

TC
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PIYANO SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**F. LISZT'İN OPERALAR ÜZERİNE YAZDIĞI PİYANO
TRANSKRİPSİYONLARI VE PARAFRAZLARIN
İNCELENMESİ**

2501140787
OLGA ROTARİ

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. SİBEL KUDATGOBİLİK

İSTANBUL, 2017



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : OLGA ROTARI Numarası : 2501140787
Anabilim Dalı / MÜZİK ANASANAT
Anasanat Dalı / Programı : DALI/PIYANO SANAT Danışmanı : DOÇ.SİBEL KUDATGOBİLİK
Tez Savunma Tarihi : 07.08.2017 Saati : 11.00
Tez Başlığı : F.LISZT'İN OPERALAR ÜZERİNE YAZDIĞI PIYANO TRANSKRİPSİYONLARI VE
PARAFRAZLARININ İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. ESER BİLGEMAN ŞAKİR		Kabul
2- PROF. DİLEK YONAT BATIBAY		Kabul
3- DOÇ. SİBEL KUDATGOBİLİK		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. AYÇA SEBİHA KOCATÜRK		
2- YRD. DOÇ. DİLBAĞ TOKAY		

ÖZ

FRANZ LISZT'İN, OPERALAR ÜZERİNE YAZDIĞI PİYANO TRANSKRİPSİYONLARI VE PARAFRAZLARIN İNCELENMESİ

OLGA ROTARİ

Bu çalışmada, XIX. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan F. Liszt'in tanınmış operalar üzerine yazdığı piyano transkripsiyon ve parafrazları tarihsel ve kültürel açıdan incelenmiştir. Transkripsiyon, parafraz ve fantezi gibi terimler konusunda Antik dönemden günümüze dek yaklaşımlar ve yapılan araştırmalar ele alınmıştır. Bu terimleri açıklamak ve netliğe kavuşturmak amacıyla geniş bir araştırma yapılmış ve oldukça zengin örnekler verilmiştir. Bestecinin teknik açıdan piyanoya yaptığı katkılar ve müziğe sağladığı yenilikler üzerinde durulmuştur. Bu çalışma sayesinde, piyanistler konser repertuvarlarını iyileştirebilecek ve zenginleştirebileceklerdir. Bu tez çalışmasında, konuyla ilgili makaleler, kitaplar, mektuplar, yabancı yayın ve tezler, ansiklopedilerden ve internette yer alan kaynaklardan yararlanılmıştır.

Anahtar kelimeler: Franz Liszt, Transkripsiyon, Parafraz, Uyarlama, Opera.

ABSTRACT

In this study; Franz Liszt's, who is one of the most composers of XIXth century, piano transcriptions and paraphrases, which he composed based on the mostdistinguished operas, have been examined from a historical and cultural perspective. Approaches and conducted studies from ancient period to modern day has been handled regarding terms such as transcription, paraphrase and fantasy. In order to describe and clarify these terms, an extensive research has been conducted and many examples have been provided. Contributions to piano in a technical aspect and innovations to music by the composer have been emphasized. Thanks to this study, pianists will be able to improve and enrich their concert repertoires. Papers, letters, foreign publications and thesis, encyclopedias and sources available on the internet have been used in this thesis work.

Keywords: Franz Liszt, Transcription, Paraphrase, Adaptation, Opera

ÖNSÖZ

Hazırladığım bu tezde F. Liszt'in çalışmalarına duyduğum ilgiden dolayı konserlerimde yorumladığım transkripsiyon ve parafraz eserlerini inceledim.

Bu tez, F. Liszt'in piyanist ve besteci yönlerini ortaya koymak amacıyla hazırlanmıştır. Bestecinin, W. A. Mozart, R. Wagner ve G. Verdi'nin operalarından uyarladığı transkripsiyon ve parafraz terimlerinin tanımları ve özellikleri detaylı olarak işlenmiştir.

Tezimin tüm aşamalarında yardımını esirgemeyen değerli tez danışmanım Doç. Sibel Kudatgobilik'e, hem akademik kariyerim hem de tez çalışmalarım boyunca bana destek olan kıymetli hocam Prof. Cana Gürmen'e, yine bu süreçte değerli fikirleriyle bana yol gösteren Eser Tiryaki'ye teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu zorlu süreçte bana yön veren ve bu çalışmaya katkı sağlayan sevgili arkadaşlarım İlker Erikli ve Tutu Aydınoglu'na desteklerinden ötürü teşekkür ediyorum.

Tezin hazırlanma aşamasında ve de eğitim hayatım boyunca gerek maddi gerekse manevi olarak her zaman yanımda olup bana destek veren başta annem olmak üzere değerli aile bireylerime sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul 2017

Olga ROTARİ

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
ÖRNEKLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TRANSKRİPSİYON

1.1. Transkripsiyonun Tanımı	2
1.2. Transkripsiyonun Tarihçesi.....	3
1.3. Müzikologların Transkripsiyona Bakış Açısı	4
1.4. Transkripsiyon Örnekleri	10

İKİNCİ BÖLÜM

PARAFRAZ

2.1. Parafrazın Tanımı ve Araştırmacıların Bakış Açısı	16
2.2. Parafrazın Tarihçesi	22
2.3. Parafraz Örnekleri	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FRANZ LISZT'İN TRANSKRİPSİYON VE PARAFRAZLARININ İNCELENMESİ

3.1. F. Liszt'in Biyografisi	27
3.2. F. Liszt'in Yenilikçi Misyonu ve Başyapıtları	29

3.3. R. Wagner'in "Tannhäuser" Uvertüründen Listz'in Yazdığı Transkripsiyonun İncelenmesi	37
3.3.1. Uvertürün Tarihçesi	37
3.3.2. R. Wagner'in "Tannhäuser" Uvertürü ve Listz'in Yazdığı Transkripsiyonun İncelenmesi	37
3.4. R. Wagner "Die Meistersinger von Nürnberg" Operası (Nürnberg'li Usta Şarkıcılar).....	47
3.4.1. Operanın Tarihçesi.....	49
3.4.2. Operanın Özeti	50
3.4.3. Operanın İncelenmesi	52
3.4.4. F. Liszt'in "Die Meistersinger von Nürnberg" Parafrazının İncelenmesi	59
3.5. G. Verdi "Rigoletto" Operası.....	64
3.5.1. Operanın Tarihçesi	65
3.5.2. Operanın Özeti	66
3.5.3. F. Liszt'in "Rigoletto" Parafrazının İncelenmesi.....	66
3.6. W. A. Mozart "Don Juan" Operası	70
3.6.1. Operanın Tarihçesi	71
3.6.2. W. A. Mozart'ın "Don Juan" Operası Üzerine F. Liszt'in Dört El İçin Yazdığı "Reminiscences Don Juan" Parafrazının İncelenmesi.....	72
SONUÇ.....	77
KAYNAKÇA	79
EKLER.....	86

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	J. B. Lully'nin "Le bourgeois gentilhomme" operasından yazmış olduğu piyano uyarlaması, 1.-11. ölçüler arası	4
Şekil 2:	J. S. Bach'ın Re minör keman partitası, 1.-6. ölçüler arası	5
Şekil 3:	F. Busoni - J. S. Bach'ın Re minör keman partitasının Chaconne üzerine piyano transkripsiyonu, 1.-6. ölçüler arası	5
Şekil 4:	J. S. Bach Kromatik Fantezi ve Füg, Re minör, BWV 903, 25.-26. ölçüler arası	6
Şekil 5:	F. Busoni - J. S. Bach'ın Kromatik Fantezi ve Füg, Re minör, BWV 903 üzerine yazdığı transkripsiyon, 26.-28. ölçüler arası	6
Şekil 6:	J. S. Bach - A. Vivaldi'nin Re Majör keman konçertosu op.8 no.9 Adagio bölümü üzerine piyano uyarlaması, 1.-11. ölçüler arası	7
Şekil 7:	S. V. Rachmaninoff'un - Paganini'nin teması üzerine Piyano ve Orkestra için Varyasyonları, 1.-8. ölçüler arası	13
Şekil 8:	L. Godowsky - F. Chopin Etude op.25 no.9'un üzerine transkripsiyon, 1.-5. ölçüler arası	14
Şekil 9:	L. Godowsky - F. Chopin Etude op.10 no.4'ün üzerine sol el için yazdığı transkripsiyon, 1.-5. ölçüler arası	15
Şekil 10:	F. Liszt - Paganini Etüdlerin üzerine Campanella 1.-5. ölçüler arası ..	22
Şekil 11:	A. Borodin, A. Liadov, N. Rimski-Korsakov, C. Cui'nin yazdığı 24 Varyasyonlar ve Final, 1-8. ölçüler arası	25
Şekil 12:	F. Liszt - M. Glinka "Ruslan ve Ludmila" operasından "Chernomor's Marche" üzerine transkripsiyon, 1-9. ölçüler arası	26
Şekil 13:	F. Liszt - D. Auber'in "La fiancée" operasına "Büyük Fantezi", piyano uyarlaması. 1.-7. ölçüler arası	30
Şekil 14:	F. Liszt - H. Berlioz'un "Les francs-juges" operasının üzerine uyarlaması, 1-9. ölçüler arası	31
Şekil 15:	F. Liszt "Seyahat Yılları"ndan "Sposalio" bölümü, 1.-7. ölçüler arası ..	32

Şekil 16: F. Liszt'in "Seyahat Yılları"ndan "İl Penseroso" bölümü, 1.-7. ölçüler arası.	32
Şekil 17: F. Liszt - F. Schubert'in "Erlkönig" Lied (Vokal Balad) üzerine transkripsiyon, 1-13 ölçüler arası.....	33



