand has chords and eighth notes. Dynamics include *p* in the right hand and *pp* in the right hand.

83

dimin. *ppp*

This system contains measures 83 and 84. The right hand has eighth-note patterns. The left hand has chords. Dynamics include *dimin.* in the right hand and *ppp* in the right hand.

85

This system contains measures 85 and 86. The right hand has chords. The left hand has eighth-note patterns. The system ends with a double bar line.

Impromptu in As-dur

D.899-4 (Opus 90 No 4.)

Franz Schubert

A
a Allegretto.

pp

Lab Majör:
(Lab Minör)

4

a1
Y.K.

8

11

a2
Y.K.

Dob Majör:

15

Y.K.

2 a3

19

Si Minör:

22

a4

27

f decresc. *p* *pp*

Lab Majör:

32

cresc.

35

b

38

Y.K. *pp*

42

cresc.

46

T.K.

pp

b1

50

cresc.

54

T.K.

c

f

58

8

8

62

cresc.

ff

c.s.u.e

65

68

fz

fz

fz

decresc.

71

p

Y.K.

*pp*³

d

75

b

79

Y.K.

p

83

cres ----- *cen* -----

87

T.K. *do* *p*

b1

91

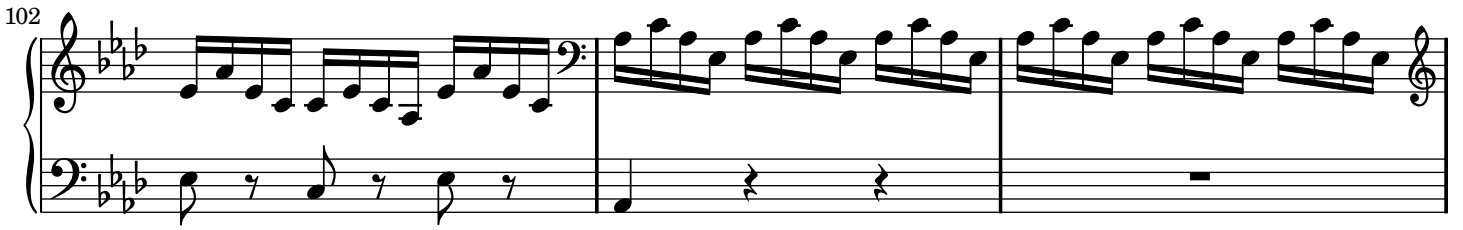
95

T.K. *cresc.* *ff*

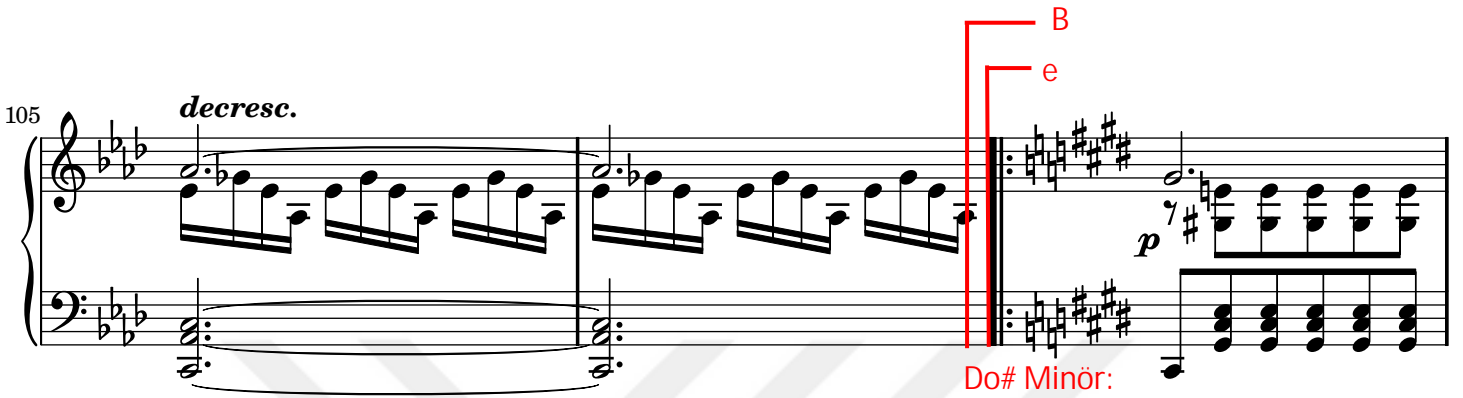
c1

99

102

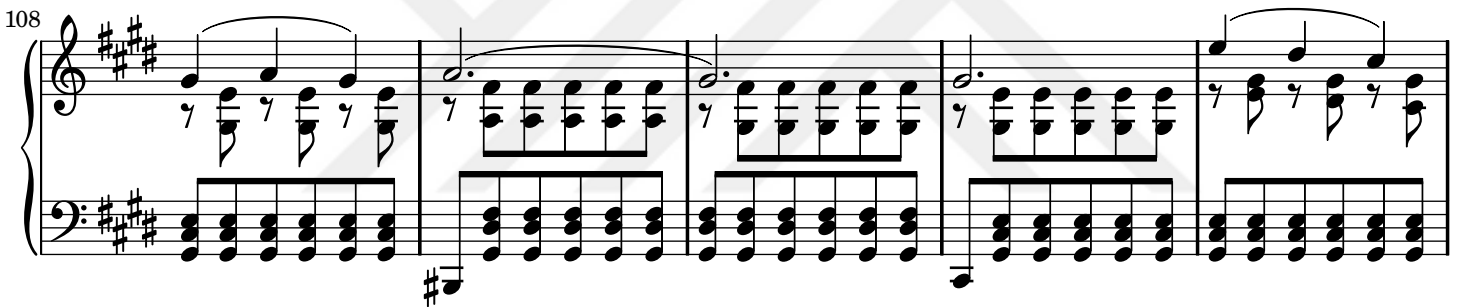


105 *decresc.*

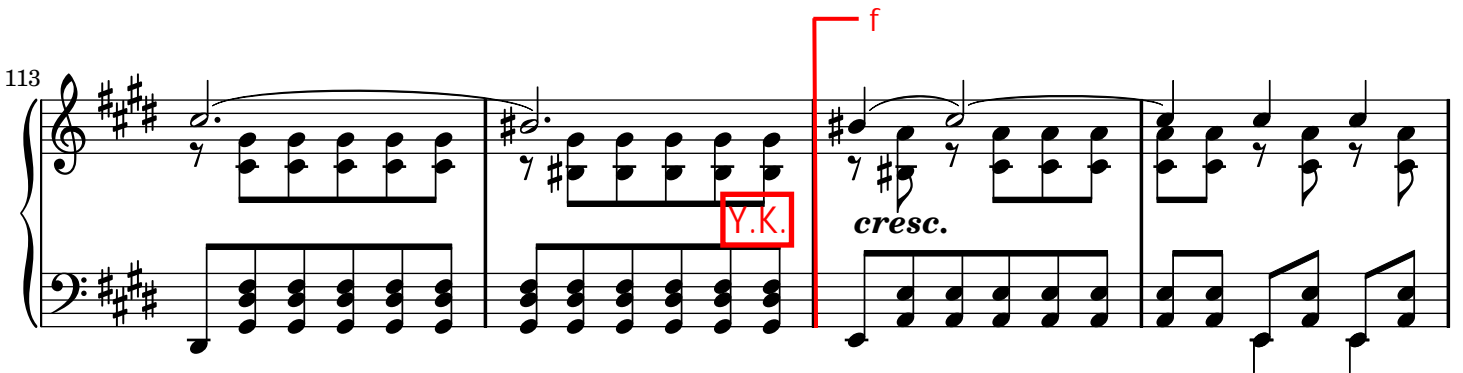


B
e
Do# Minör:
p

108

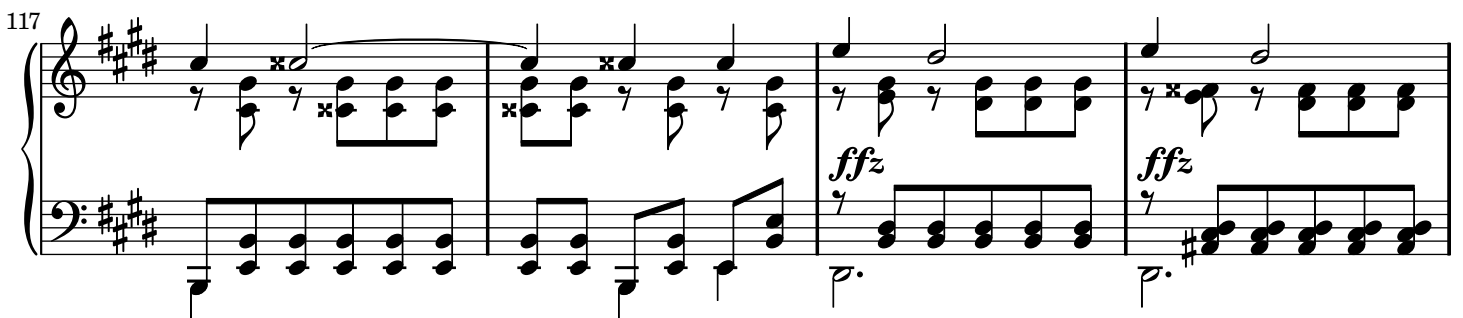


113



Y.K.
cresc.
f

117



ffz
p.
ffz
p.

121

1 2

p

Y.K.

125

g

129

f p

Y.K.

133

g1

137

f decresc.

Y.K.

141 **e1**

p

145

Y.K.

149 **f1**

cresc.

153

f *cresc.*

157 **c.s.u.e**

ffz *ffz* *decresc.*

T.K.

161 G.K.

161 162 163 164

p *pp*

165

165 166 167

p

168

168 169 170

dimin.