ÖRNEKLER LİSTESİ

- Örnek 1:** R. Wagner “Tannhäuser” Uvertürü, ilk tema, hacılar korosunun melodisi, 1.-16. ölçüler arası 37
- Örnek 2:** F. Liszt’in “Tannhäuser” Uvertürünün Piyano Transkripsiyonu, ilk tema, hacılar korosunun melodisi, 1.-16. ölçüler arası 38
- Örnek 3:** R. Wagner “Tannhäuser” Uvertürü. İkinci tema, 16-19. ölçüler arası.... 38
- Örnek 4:** R. Wagner “Tannhäuser” Uvertürü. Keman partisi 20-28. ölçüler arası 39
- Örnek 5:** F. Liszt- çello partisi, ikinci tema, 14-26. ölçüler arası..... 39
- Örnek 6:** F. Liszt, keman partisi, ikinci tema, 21-32. ölçüler arası 39
- Örnek 7:** R. Wagner, Hacılar Korosunun Melodisi 29-39. ölçüler arası..... 40
- Örnek 8:** F. Liszt, hacılar korosunun melodisi, 32-38. ölçüler arası 41
- Örnek 9:** F. Liszt, hacılar korosunun melodisi, 36-42. ölçüler arası 41
- Örnek 10:** R. Wagner hacılar korosunun melodisi, birinci bölümün sonu, 107-121. ölçüler arası 42
- Örnek 11:** F. Liszt, hacılar korosunun melodisi, birinci bölümün sonu, 70-80. ölçüler arası 42
- Örnek 12:** R. Wagner, Allegro bölümünün ilk teması, 22-26. ölçüler arası 43
- Örnek 13:** R. Wagner, Allegro bölümünün ilk teması, dans teması, 22-26. ölçüler arası 43
- Örnek 14:** F. Liszt, Allegro bölümün ikinci teması, 81-82. ölçüler arası..... 44
- Örnek 15:** F. Liszt, Allegro bölümün ilk teması, 82-83. ölçüler arası..... 44
- Örnek 16:** R. Wagner, ikinci bölümün klarnet melodisi, 233-248, ölçüler arası 45
- Örnek 17:** F. Liszt, ikinci bölümdeki klarnet melodisi, 194-204. ölçüler arası 46
- Örnek 18:** R. Wagner- Walter’in “Am stillen Herd in Winterszeit”şarkısı, 1.perde, 3. sahne, 513-517. ölçüler arası..... 51
- Örnek 19:** R. Wagner- Walter’in “Fanget an! So rief der Lenz in den Wald” şarkısı, 729-737. ölçüler arası..... 52
- Örnek 20:** R. Wagner- Sachs’in monologu " Was duftet doch der Flieder so mild, so stark und voll!", ikinci perde, 264-272. ölçüler arası..... 53

Örnek 21: R. Wagner- Beckmesser'in "Den Tag seh' ich erscheinen, der mir wohlgefall'n tut..." serenadı. Final, 672-676. ölçüler arası	53
Örnek 22: R. Wagner- David'in "Am Jordan Sankt Johannes stand" şarkısı, üçüncü perde, birinci sahne, 218-226. ölçüler arası	54
Örnek 23: R. Wagner- Sachs'ın "Wahn! Wahn! Überall Wahn!" monologu, 296-304. ölçüler arası	55
Örnek 24: R. Wagner- Walter'in "Morgenlich leuchtend in rosigem Schein" üçüncü şarkısı, Final, 781-784. ölçüler arası	56
Örnek 25: F. Liszt- Giriş, 1-9. ölçüler arası	57
Örnek 26: F. Liszt- Walter'in şarkısının ikinci bölümü, 37-42. ölçüler arası	58
Örnek 27: R. Wagner- Sachs, Beckmesser, Kothnerlerin konuşmaları, 374-377. ölçüler arası	58
Örnek 28: R. Wagner- viyolonsel ve kontrbas partisi, 374-377. ölçüler arası	59
Örnek 29: F. Liszt- viyolonsel ve kontrbas partisi, 22-29. ölçüler arası	59
Örnek 30: F. Liszt- bas partisi, 92-97. ölçüler arası	60
Örnek 31: F. Liszt- alto partisi, 106-109. ölçüler arası	60
Örnek 32: F. Liszt- soprano partisi, 124-132. ölçüler arası	61
Örnek 33: F. Liszt- Final, 154-158. ölçüler arası	61
Örnek 34: G. Verdi- Maddalena ile Gilda'nın teması, 66-67. ölçüler arası	65
Örnek 35: G. Verdi- Gilda'nın teması, 83-84. ölçüler arası	65
Örnek 36: F. Liszt- Gilda ve Maddalena'nın temaları, parafrazın girişi, Prelüd kısmı, 1-2. ölçüler arası	65
Örnek 37: F. Liszt- Dükün "Bella figlia dell'amore" teması, 17-20. ölçüler arası	65
Örnek 38: G. Verdi- Dükün teması, 49-52. ölçüler arası	66
Örnek 39: F. Liszt- Dük ve Maddalena'nın temaları, 46-47. ölçüler arası	66
Örnek 40: F. Liszt- Final, 90-99. ölçüler arası	67
Örnek 41: F. Liszt "Reminiscences de Don Juan", Giriş bölümü Grave, Koral tema, 1-4. ölçüler arası	71
Örnek 42: F. Liszt "Reminiscences de Don Juan", Komandor teması, 10-11. ölçüler arası	71

Örnek 43: F. Liszt “Reminiscences de Don Juan”, Komandor il Don Juan temaları, 14-16. ölçüler arası.....	72
Örnek 44: F. Liszt “Reminiscences de Don Juan”, ikinci bölümün giriş teması, 61- 69. ölçüler arası	73
Örnek 45: F. Liszt “Reminiscences de Don Juan”, üçüncü bölümdeki Don Juan’ın aryası, 110-114. ölçüler arası	73



KISALTMALAR LİSTESİ

Alm.	: Almanca
Fr.	: Fransızca
İng.	: İngilizce
İt.	: İtalyanca
Lat.	: Latince
Yun.	: Yunanca
No.	: Numara
Op.	: Opus
S.	: Sayfa
Pizz.	: Pizzicato

GİRİŞ

Tezin birinci ve ikinci bölümünde transkripsiyon ve parafraz konuları ele alınmıştır. Bunların tanımları, tarihçeleri, araştırmacıların bakış açıları ve örnekler ile uyarlamaların çeşitliliği anlatılmıştır.

Piyano uyarlamaları Romantik bestecilerin eserlerinde ulaştığı altın çağı temsil etmesi nedeniyle, bu çalışmada XIX. yüzyılın en önemli ve etkileyici bestecilerinden biri olan F. Liszt'in uyarlamaları detaylı olarak ele alınmıştır. Verdi'nin "Rigoletto" operasından piyano parafrazı, Wagner'in "Tannhäuser" Uvertüründen piyano parafrazı, Mozart'ın "Don Juan" operasından "Remeniscence Don Juan" parafrazını yazmıştır (iki piyano için). Wagner'in "Die Meistersingern von Nürnberg" operasından piyano transkripsiyonunu yazmıştır. Üçüncü bölümde F. Liszt'in biyografisi, müziği, kullandığı transkripsiyon ve parafraz türleri incelenmiş ve müziğe sağladığı katkılar üzerinde durulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

TRANSKRİPSİYON

1.1. Transkripsiyonun Tanımı

“Transkripsiyon”, “yeniden yazma” anlamına gelen Latince kökenli bir kelimedir. Farklı dillerde değişik kullanımlarına da rastlanmaktadır. Almanca ve Fransızcada “düzene sokmak”, “düzenlemek” anlamındaki “aranjman” kelimesi ile ifade edilir. Transkripsiyonun genel olarak oldukça geniş tanımlanmış olması nedeniyle, terim tam bir netliğe kavuşamamıştır. Ansiklopedik yayınlarda “transkripsiyon”, “uyarlama”, “düzenleme” ve “parafraz” ile aynı anlamda karşımıza çıkmaktadır.

Kısa ansiklopedik makalelerin çoğunda terim tam olarak açıklanmamış olup, transkripsiyonun orijinal eserde meydana getirdiği değişikliklerin üzerinde durulmuştur. Müzik ansiklopedisinde ise “transkripsiyon”, müzik eserinde notasyonun¹ değişime uğraması olarak ifade edilir. Oysa “transkripsiyon” kavramı sadece basit bir değişim veya “uyarlama” tekniği olmayıp, virtüözlük ve serbest doğaçlama gerektiren bir müzik eserine de karşılık gelmektedir.

Transkripsiyonun, çok zengin ve tartışmalı bir tarihi olmasına rağmen konu hakkında çok fazla araştırma yapılmamış olması, konuya tam bir açıklama getirmemekte ve bazı zorluklara neden olmaktadır. N.A. Rijkova², makalesinde, terim için kullanılan farklı tanımlamaların her biri için net olarak bir açıklama getirmek gerektiğini savunur. N. A. Rijkova’ya göre, bu belirsiz durumun en önemli nedeni her araştırmacının kelimelere kendi anlamını yükleyip, kendine göre bir

¹ **Notasyon:** Müzik eserinin notası.

² Natalya Aleksandrovna Rijkova: Moskova Devlet Sanat Enstitüsü müzikal çağdaş sanat sorunlarının uzman araştırmacısı

kullanım geliştirmesidir. Burada devreye, terimlerin farklı dilsel kökleri girer. Çünkü değişik alanlarda yazılmış eserlerin her biri farklı karakterize edilmiştir.³

1.2. Transkripsiyonun Tarihçesi

Piyano transkripsiyonları üzerine araştırmalar yapan B. Borodin'e⁴ göre; XVI. yüzyıldan günümüze kadar gelen el yazması ve basılı tablatur⁵ koleksiyonlarında ve vokal eserlerde uyarlamaların önemli bir yeri vardır. Bu uyarlamalar sayesinde literatüre tablatur (intavolatura) adı verilen bir tür kazandırılmıştır. Borodin, XVI-XVIII. yüzyıllar arasında doğaçlama ve uyarlamaların enstrümanların teknik özelliklerini doğrudan etkilediğini söyler.⁶

İyi bir transkripsiyon örneği oluşturmak için yaratıcılık ile birlikte bestecilik alanında yeterli donanım ve bilgiye sahip olunması gerekliliği kaçınılmazdır. Tarihsel geçmişe bakıldığında bu türde yazmaya çalışan birçok müzisyen görölmektedir. Hatta aristokratların evlerinde kendilerine ait “transkriptör” adı verilen bir müzisyen bulunmaktaydı. Çoğunlukla da uyarlamaları kendi bilgileri, enstrümanlarının çeşitleri ve beğenilerine göre yazıyorlardı. Bu da ortaya çıkan eserlerin kalitesi ile ilgili sorunlar doğuruyordu.

Araştırmalara göre daha erken dönemlerde de transkripsiyon örnekleri görölmüştür. Ama bu örneklere ait günümüze ulaşan bir nota kaydı bulunamamıştır. XVII. yüzyılda Fransız klavsenciler operalara ilgi duymaya başlamıştı. Özellikle popüler operaların tanınmış bölümlerinden alıntılar çembalo ile çalınmaktaydı. Bu uygulama da transkripsiyonun bir türü olarak sınıflandırılabilir. Örnek olarak J. B.

³ Natalya A. Rijkovala, **Transkripsiya. Teoreticheskie aspekty janra**(Transkripsiyon. Türün teorik tartışması.) Novosibirsk, 1994. s.64

⁴ Boris Borodin (1951): Rus Profesör, müzikolog

⁵ **Tablatur**(Alm.),**Tablature**(Fr.,İng.), **İntavolatura**(İt.): Bir müzikal eserde notanın yerine yazılan sayılar. Aynı zamanda da enstrüman üzerindeki (genellikle gitar için kullanılır) hangi tel ve perdelere basılarak çalınacağını, nota yerine çeşitli rakam, harf ve işaretlerle gösteren geliştirilmiş bir nota sistemidir. XV.-XVIII. yüzyıllar arasında kullanılmıştır. Tablatur nota sisteminde, nota bilmeye gerek duymadan, çok basit bir şekilde anlaşılır bir nota türü olup evrenseldir. (Vikipedia)

⁶ Boris Borodin, **İstoriya Fortepiannogo İskustva** (Piyano tarihi) Ekaterinburg, 1999. s.52-54

Lully'nin ⁷ “Le bourgeois gentilhomme” (Burjuva Beyefendisi) operasından uyarlamış olduğu marşı aşağıda görmekteyiz: “Türk Seremonisi için Marş”

Marche pour la Cérémonie des Turcs

Jean Baptiste Lully

Vivace



Şekil 1: J. B. Lully'nin “Le bourgeois gentilhomme” operasından yazmış olduğu piyano uyarlaması, 1.-11. ölçüler arası

1.3. Müzikologların Transkripsiyona Bakış Açısı

İspanyol viyolacı Diego Ortiz'in (1510-1570) bas viyola için yazmış olduğu «Trattado de Glosassobre Clausulas y otrasgeneros de puntos en Musica de Violones» ⁸ (Keman müziğinde kadansların süslemeleri ve diğer notasyonlar hakkında yorumlar ve açıklayıcı bilgiler) adlı teorik çalışması transkripsiyonlarla ilgili ilk araştırma deneyimlerinden biridir. Bu araştırma, doğaçlamada performans tekniğinin açıklanmasına dayanır. Daha sonraları bu doğaçlama stillerinin, tüm

⁷ Jean-Baptiste Lully (1632-1687): İtalyan asıllı Fransız besteci. Fransız operasının öncüsüdür.

⁸ Valentina İ. Rudenko, **Koncertnaya skripichnaya transkripciya XX veka i problemi interpretacii** (XX. yüzyılın keman transkripsiyonu ve yorumlama sorunları.) Moskva,Muzika,1979. S. 22-56

viyola da gamba ve viyolonselın teknik performanslarının gelişiminde de etkisi olduğu görülmüştür.

A. Godowsky⁹ “Piyano için Transkripsiyonlar” kitabında transkripsiyonların varoluşlarını savunmuş, bu konuda yapmış olduğu araştırmalarla da transkripsiyonlara karşı birçok müzisyenin görüşlerinin değişmesini sağlamıştır. Makalesinde transkripsiyonlar, uyarlamalar, parafrazlar ile ilgili olarak, “Başyapıtlar yok edilemez. Eserler üzerine ne kadar transkripsiyon yapılmış olsa da, onlar solmaz ve kendi içsel değerlerini kaybetmez, hatta güçlenirler”¹⁰ tanımlamasını kullanmıştır. Onun yaklaşımına göre transkripsiyon, uyarlama veya parafraz; “yaratıcı bir şekilde düşünülmüş ve gerçekten anlamlı bir ürün ortaya konulmuşsa bir şaheser olabilir, hatta bestecinin orijinal eserini de aşabilir” şeklindeydi. Orijinal eseri aşmış transkripsiyon olarak F. Busoni’nin¹¹ Bach’ın ikinci keman partitasının Chaconne¹² bölümünden yazmış olduğu düzenleme yukarıda söylenen fikrin tam kanıtıdır:

Chaconne.



Şekil 2: J. S. Bach’ın Re minör keman partitası, 1.-6. ölçüler arası



Şekil 3: F. Busoni - J. S. Bach’ın Re minör keman partitasının Chaconne üzerine piyano transkripsiyonu, 1.-6. ölçüler arası

⁹ Leopold Godowsky (1870 - 1938): Leh asıllı Amerikalı besteci ve piyano virtüözü. [20. yüzyılın](#) en ünlü klasik müzik piyanistlerindendir. Kendine özgü piyano tekniği ile tanınmıştır. Piyanistlerin piyanisti olarak anılır.

¹⁰ Leopold Godowsky, **Po povodu transkriptsiy, obrabotki i parafraz** (Transkripsiyon, uyarlama ve parafraz hakkında.) 1. kitap. Moskva, Muzika, 1970. S.3-4.

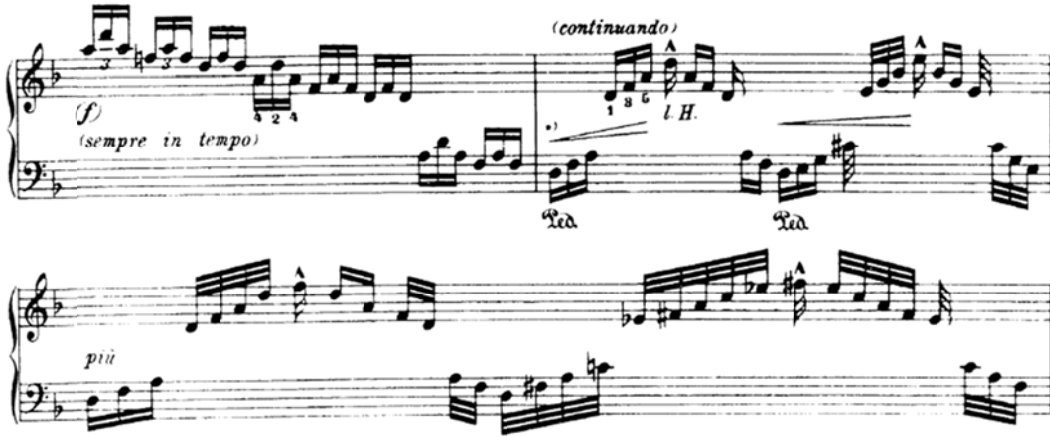
¹¹ Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni (1866-1924): İtalyan besteci, piyanist, piyano ve kompozisyon öğretmeni ve orkestra şefi.

¹² **Chaconne**(Fr.) Ciaccona(İtl.) Chacony(İng.): Fransız dansıdır. Barok dönemde ortaya çıkan [partita](#) formunun bölümlerinden biridir.

J. S. Bach'ın¹³ eserleri üzerine yazmış olduğu piyano transkripsiyonları ile oldukça tanınan F. Busoni, bu türü şöyle yorumlamıştır “... gözden geçiriyorlar, transkripsiyon orijinal redaksiyonu yok etmez ve birbirlerinin varoluşuna herhangi bir zarar vermezler... İyi ve evrensel olan müzik aynı kalır ve hangi enstrümanla çalındığı da fark etmez”¹⁴.



Şekil 4: J. S. Bach Kromatik Fantezi ve Füg, Re minör, BWV 903, 25.-26. ölçüler arası



Şekil 5: F. Busoni - J. S. Bach'ın Kromatik Fantezi ve Füg, Re minör, BWV 903 üzerine yazdığı transkripsiyon, 26.-28. ölçüler arası

¹³ Johann Sebastian Bach (1685 - 1750): Dünyaca ünlü Alman Barok müzik bestecisi ve orgcu.

¹⁴ Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Yeni Müzik projesi) Viyana, 1906. S.26.

G. M. Kogan¹⁵ ve L. Roizman¹⁶ gibi araştırmacıların düşüncelerine göre, transkripsiyon, J. S. Bach döneminde daha farklı bir sanatsal değer kazanmıştır.¹⁷ Büyük Alman bestecisinin yaptığı düzenlemelere bakıldığında, çoğunlukla kendinden önceki ve çağdaşları olan Alman ve İtalyan bestecilerinin eserleri üzerine uyarlamalar olduğu görülmektedir. Bu besteciler arasında A. Vivaldi¹⁸, G. P. Telemann¹⁹, A. Marcello²⁰, B. Marcello²¹, J. A. Reincken²² gibi isimler bulunmaktadır. J. S. Bach’a hayatı boyunca yaklaşık 500 transkripsiyon yazmış olması sebebiyle “XVIII. yüzyılın en büyük ve “üretken transkripsiyoncusu” tanımlaması verilmiştir.



Şekil 6: J. S. Bach - A. Vivaldi'nin Re Majör keman konçertosu op.8 no.9 Adagio bölümü üzerine piyano uyarlaması, 1.-11. ölçüler arası

¹⁵ Grigoriy Mihaylovich Kogan (1901-1979): Sovyet piyanist, pedagog, müzikolog.

¹⁶ Leonid İsaakovich Royzman (1915-1989): Sovyet orgcu, piyanist, müzikolog

¹⁷ Rustam R. Shayhutdinov, **Fortepiannie transkripcii kak tvorchestvo pianista-interpritatora** (Piyanist-yorumcu olarak piyano transkripsiyon sanatı) Ufa,2004. S.114-115

¹⁸ Antonio Lucia Vivaldi (1678-1741): İtalyan Barok klasik müzik bestecisi, virtüöz kemancı ve rahip.

¹⁹ Georg Philipp Telemann (1681-1767): Alman Barok müzik bestecisidir.

²⁰ Alessandro Marcello (1669-1747): İtalyan besteci, şair, filozof, matematikçi.

²¹ Benedetto Marcell (1686-1739): İtalyan besteci, şair, avukat. A.Marcello'nun kardeşi.

²² Johann Adam Reincken (1623-1722): Alman orgcu ve besteci.

D. Kalinin'e²³ göre ise; transkripsiyon ve uyarlamaların stil ve kompozisyon açısından yetkinliği olmasına rağmen, her eser en güzel duyumunu orijinal olarak yazılmış olduğu enstrümanda bulurdu.

Transkripsiyon F. Liszt'e²⁴ göre, her tür müzikal kompozisyonun farklı bir enstrüman için uyarlanması ve eserin özgün içeriğinin farklı bir eserde toplanmasıdır. Müzik tarihinde bu türün en tanınmış ve önemli örneklerini yaratan Liszt, bu eserleri yaratırken çok farklı yöntemler kullanmıştır. Burada söz konusu transkripsiyonlarla ilgili farklı tanımlamalar da görürüz. Bunlar; “uyarlama”, “illüstrasyon”, “fantezi”, “reminiscense”²⁵, “parafraz”. “uyarlama”, “transkripsiyon” ve “fantezi” gibi kavramlara F. Liszt birçok anlam yüklemiştir. “Uyarlamalar”ı farklı bir bestecinin müzikal fikirlerini kendi stil ve düşünce biçimine aktarmak olarak kullanıyordu. Bir eserin değişime uğraması söz konusu olduğunda ise, bunun içine hem diğer müzisyenlerin eserlerinin redaksiyonu hem de opera fantezileri dahil oluyordu.

F. Liszt “fantezi” terimi ile içinde halk müziği temaları, ünlü opera motifleri veya orkestral eserlerin temalarının bulunduğu, görsel imajları çağrıştıran, şiirle harmanlanmış öğeler içeren bir yapıyı kastetmiştir.