171 A1

171 172 173

pp

Lab Majör:
(Lab Minör)

174

174 175 176

178 a1

178 179 180

Y.K.

182

Y.K.

a2

Dob Majör:

186

189

Y.K.

a3

Si Minör:

193

197

f

p

a5

203

pp

Lab Majör:

b2

206

Y.K.

cresc.

209

pp

c.s.u.e

212

cresc.

b1

216

pp

220

cresc.

224

224

C

228

228

8

f

232

232

8

cresc.

236

236

8

ff

239

239

fz *fz* *fz*

242

decresc. *p* **Y.K.** *pp*

245

248

251

Y.K. *p* **b**

254

cresc.

258

T.K. *p* **b1**

262

Musical score for measures 262-265. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a bass line with dotted half notes. A dynamic marking of *f* is present in the third measure.

266

Musical score for measures 266-269. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The right hand plays a series of eighth-note chords. A red box labeled "T.K." is placed over the second measure. A red vertical line is placed between the second and third measures, with a red bracket above it labeled "c2". A dynamic marking of *cresc.* is present in the third measure.

270

Musical score for measures 270-272. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The right hand plays a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *ffz* is present in the first measure. The bass line is mostly silent with some rests.

273

Musical score for measures 273-276. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The right hand plays a series of eighth-note chords. A dynamic marking of *ff* is present in the fourth measure. The bass line consists of eighth notes.