J. İ. Milshtein²⁶, F. Liszt’in de bu kavramlar arasındaki sınırları net olarak çizemediğini belirtip, “transkripsiyon” için kurallı bir uyarlama ile özgür fantezi arasında bir kavramı ifade ettiğini söyler. Bu anlam karmaşasına rağmen Liszt, bu türün içeriğinin netleşmesi ve kesin sınırlarının çizilmesi amacıyla önemli adımlar atmıştır.²⁷

F. Liszt’in bu türde verdiği eserler ve bu eserlere ait tanımlamaları yorumlayan müzik bilimcilerinin sunduğu çeşitli perspektifler, konu hakkındaki terminolojiye büyük ölçüde ışık tutmuştur.

²³ Dmitriy Anatolyevich Kalinin (1978-): Rus doçent, balalayka ustası ve orkestra şefi.

²⁴ Franz Liszt (1811-1886): Macar piyanist ve besteci.

²⁵ **Reminiscense**: Fransızca kökenli bir kelime olup, anımsama anlamına gelmektedir.

²⁶ Yakov Isaakovich Milstein (1911-1981): Sovyet müzikolog, piyanist ve öğretmen.

²⁷ Yakov Milstein, **F.Liszt** 1.kitap, Moskva, Muzika, 1970. S.298.

Çoğunlukla eşanlamli olarak kullanılan transkripsiyon, fantezi, parafraz ve tema üzerine fantezi gibi türlere ait tanımlar için müzik araştırmacısı, O. V. Devutsky²⁸, kendisinin oluşturduğu bir yöntem-anlam sıralaması belirlemiştir. Farklı tanımlamalar arasındaki sınırları çizirken ilk kriteri eserin armonize edilme biçimidir. Sonrasında eserin koral sunuluşu, düzenleme biçimi ve uyarlama tekniğine bakarak bir sonuca varmaya çalışmıştır. O. V. Devutsky, transkripsiyon, fantezi, parafraz ve tema üzerine fantezi için “özgür uyarlamalar” tanımını kullanır ve ona göre bu örnekler bestecinin yaratıcılık dehasını gösterirler.²⁹

Teori ve uygulamadaki tartışmalı ve belirsiz noktalar bestecilerin orijinal eserlerin üzerine uyarlamalar - transkripsiyon, düzenleme, redaksiyon ve parafrazlar yazmalarına engel olmamıştır.

Günümüzdeki müzik kültüründe ise özellikle piyanoda, konser performansları başta olmak üzere transkripsiyonların değeri oldukça yüksektir. Bu, edebi kaynaklarla, besteci ve yorumcuların yazılı ve sözlü ifadeleriyle de kanıtlanmıştır. Leningrad konservatuarı profesörü N. Perelman³⁰, “Herhangi bir enstrümanın kendi külliyatı içindeki tüm önemli eserler piyanolaştırılmalıdır-piyanoya uyarlanmalıdır.” diyerek transkripsiyonun özellikle piyano edebiyatı ile olan önemli ilişkisine vurgu yapmıştır.³¹ Bunun yanı sıra nefesli, yaylı ve halk müziği enstrümanları için de uyarlamalar vardır (özellikle viyola repertuarında da farklı uyarlamalar göze çarpmaktadır).

Transkripsiyon konusunda son yıllarda yazılan tezlerden bir örnek verecek olursak T. Aydınoğlu’nun³² 2015 yılında Profesör C. Gürmen’ in danışmanlığında “J. S. Bach’ın özgün eserlerinin Romantik dönem bestecilerinin piyano transkripsiyonları ile karşılaştırılması.” isimli sanatta yeterlilik tezini gösterebiliriz.

²⁸ Vladislav Eduardovich Devutsky (1948-): Rus Profesör, müzikolog.

²⁹ V. E. Devutskiy **Teoreticheskie aspektı iskusstva horovoy aranjirovki** Moskva, 2006. S. 84-86.

³⁰ Natan Jefimowitsch Perelman (1906-2002): Rus piyanist ve öğretmen.

³¹ Rustam R. Shayhutdinov, **Fortepiannie transkripsii kak tvorchestvo pianista-interpretatora (na primere G. R. Ginzburga)** Ufa, 2004. S.115-116.

³² Tutu Aydınoğlu (Mammadova) (1984): Azerbaycan asıllı Türk piyanist.

T. Aydınoglu: “Müzikal ifade olanaklarının son derece gelişmiş olması, piyanoyu transkripsiyon için ideal bir çalgı haline getirmiştir...”³³ şeklinde ifade etmiştir.

Bakış açılarının bu çeşitliliği bir belirsizliğin altını çizirken, bu konuda yapılan araştırmaların hala gelişim aşamasında olduğunu vurgular. Kullanılan terminoloji ile ilgili olarak yorum yapan müzikologların ortak görüşleri ise; terminolojide farklılıklar olsa bile, her bir tanımlamanın ayrı ve orijinal bir eserin değişim derece ve kalitesini belirttiği görüşünde birleşirler.

1.4. Transkripsiyon Örnekleri

Günümüze kadar gelen örneklerden Flaman besteci Adrian Willaert’in (1490–1562) kendine ait koro eserinden ud için yazılmış olan uyarlamalar, bu tarihlerde transkripsiyonun varlığının bir göstergesidir.

XIX. yüzyılda transkripsiyonların en önemli temsilcisi olarak F. Liszt’in ismi karşımıza çıkmaktadır. V. Stasov³⁴ “Seçilmiş Eserler” adlı çalışmasında: F. Liszt’in bu alanda eser veren besteciler içinde özel bir yeri olduğunu söyler.³⁵ 1830-1840 yılları arasında yapmış olduğu uyarlamalar bu alanda bir devrim yaratmıştır. Transkripsiyon, Liszt’in eserleri sayesinde ön plana çıkmış ve popüler hale gelmiştir.

Liszt’in bu döneme ait eserleri (1830-1840 yıllarında yazılan uyarlamalar):

1. **Ses ve orkestra için:** G. Verdi’nin³⁶ “Jeanne d'Arcauf dem Scheiter” (Jeanne d'Arc tehlikede) operası, söz A. Dumas³⁷ (1840), F. Liszt “Die Vätergruft”

³³ Tutu Aydınoglu (Mammadova) “J. S. Bach’ın özgün eserlerinin Romantik dönem bestecilerinin piyano transkripsiyonları ile karşılaştırılması.” İstanbul, 2015. S.3-4.

³⁴ Vladimir Vasilievich Stasov (1824-1906): Rus müzik ve sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi, etnograf ve yazar.

³⁵ Yakov İ. Milstein, **F.Liszt Monografiya** (F.Liszt’in yaşam öyküsü) 1.cilt, Moskva, Muzika, 1970 S.146.

³⁶ Giuseppe Verdi (1813-1901): XIX. yüzyıl İtalyan Operası Ekolünden gelen ünlü İtalyan besteci. Tüm dünyada eserleri en çok sahnelenen opera bestecilerinden birisidir.

³⁷ Alexandre Dumas veya Alexandre Dumas Père (1808-1870): Fransız yazar.

- (Babaların mezarları) Lied'i, söz L. Uhlanda (1844), A. Catalani'nin³⁸ "Die Loreley" operası, söz C. J. H. Heine³⁹ (1840-1850);
2. **Piyano ve orkestra için 3 fantezi:** H. Berlioz'un⁴⁰ "Lelio" teması üzerine Büyük Senfoni Fantezisi (1834);
 3. **İki el piyano için:** D. F. Auber'in⁴¹ "La fiancée" (Nişanlı) operasından Tirol şarkısı üzerine Büyük Fantezi (1829), D. F. Auber'in operasının "La muette de Portici" (Portici'de dilsiz kız) teması üzerine Büyük Tarantella⁴² ve İki piyano parçası (1846 ve 1840), V. Bellini'nin⁴³ "Puritani" (1836) ve "Norma" (1841) operaları üzerine Reminiscense⁴⁴, "Puritani" operasının Marş teması üzerine Büyük Varyasyonlar (1837), V. Bellini'nin "La sonnambula" operasından Liszt'in seçtiği motifler üzerine Fantezi (1840). G. Pacini'nin⁴⁵ "Niobe" operasından Büyük Fantezi (1835-1836), G. Donizetti'nin⁴⁶ "Lucia di Lammermoor" operasının üzerine Reminiscense, Marş ve Cavatina⁴⁷ (1835-1836).
 4. **Orkestra için:** G. Meyerbeer'in⁴⁸ "Les Huguenots" operasının teması üzerine Büyük Dramatik Fantezi (1836).
 5. **Orkestra eserlerinden uyarlamalar:** H. Berlioz' un Büyük Fantastik Senfonisinin piyano partitürü (1833), "Les Francs-Juges" (1833) operasının Uvertüründen uyarlama.
 6. **Oda müziği:** L. Beethoven'in⁴⁹ op. 20 "Septet'i" (Yedili) üzerine uyarlama (1840).

³⁸ Alfredo Catalani (1854-1893): Özellikle opera eserleri ile tanınan bir İtalyan besteci.

³⁹ Christian Johann Heinrich Heine, (1797-1856) XIX. yüzyılın en ünlü Alman şairlerinden biridir.

⁴⁰ Louis Hector Berlioz (1803-1869): Fransız besteci, yazar ve müzik eleştirmeni. Symphonie Fantastique ve Grande Messe des Morts adlı kompozisyonları ile tanınmıştır.

⁴¹ Daniel François Esprit Auber (1782-1871): Fransız besteci.

⁴² **Tarantella** (İtal.): - Hızlı, canlı tempoda İtalyan halk dansı, aynı zamanda da müzik parçası.

⁴³ Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (1801-1835): İtalyan besteci.

⁴⁴ Bu reminiscense 6 kişi tarafından yazılmıştır. Bunlar: J.P. Pixes, S. Thalberg, H.R. Hertz, F. Chopin, C. Czerny, F. Liszt. Organizasyon F. Liszt tarafından oluşturulmuştur. (Ek-3.)

⁴⁵ Giovanni Pacini (1796 —1867): İtalyan opera bestecisi.

⁴⁶ Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848): İtalyan opera bestecisi. En ünlü bestesi 1835 yılında bestelediği Lucia di Lammermoor'dur.

⁴⁷ **Cavatina:** İtalyanca bir kelime olup bir aria türüdür.

⁴⁸ Giacomo Meyerbeer (1791-1864): Alman opera bestecisi.

7. **Keman eserlerinden uyarlamalar:** N. Paganini'nin⁵⁰ "Campanella" sı üzerine Büyük Fantezi (1831-1832), Paganini Caprise'in üzerine Bravura Etüdler (1838).
8. **Vokal eserlerin üzerine uyarlamalar:** F. Schubert⁵¹- "Schwanengesang" (Kuğu şarkısı) 14 eser (1838-1839), "Winterreise" (Kış yolculuğu) 14 eser (yaklaşık 1840), "Geistliche Musik" (Manevi şarkılar) 4 eser (1840), G. Donizetti'nin - "Serata Italiano" ("İtalyan akşamları") 3 eser (1838). "Mercadante" motifleri üzerine piyano için altı eğlenceli parça (1838). G. Rossini'nin⁵² "Soirees musicales" (Müzik akşamları) 12 eser (1837), F. Mendelssohn'un⁵³ şarkıları üzerine 7 Lied: "Auf den Fluegeln des Gesanges" (Şarkının kanatları üzerinde), "Sonntagslied" (Pazar şarkısı), "Reiselied" (Seyahat şarkısı), "Neue Liebe" (Yeni aşk), "Frühlingslied" (Bahar şarkısı), "Winterlied" (Kış şarkısı), "Suleika" (1840).
9. **Opera eserlerinden uyarlamalar:** 1820 yılında, D. Auber "La fiancée" (Nişanlı) operasının temaları üzerine Fantezi bestelemiştir (Liszt'in ilk opera uyarlaması). V. Bellini'nin "Norma", W.A.Mozart'ın⁵⁴ "Don Giovanni", G. Meyerbeer' in "Robert le Magnifique" (Şeytan Robert), "Les Huguenots" operalarının üzerine Fanteziler (1841). G. Rossini'nin "Wilhelm Tell " operasının Uvertüründen piyano için uyarlama (1838).
10. **Piyano için:** L. Beethoven'in 5. ve 6. Senfonilerinin üzerine piyano için uyarlamalar (1837).

⁴⁹ Ludwig van Beethoven (1770-1827): Klasik dönemden Romantik Döneme geçiş sürecine büyük katkı sağlamış ve gelmiş geçmiş en ünlü ve en etkileyici bestecilerden biri olarak kabul edilen Alman piyanist ve besteci.

⁵⁰ Niccolò Paganini (1782-1840): İtalyan besteci, keman virtüözü gitarist ve kompozitör. Müzik tarihinin en ünlü keman virtüözlerinden biridir. Keman tekniğine önemli katkılarda bulunmuştur.

⁵¹ Franz Peter Schubert (1797-1828): Avusturyalı besteci.

⁵² Gioacchino Rossini (1792 - 1868): İtalyan opera bestecisi. "Mösyö Kreşendo" takma adı ile anılır.

⁵³ Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1884): Alman müzisyen, besteci, piyanist, orgcu ve orkestra şefi. Romantik Dönem klasik batı müziği bestecisidir. Bach'ı yeniden hayata döndüren kişi olarak tanınır.

⁵⁴ Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791): [Klasik Batı Müziği](#)'nde Klasik dönemin etkili ve üretken bestecilerinden biridir.

9 Mart 1831 yılında, Liszt ilk kez Paganini'yi dinlemiş ve etkilenip Paganini'nin temalarına eskiz fanteziler yazmıştır.

F. Liszt de J. S. Bach gibi transkripsiyon alanında oldukça üretken bir bestecidir. Yaklaşık 500'e yakın transkripsiyon, uyarlama, fantezi ve parafraz yazmıştır. Buradaki en önemli nokta, F. Liszt bu alanda günümüzde de kullanılan, kendi oluşturduğu terminolojiyi kullanmıştır.

Transkripsiyonun XX. yüzyıldaki gelişimine baktığımızda ise; yapılan tüm olumsuz yorumlara rağmen hem piyano hem de diğer enstrümanlar için yazılmış çok sayıda örnek karşımıza çıkar. F. Busoni, S. Rachmaninoff⁵⁵, L. Godowsky, G. Kogan vs. piyano alanında:

RAPSODIE
(Sur un thème de Paganini pour Piano et Orchestre) S. RACHMANINOFF
Op. 43

INTRODUCTION
Allegro vivace



Şekil 7: S. V. Rachmaninoff'un - Paganini'nin teması üzerine Piyano ve Orkestra için Varyasyonları, 1-8. ölçüler arası

L. Auer⁵⁶, F. Kreisler⁵⁷, J. Szigeti⁵⁸, G. Bezrukov⁵⁹, E. Strahov⁶⁰, B. Palshkov⁶¹, I. G. Fleischer⁶², M. Kugel⁶³ viyola alanında türün en bilinen eserlerini

⁵⁵ Sergei Vasilievich Rachmaninoff (1873 - 1943): Rus besteci, orkestra şefi, piyanist.

⁵⁶ Violinist Leopold Auer (1845-1930): Macar kökenli Rus kemancı, öğretmen, orkestra şefi ve besteci.

⁵⁷ Fritz Kreisler (1875-1962): Avusturyalı besteci ve ünlü keman virtüözü.

⁵⁸ Joseph Szigeti (1892 -1973). Macar keman ustası.

ortaya koymuşlardır. Bu önemli besteciler XX-XXI. yüzyılın müziğinde, ince sanat ruhlarını ve müzik yazma yeteneklerini, transkripsiyonlarında da göstermişler ama bu tür hakkındaki olumsuz yargıların çokluğu ve bunun sonucu olarak giderek bu türe ilginin azalması yüzünden, eserlerini ve seçimlerini savunmak ve sorgulamak zorunda bırakılmışlardır. Bu eleştirilerin ve ilgi azalmasının en önemli nedeni, XX. yüzyılda ortaya çıkan yeni kompozisyon okulları, yenilikçi müzikal dil ve sanatsal akımlardır.

“Salon müziğini” (oda müziği, resital konserleri) moda haline getiren önemli müzisyenler XX. yüzyıl piyano virtüözitesinin gelişimini doruk noktasına taşımışlardır. Onların arasında en önemli ve ünlü piyanistler: A. Grünfeld⁶⁴, V. Pachmann⁶⁵, İ. Paderewski⁶⁶, M. Weiss⁶⁷, T. Forster⁶⁸ ve L. Godowsky’dır. L. Godowsky transkripsiyonları ile piyanoda teknik açıdan bir devrim yaratmıştır. Onun en önemli çalışması “Studien über Etüden von Chopin” (F. Chopin⁶⁹ Etüdlerinin üzerine Etüdler) (1909) - elli üç transkripsiyon. Örneğin:

⁵⁹ Georgi Bezrukov: Rus kemancı ve besteci.

⁶⁰ Evgeny Vladimirovich Strahov (1909-1978): Sovyet viyolacı, öğretmen ve müzikolog.

⁶¹ Boris Borisovich Palshkov: Rus müzisyen, viyolacı ve öğretmen.

⁶² İgor Yakovlevich Fleischer (1949-): Rus profesör, viyolacı, öğretmen.

⁶³ Michael Kugel (1946-): Rus viyolacı ve besteci.

⁶⁴ Alfred Grünfel (1852 -1924): Avusturyalı piyanist ve besteci.

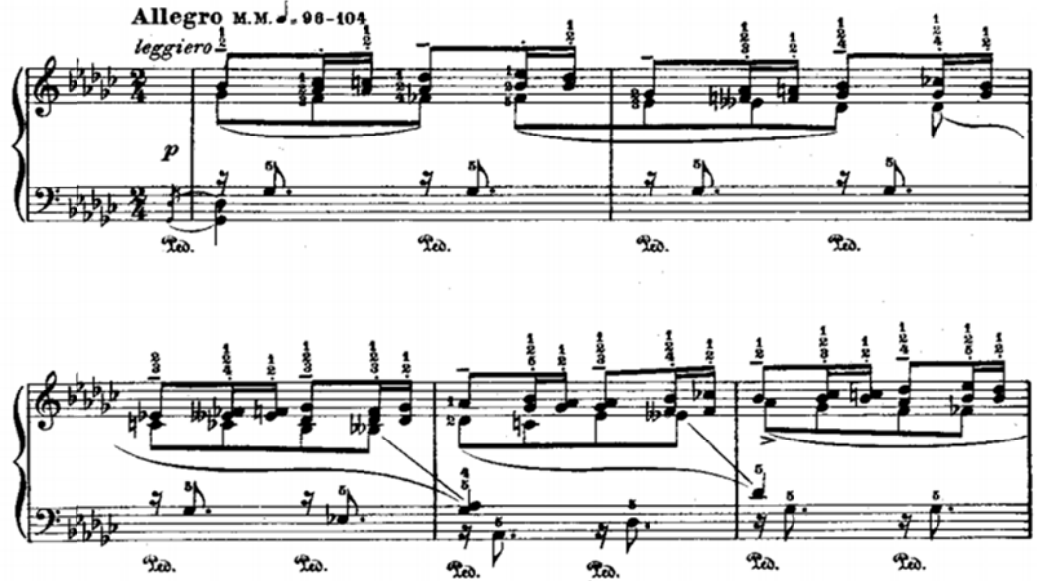
⁶⁵ Vladimir von Pachmann veya Pachman (1848 - 1933): Rus asıllı Alman piyanist ve besteci.

⁶⁶ Ignacy Jan Paderewski (1860-1941): Polonyalı piyanist, besteci, diplomat, siyasetçi ve eski Polonya Başbakanı. Polonya'nın en ünlü piyanist ve bestecilerinden birisidir.

⁶⁷ Miachael David Weiss (1958): Amerikalı caz piyanist ve bestecisi.

⁶⁸ Tobias Forster (1973): Alman piyanist ve besteci.

⁶⁹ Frédéric François Chopin (1810-1849): Romantik dönemin Polonyalı piyanist ve bestecisi.



Şekil 8: L. Godowsky - F. Chopin Etude op.25 no.9'un üzerine transkripsiyon, 1.-5. ölçüler arası

Bir diğer çalışması da sol el için Chopin Etüdlerin üzerine birkaç versiyon. Bugün, olağanüstü virtüöz piyanistler teknik açıdan çok zor ve karışık olan transkripsiyonları çalmaktadırlar. Şekil 9, bu durum için bir örnek olarak verilmiştir.



Şekil 9: L. Godowsky - F. Chopin Etude op.10 no.4'ün üzerine sol el için yazdığı transkripsiyon, 1.-5. ölçüler arası

İKİNCİ BÖLÜM

PARAFRAZ

2.1. Parafrazın Tanımı ve Araştırmacıların Bakış Açısı

Parafraz türünün sınırlarını belirlemek çok zordur. Bu türün “sınırları” belirli kurallar çerçevesinde anlatılmamıştır. Parafraz o dönemde meşhur olan fantezi, varyasyon, divertimento⁷⁰, capriccio⁷¹, transkripsiyon gibi türlerle çok benzer çizgiler taşımaktadır. Hatta bu türlerin ortaya çıktığı XIX. yüzyılın ortalarından itibaren türler arası sınırlar kaldırılmaya başlamıştır. Operanın seçilmiş parçalarının üzerine yazılmış eserlere parafraz denildiği gibi transkripsiyon ismi de verilmekteydi. Fantezi türü potpuri ile karıştırılmaya başlanmıştı. Sonuçta besteciler bile kendi eserlerinin hangi türe ait olduğunu belirlemede zorlanıyorlardı.

XIX. yüzyıl ortasındaki nota basımlarında, tanınmış operalara yazılan fantezilerin ve halk müziğinin orijinal temalarından yazılan transkripsiyon, capriccio, divertissement, potpuri gibi türlerin adlandırılması bestecilere göre değişmekteydi. Özellikle operaların melodilerinden alınarak yazılan virtüöz eserler parafraz ve transkripsiyon türünün yayılmasına sebep olmuştur. Sovyet müzikolog M. Druskin⁷²: “Opera temaları üzerine parafrazlar 1920-1930’lu yılların piyanistleri arasında revaçtaydı. Mozart ve Beethoven döneminde oda müziği konserlerinde varyasyonlar favori türü olduğu gibi, Romantizm Döneminin salon müziğinde de “serbest emprovizasyon” ve parafraz gözde eserler olmuştur.” şeklinde ifade etmiştir.⁷³ “Parafraz” ile “fantezi” terimleri arasındaki farkı tespit etmek zordur. Ansiklopedi ve sözlüklerdeki tanımlamalara dayalı olarak, parafraz fantezinin bir türevidir. Çünkü parafraz, çalgısal bir tür olarak fanteziden beslenir. Fantezi müzikal yoğunluk ve

⁷⁰ **Divertimento** (İt. İn. Al.) Divertissement (Fr.): Bir veya daha fazla enstrüman için kısa, kolay yazılmış parçalardan oluşan müzik eseridir.

⁷¹ **Capriccio** (İt.) Caprice (Fr.): Serbest formda yazılmış olan müzik eseridir.

⁷² Mihayıl Semenovich Druskin (1905-1991): Sovyet müzikolog, piyanist, pedagog.

⁷³ Mihayıl Druskin **İstoriya zarubejnoj muziki. Vtoraya polovina XIX veka.**(Batı müziğinin tarihi. XIX yüzyılın ikinci yarısı.) 4.baskı, Moskva, 1976, S. 368.

bilgi bakımından öncü bir konuma sahiptir ve “parafraz” tanım olarak bu yapının içinde yer almaz. B. S. Steynpress⁷⁴ ve İ. M. Yampolsky’nin⁷⁵ Müzik Ansiklopedisinde yer alan “parafraz” tanımı, bize bu iki kavramı ayırt etmemizde yardımcı olur: Parafraz tür olarak serbest fanteziye daha yakındır, ancak daha az karmaşık yapısıyla ondan ayrılır. Ama her iki tür de büyük ölçekli ve serbest yazılmış eserler olarak kendilerini gösterirler.

Tüm bu söylediklerimize rağmen parafraz türü hiçbir araştırmada ayrı bir form olarak incelenmemiştir. Bu sebepten parafrazla ilgili fikirleri söylemeden önce bu türün sınırlarını belirlemeli ve özelliklerini açıklamalıyız.

Oxford English Dictionary’de “parafraz” kelimesi, üç farklı şekilde tanımlanmaktadır.

1. Bir yazar ya da konuşmacıya ait cümlelerin daha iyi anlaşılıp rahatça tercüme edilebilmesi amacıyla farklı kelimeler ile ifade edilmesi.

2. Bir yazı veya eserin bir bölümünün anlamını ortaya çıkarmak amacıyla detaylandırılıp yorumlanması.

3. Özlü sözler ve alıntılara ait kelimeleri yazan veya konuşan kişinin üslubuna göre değiştirilmesi, uyarlanması ya da farklı bir tarzla yeniden ifade edilmesi ve bir yazar veya konuşmacının ifadelerinin özel bir amaç doğrultusunda farklı bir metin için uyarlanmasıdır.

Yapılan tüm bu açıklamalar parafrazın dilbilimde kullanımına ait tanımlamalardır. Hiç biri tam anlamıyla parafrazın müzikte kullanımının tam karşılığı değildir. Ama üçüncü madde bu anlamda müzikte parafraza en çok yaklaşan tanımdır. Bu maddede vurgulanan, uyarlama, kendi üslubuna aktarma gibi anlamı, müzik için, bestecinin özel bir amaç için bir eseri uyarlaması ve eseri kendi üslubuna

⁷⁴ Boris Solomonovich Steynpress (1908-1986): Sovyet müzikolog.

⁷⁵ Mihail Beniaminoviç Yampolsky (1949): Rus ve Amerikan sanat tarihçisi, müzikolog, filozof, sinema yazarı, dilbilimci.

aktarması olarak kullanılabilir. Müzikal parafrazlar bu tanımda geçen ayrımlamalar dışında da çok çeşitli pratikleri kapsamaktadır.

The Oxford Companion to Music ise, Oxford English Dictionary ile benzer iki tanım sunmaktadır. Bu tanımlara ek olarak “İskoç kilisesinde kutsal metinlerin ilahi ezgiler olarak söylenmesi” şeklinde tanımlanan İskoç parafrazlarından da bahsetmektedir.

New Grove online sözlükte, müzikte parafrazla ilgili olarak yalnızca iki tanım yapılmıştır. Birincisi özellikle 15. ve 16. yıllarda popülerlik kazanmış olan bir kompozisyon tekniği olarak mevcut melodilerin (genellikle ilahi) polifonik eserlerde kullanılmasıdır. Diğeri ise, bir virtüözün genellikle popüler operalardan alınmış bilinen ezgileri kendi enstrümanı için uyarlayıp zenginleştirmesidir. Bu eserler arasında en tanınmışları Liszt’in piyano parafrazlarıdır.⁷⁶ Bu açıklamada türün karakteristik özellikleri gösterilse de parafrazın diğer türler arasındaki yeri ve farkı belirtilmemiştir.

Müzikal parafrazların farklı dillerdeki tanımlarına baktığımızda ise, Alman dilbilimci Duden’in⁷⁷ müzikal parafrazlarla ilgili tanımlarının, İngilizce kaynaklardaki tanımlardan daha doğru olduğu söylenebilir.

- 1) Bir melodiyi yeniden yazmak ya da süslemek, bilinen bir melodiyi (özellikle opera) ya da bir parçayı parafraze etmek (yeniden yazmak).
- 2) Düzenlemek, ya da geliştirmek (auskomponieren).

İlk tanımında yazar F. Liszt’in opera parafrazlarını kastederek açıklama yapmıştır. İkinci olarak da yine bir parafraz tekniği olan tema düzenleme ve geliştirme şeklinde bir anlam ortaya koymuştur.

⁷⁶ **Oxford Companion to Music** sitesinde 12 Temmuz 2002 yılında yayınlanmıştır. (<http://www.oxfordmusiconline.com>)

⁷⁷ Konrad Alexander Friedrich Duden (1829- 1911): Alman dilbilimci, Alman yazım sözlüğünün derleyicisi. Duden Almanca sözlük, Duden’ in kendi ismini taşımaktadır. Alman dilinin imla ve gramer kuralları içeren bir sözlüktür. Mannheim Bibliyografik Enstitüsü’nde yayınlanmaktadır. İlk defa 7 Temmuz 1880 Konrad Duden tarafından yayımlandı.

Sovyet müzik literatürüne göz atacak olursak, Sovyet Müzik Sözlüğünde parafraz türünün anlamı net bir şekilde verilmemiştir. Müzik ansiklopedisinde parafrazın bazı özellikleri açıklanmıştır. Fakat belirli özellikler gösteren kısmında fantezi türü ile aynı özellikler tekrarlanmıştır. Fantezi o dönemde büyük gelişim yaşamıştır ve parafrazla çok yakın özellikleri vardır. Parafrazların büyük kısmı salon müziğine aittir (oda müziğİ) ⁷⁸. Bu şekilde parafrazın ana çizgileri ortaya çıkarılamamıştır.

Sovyet Müzik Literatüründeki araştırmaların devamında elde edilen bilgilerin daha da kısıtlandığını görebiliriz. Sovyet ansiklopedisinde parafraz konusu iki cümle ile anlatılmıştır. Parafraz salon müziğinin virtüöz eseridir ve fanteziye yakındır ⁷⁹.

Parafraz türü temaya bağlı hareket etmeyen Romantik Döneme özgü serbestliği içeren bir türdür. Belirli bir formu (strüktürü) olmadığı için hep diğer formlardan özenerek yazılmıştır. Kullanılan formlar içinde varyasyon n plandadır, XVIII. sonu ve XIX. yüzyılın başında parafraz gibi yazılmış varyasyonlar çok yaygındı. Bu da kendi etkisini XIX. yüzyılın ortasında parafraz türünde göstermektedir. Parafraz ve varyasyon birbirine çok yakın formlardır. Parafraz türlerinde “yeniden anlatım” metodu kullanılmış ve bu kullanım, varyasyon türünün formlarına otomatik geçişi sağlamıştır. Varyasyon da XVIII. yüzyılın ikinci yarısında herhangi bir temanın kendine has “yeniden anlatımıydı”. İlgi çeken melodi bestecinin fantezisinin sınırlarını zorlayarak yeni bir eserin yaratılmasına sebep oluyordu. Varyasyon türünün açıklamasını yapan birçok araştırmacı, bestecinin sübjektif yaratıcı gücü ve fantezisinin büyük önem taşıdığını vurgulamışlardı.

Parafraz, türünün XIX. yüzyılda önemi ve anlamını göstermiştir. Parafraz, bazen orijinal eserden daha sade bir şekilde bestelenir. Sadeleşmede, virtüöz pasajlar, lirik legato geçitleri, verilen temaya zıt yeni tema, gibi oluşumlarla sadeleşen eser aynı zamanda zorlaşarak başka bir şekil alabilir. Bu değişim orijinalden geri

⁷⁸ Yuriy V. Keldysheva, **Müzik ansiklopedisi**. Moskva, 1978, S.178 .

⁷⁹ Aleksandr M. Prohorov, **Sovyet ansiklopedisi**. Moskva, 1981, S.979 .

kalmayan bazen onu üsteleyen yeni bir eser ortaya çıkarıyor. Yukarıda söylenenleri göz önüne bulundurarak parafraz türünün açıklamasını şöyle verebiliriz: Parafraz – XIX. yüzyılda ortaya çıkmış serbest form olarak düşünülen popüler eserlerin (opera ariaları, bilinen halk müziği, romans) üzerine yazılmış, çoğu zaman solo (bazen iki veya üç enstrüman da olabilir) yorumlanan virtüöz eserlerdir. Müzikal yazım şekli olarak serbest bir tür olan parafraz fanteziye çok yakındır.

Yapılan bu araştırma ve incelemeler bu türün özelliklerini diğer türlerden net bir şekilde açıklamamaktadır. Müzik tarihinin önemli müzikologları bile (W. Zuckermann⁸⁰, E. Nazajkinskij⁸¹, A. Sokhor⁸²) parafraz türünü araştırma dışı bırakmışlardır. Parafraz türüyle ilgili daha geniş ve argümanlı bilgileri Rus araştırmacı A. Jarkov’ un araştırmasında⁸³ görebiliriz. Jarkov yazısında parafraz türünü “müzikte edebi çeviri” olarak adlandırmıştır: “Müzikte edebi çeviri belirli bir eserin entonasyon⁸⁴ ve semantik (iskelet) modelinin alınarak kullanılmasıdır. Yeni bir anlam katıp, metot ve uygulama şeklinin değişip farklı bir gelişim izlenerek eserin yeniden doğuşudur.”⁸⁵

Jarkov, müzikal düzenlemelerin farklı türlerini analiz ederek parafraz türünü “serbest düzenleme” şeklinde belirlemiştir. Parafraz müzikal düzenlemeler içinde transkripsiyondan farklı olarak orijinal malzemeyi daha hızlı değiştirmektedir. Orijinalde ön planda giden ve dikkat çeken en önemli dramatik unsurlar alınarak işlenip yeni, bağımsız bir eser ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde parafrazın en önemli özelliğini anlıyoruz. Bu dönem, türler arası sınırların kaldırıldığı dönemdir. Özellikle transkripsiyon ve parafraz arasındaki fark besteciler tarafından minimuma indirilmiştir. Birbirine yakın türleri “karıştırmayı” seven Liszt (düzenleme, işleme,

⁸⁰ Wiktor Abramovich Zuckermann 1903-1988): Sovyet müzikolog, pedagog.

⁸¹ Evgenij Vladimirovic Nazajkinskij (1926-2006): Sovyet ve Rus müzikolog, pedagog.

⁸² Arnol’d Sokhor (1924-1977): Sovyet müzikolog ve müzik sosyolog.

⁸³ Aleksey N. Jarkov, **Hudojestvennyj perevod v muzike. Problemy i resheniya** (Müzikte sanatın tercümesi. Problemler ve çözümler). Kiyev, 1994.

⁸⁴ **Türkçe**’ye sonradan girmiş olan entonasyon kelimesi **İngilizce** bir kelime olan intonation kelimesinden gelmektedir. **Ses**i yönlendirme ve tonlama anlamlarını karşılamaktadır.

⁸⁵ Aleksey N. Jarkov, **Hudojestvennyj perevod v muzike. Problemy i resheniya** (Müzikte sanatın tercümesi. Problemler ve çözümler). Kiyev, 1994, S.29 .

parafraz ve transkripsiyon) kendi transkripsiyonlarına aklına gelebilecek her türlü ismi vermiştir. Herhangi bir opera motifinin üzerine yazdığı eserlere Büyük Fantezi, Varyasyon, Rondo ve Konser Parafrazı ismini vermişti. O dönemde besteciler popüler eserler üzerine yazdıkları emprovizasyonlara transkripsiyon ve parafraz adını vermişlerdi.

Parafraz türü XIX. yüzyıl sonlarına doğru bazı besteciler arasında tartışma konusu olmuştur. Parafraz hem “serbest yaratıcılık” hem de bestecinin kendine özgün otantik unsurları gibi düşünülüyordu. XIX. yüzyılın sonunda parafraz eseri üzerinde hakların kime ait olduğu (orijinal eseri yazan mı, yoksa o esere uyarlamayı yazan besteci mi) sorusu ortaya çıkıyor. Buna örnek olarak M. A. Balakirev⁸⁶ ve M. E. Belyayev⁸⁷ arasındaki yazışmadan söz edebiliriz.⁸⁸ 1899 yılında olan bu yazışmada Balakirev parafrazla ilgili kendi subjektif fikrini söylüyordu: “Bence başka bir bestecinin eserinin üzerine yazılmış fantezi veya parafraz artık bu düzenlemeyi yapan bestecinin adıyla ilan edilebilir. Düzenleme artık yeni bir eserdir ve böyle bir kural olmalıdır”. Buna cevap olarak 9 ağustos 1899 yılında Belyayev şöyle yazmıştır: “Böyle bir kural yoktur, fakat bu kuralı yasaklayan bir kural da olmamaktadır”. Tüm bu söylenenler parafraz türünün diğer türlerden farklılığını az da olsa ortaya çıkarıyordu. L. A. Mazel⁸⁹ parafrazı tek bölümlü serbest form olarak adlandırıyor ve XVIII-XIX. yüzyıllarda bestecilik kuralının hiç birine uymayan bir tür olarak tanımlıyordu. Mazel parafraz türünü açıklarken, serbest formda olan eser değişmiş olmaz. Bu eser bildiğimiz forumlar dışında kendi bestecilik planı olan tamamen orijinal bir eserdir. Şunun altını da çizelim ki dünya müzik tarihinde orijinal eserlerden daha çok ünlenen parafrazlar olmuştur. Mesela Liszt’in Paganini

⁸⁶ Mily Alexeyevich Balakirev (1837-1910): Rus besteci, piyanist, şef, öğretmen, Rus Beşlerinin başkanı.

⁸⁷ Mitrofan Belyayev (1836-1904): Rus müzik yayıncısı ve birçok seçkin müzisyenlerin bir araya toplandığı “Belyayev kulübünün” kurucusu.

⁸⁸ İki besteci Ladov’un Glinka’nın Romansı üzerine yazdığı varyasyon ile ilgili konuşmaktadır.

⁸⁹ Lev Abramovich Mazel (1907-2000): Sovyet müzikolog, pedagog.

Etüdleri piyano repertuvarında, keman repertuvarından daha yaygındır. Örnek Campanella⁹⁰:



Şekil 10: F. Liszt - Paganini Etüdlerin üzerine Campanella 1.-5. ölçüler arası

XX. ve XXI. yüzyıllarda piyano repertuvarında önemli bir zenginleştirme akımı ortaya çıkmıştır. Bu durum özellikle bestecileri, bu alanda çalışma yapmaları konusunda isteklendirmiştir. Parafrazın, bilimsel çalışmalarda sunulan “düzenleme” anlamındaki kullanımı, özgün müzikal partiyonun hangi oranda ve nasıl dönüşüme uğradığına göre farklılık gösterir.

2.2. Parafrazın Tarihçesi

Parafrazın ortaya çıkışı antik retoriğe kadar uzanır. Kavramı, ilk olarak MÖ I. yüzyılda düşünür M. Quintilianus⁹¹ kullanmıştır. Daha sonra Yunan’lı yazarlar Hermogenes (MÖ II. yüzyılda) ve Avtonionis (MÖ VI. yüzyılda)’in eserlerinde parafrazı kullandıkları görülmüştür. Ayrıca bu dönemde retoriği (söz söyleme sanatı) öğretmek için de bir araç olarak kullanılmıştır.

Parafraz Ortaçağda, Rönesansta ve İncil’in sunumunda da karşımıza çıkar. B. Done’ye göre, İncil’den yapılan parafrazlarda pagan yazarlar, Homer ve Virgil’in

⁹⁰ **Campanella** (İt.): Küçük ziller, orkestrada kullanılan çan veya glockenspiel. F.Liszt’in piyano uyarlamasını yaptığı Paganini’nin Si minör keman konçertosunda yer alan “Campanella Rondo” tanınmış bir örnektir.

⁹¹ Marcus Fabius Quintilianus (doğumu yaklaşık M.Ö. 30 – ölümü yaklaşık M.Ö. 100) Romalı hatip.

eserlerinden uyarlamalar oldukça sık görülür. Özellikle Erasmus⁹², “Yeni Ahit’in tefsiri” adlı eserinde parafrazın retorik yönünü vurgulamıştır.

2.3. Parafraz Örnekleri

Besteci tarafından parafraz türünün seçilmesi transkripsiyondan farklı olarak ona daha çok özgürlük veriyor ve bu da XIX. yüzyılda birçok bestecisinin ilgisini çekiyordu. Herhangi bir operanın müzikal materyali üzerine kurulan bu eser form açısından hiçbir zorunluluk taşımadığı için besteciye her türlü özgürlüğü veriyordu. Besteci dinleyici kitlesinin sevgisini kazanmış, ünlenen bir operanın herhangi bir parçasını alarak tamamen özgür bir şekilde kullanıyor, farklı kompozisyon prensip ve formlarını birleştirerek yeni bir eser ortaya çıkarıyordu. Besteci eser dahilinde virtüözitenin istenilen seviyesini gösterebilir, aldığı temaları geliştirebilir veya hiçbir değişiklik yapmadan farklı biçimlerde birleştirerek kullanabilirdi. Kullandığı temaların yanına kendi temasını koyarak sentez yapabiliyordu. Parafraz türüyle ilgili yukarıda verdiğimiz tarihi ve teorik bilgileri göz önünde bulundurarak XIX. yüzyıl parafrazlarının karakteristik çizgisini aşağıdaki şekilde belirleyebiliriz:

1. Parafraz - ödünç alınmış temalar üzerine bestecinin serbest form kullanarak yazdığı bir eserdir. Fakat bu eser yeni, orijinal, besteciye özgü prensiplere dayanmaktadır.
2. Türün serbest formda olması farklı formların sentezini kendinde birleştirmeye müsaade etmiştir.
3. Tanınmış temalar üzerine parafraz yazma yaygın olduğu gibi tam tersi az bilinenleri sergilemede bestecinin kendine has katkısıdır.

Virtüözite, Bravura⁹³ türünde yazan besteci için tartışılmaz bir ilgi alanıdır. Bu yönler icracıya parlak tekniğini sergileme olanağı verip, aynı zamanda bestecinin ustalık seviyesini de gösterir.

⁹² Desiderius Erasmus (1465 - 1536): [Kuzey Avrupa](#) Rönesans' ın önemli ustası ve [klasik edebiyat](#) araştırmacısı, [hümanist](#) bilgin ve [ilahiyatçı](#).

Fransız Flaman besteci Josquindes Pres (1451) ve F. Liszt arasında bu konuda besteleyen başka besteciler de vardır.

Parafrazların yayıldığı dönemde tüm Avrupa'yı bir "virtüözite dalgası sarmıştı". Bu dalga bir taraftan besteciye Fantezi ve doğaçlama becerisini sergilemek için geniş imkanlar sunuyor, diğer taraftan icracı-virtüöz-besteci gibi kavramları tek kişide birleştiriyordu. "Virtüözlük dönemi" "Brilliant" stiline yayıldığı dönemdir. Romantik Dönemin estetiği – icracının kendini geliştirdiği ve genelde besteci olduğu dönemdir. Besteciler arasında virtüözite ve parafrazın bestelenmesi oldukça yaygındı. Virtüözler arasında Liszt, S. Thalberg⁹⁴, A. Herz⁹⁵ ve M. Glinka'yı⁹⁶ gösterebiliriz.

Liszt'in parafrazları, dünya müzik tarihinde çok önemli bir yer tutmaktadır. F. Liszt, V. Bellini, R. Wagner⁹⁷, G. Verdi ve P. İ. Tschaikovsky'nin⁹⁸ operalarından alınmış temaları ve daha az tanınan bestecilerin eserlerini sık sık kullanmıştır. Fakat Liszt dışında parafrazlar yazmış olan bestecileri bir inceleyelim.

Rus bestecilerinin XIX. yüzyılda yazdıkları parafrazları Liszt'e gösterdikleri ve tavsiye aldıkları bilinmektedir. 1879 yılında dört Rus bestecisi A. Borodin⁹⁹, C. Cui¹⁰⁰, A. K. Ladov¹⁰¹ ve N. Rimski-Korsakov¹⁰² Liszt'e çocuk temaları üzerine (Halk şarkılarından alınmış) "parafrazları"nı göndermişlerdi. Liszt Weimar'den 1879

⁹³ **Bravura:** Müzik terimi olarak, özellikle operada, büyük teknik gerektiren, gösterişli bir söyleyiş biçimini belirlemek için kullanılır.

⁹⁴ Sigismund Thalberg (1812-1871): Avusturyalı besteci virtüöz ve piyanist.

⁹⁵ Henry Herz (1803-1888): Fransız piyanist ve besteci.

⁹⁶ Mihail İvanovich Glinka (1804-1857): Rusya'da çok tanınan klasik müzik bestecisidir. Rus klasik batı müziğinin babası sayılmaktadır.

⁹⁷ Richard Wagner (1813-1883): Alman [opera](#) bestecisi, tiyatro direktörü, müzik teorisyeni ve yazarı.

⁹⁸ Pyotr İlyiç Tschaikovsky (1840- 1893): [Romantik Dönem Rus klasik müzik](#) bestecisidir. [Senfoni](#), [opera](#), [bale](#), enstrümantal ve [oda müziği](#) ile [şarkı](#) gibi birçok tarzda eserler vermiştir. Bunların arasında [Kuğu Gölü](#), [Uyuyan Güzeli](#), [Fındıklı](#) bale müzikleri, [1812 Uvertürü](#), [Piyanonun Konçertosu](#), son üç senfonisi ve [Yevgeniy Onegin](#) opera müziği sayılabilir.

⁹⁹ Aleksandr Porfiryeviç Borodin (1833-1887): Rus besteci ve kimyacı. Rus Beşleri olarak anılan besteci gurubunun üyesidir.

¹⁰⁰ Cesar Cui (1835-1918): Rus besteci ve müzik eleştirmeni.

¹⁰¹ Anatoli Konstantinoviç Liadov (1855-1914): Rus besteci, öğretmen ve orkestra şefi.

¹⁰² Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908): Rus müzisyen, besteci ve müzik eğitimcisi.

yılı 15 Haziran tarihinde bestecilere şu şekilde cevap yazmıştı: “Değerli meslektaşlarım, bu parafrazlara hayran kaldım. 24 varyasyon ve 16 parçadan oluşan bu eserler çok güzeldir. “Parafraz”larınızda armoni, kontrpuan, ritim birleşimini parlak bir şekilde görmekteyim. Tüm Avrupa ve Amerika konservatuvarlarının profesörlerini sizin “Parafraz”larınızla tanıştırmayı planlıyorum.”



Şekil 11: A. Borodin, A. Liadov, N. Rimski-Korsakov, C. Cui'nin yazdığı 24 Varyasyonlar ve Final, 1-8. ölçüler arası

Besteci bu “Parafrazları” defalarca yorumlamış: Borodin’nin “Polka”sı, Ladov’un “Vals”ı, Rimski-Korsakov’un “Trezvon”u (Çınlama) favorileri içindeydi.

M. Glinka’nın üretkenliği Rus müziğinin gelişmesine katkı sağlayıp bir çok Rus bestecisine, kendisinin eserlerinden parafraz, fantezi, reminiscense yazmaları için ilham vermiştir. Bestecinin – “A Life for the Tsar” (Çar için yaşam), diğer ismi ile “Ivan Susanin” operasının motifleri üzerine A. S. Dargomyzhsky’nin¹⁰³ yazdığı Fantezi, “The Lark” şarkısından (Tarla kuşu) M. A. Balakirev’in yazdığı bir transkripsiyon dizisi. “A Life for the Tsar” operasından Reminiscense, “Do not say the heart is sick” (Klabinin hasta olduğunu söyleme) şarkı üzerine Arabesk, “Kamarinskaya” ve “Jota Aragonesa” İspanya Uvertürlerinden konçerto

¹⁰³ Alexander Sergeyevich Dargomyzhsky (1813-1869): Rus besteci.

uyarlamaları, “Ruslan” temasından piyano parafrazları S. Lyapunov¹⁰⁴ tarafından yazılmıştır. Ayrıca M. Glinka’nın “Ruslan ve Ludmila” operasından “Chernomor’s Marche” üzerine Liszt’in yazdığı bir piyano transkripsiyonu da vardır.



Şekil 12: F. Liszt-M. Glinka “Ruslan ve Ludmila” operasından “Chernomor’s Marche” üzerine transkripsiyon, 1-9 ölçüler arası

¹⁰⁴ Sergei Lyapunov (1859-1924): Rus besteci.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FRANZ LISZT'İN TRANSKRİPSİYON VE PARAFRAZLARININ İNCELENMESİ

3.1. F. Liszt'in Biyografisi

Franz Liszt (1811-1886) Macar besteci, piyanist, orkestra şefi, pedagog, müzik yazarı. Carl Czerny'den ¹⁰⁵ piyano, Ferdinando Paer ¹⁰⁶ ve Antonín Rejcha'dan ¹⁰⁷ kompozisyon eğitimi almıştır.

1823-1835 yıllar arasında Paris'te yaşamış ve piyanist-virtüözlük yeteneği ortaya çıkmaya başlamıştır. 9 yaşından beri konserler vermekteydi. Liszt'in bestecilik ve öğretmenlik hayatı da Paris'te başlamıştı. H. Berlioz, N. Paganini, F. Chopin, V. Hugo ¹⁰⁸, G. Sand ¹⁰⁹, H. Balzac ¹¹⁰ v.b. tanınmış müzikologlar, yazarlar ve sanatçılarla iletişimde olması Liszt'in görüşlerini etkilemiştir. 1830 yılında Temmuz Devrimini heyecanla karşılayıp “Devrim Senfoni” sini yazmış; 1834 yılında Lyon dokumacılarının ayaklanması anısına “Lyon” isimli eserini yazmıştır.

1835-1839 yılları arasında (Seyahat Yılları) İsviçre ve İtalya'da yaşamış, sanat ve icracı yönü mükemmel bir seviyeye ulaşmıştı. Rasyonel ve duygusal sentezi, parlak ve dramatik ifadelerin birbirine kontrast şekilde bağlanması, geniş ses sonoritesini kullanışı, büyüleyici virtüöz tekniği, piyanoyu senfonik orkestra gibi kullanışı Liszt'in özelliklerini belirlemiştir. Bu dönemde “Seyahat Yılları”, Fantezi-Sonat (Dante'yi okuduktan sonra), “Three Sonnets by Petrarch” (Petrarch'ın Üç

¹⁰⁵ Carl Czerny (1791 - 1857): [Avusturyalı](#) piyanist, besteci ve müzik öğretmeni. En bilinen yapıtları "Piyano Etütleri"dir.

¹⁰⁶ Ferdinando Paer (1771-1839): Avusturya asıllı İtalyan bestecidir.

¹⁰⁷ Antonín Rejcha (1770-1836): Çek ve Fransız besteci, müzikolog ve pedagog.

¹⁰⁸ Victor Marie Hugo (1802-1885): Romantik akıma bağlı Fransız şair, romancı ve oyun yazarı. En büyük ve ünlü Fransız yazarlardan biri kabul edilir. Hugo'nun Fransa'daki edebi ünü ilk olarak şiirlerinden sonra da romanlarından ve tiyatro oyunlarından gelir.

¹⁰⁹ Amandine Aurore Lucile Dupin (bilinen adıyla George Sand) (1804-1876): Fransız yazar ve romancı.

¹¹⁰ Honoré de Balzac (1799-1850): Fransız yazar.

sonesi) v.b. gibi eserler Liszt'in müzikal yaratıcılığı ile diğer çeşitli sanatların birbirine ilişkin olduğu fikrini doğrulamıştır.

Daha sonraki yıllar (1839-1848) Liszt'in virtüözlük kariyerinin zirvesidir. Macaristan, Almanya, Fransa, Rusya, İngiltere vb. ülkelerdeki konserler onun dünya çapında şöhret kazanmasını sağlamıştır. Liszt tüm bu konserlerinin programında mutlaka tanınmamış ve başarılı bulduğu bestecilerin eserlerine yer veriyordu.

1848 yılında piyanistlik kariyerini bırakıp Weimar'a yerleşmiştir. 1848-61 yıllarında Liszt en önemli eserlerini yazmıştır. İki senfoni, 12 senfonik şiir, 2 piyano konçertosu, piyano sonatı h-moll (si minör). Yüksek performans becerileri isteyen etüdler, "Macar halk temaları üzerine Fantezi". Orkestra şefi (saray kapellmeister) olarak Liszt Weimar tiyatrosunda 40'ı aşkın opera sahnelemiştir. Bunların 26'sının prömiyerini gerçekleştirmiştir (Wagner operaları da dahil). Senfonik konserlerde tüm Beethoven, Berlioz, Schumann¹¹¹, Glinka'nın senfonilerini çalmıştır. Bu dönemde Liszt ve onu destekleyenler ile birlikte *Weimar okulunu*¹¹² kurdular. Liszt'in çalışmalarına karşı gelen muhafazakar çevre 1858 yılında saray kapellmeister'lik görevinden istifa etmesi sağlamışlardı.

Yaşadığı dönemdeki hayal kırıklıkları kendisini dine yöneltti ve 1861 yılında başrahip olmuştu. Buna rağmen müzik çalışmalarının yanı sıra sosyal hayatın da içinde olmaya devam etti. 1875 yılında Budapeşte'de kendi adını taşıyan Franz Liszt Müzik Akademisini kurup, Akademinin ilk Profesör ve müdürü olmuştur. Macar bestecileri desteklemesinin yanı sıra (F. Erkel¹¹³, E. Remeni) Avrupa ülkelerindeki bestecileri de (B. Smetana¹¹⁴, E. Grieg¹¹⁵, I. Albeniz¹¹⁶) destekliyordu. Bu arada Rus

¹¹¹ Robert Schumann (1810-1856): Almanya'daki Romantik hareketin öncülerinden birisi olan Alman piyanist, besteci ve müzik eleştirmenidir.

¹¹² "Weimar okulu" Alman müzisyenler ve diğer sanat aydınlarının temsilcileri.

¹¹³ Ferenc Erkel (1810-1893): Macar opera besteci, piyanist, öğretmen ve orkestra şefidir.

¹¹⁴ Bedşich Smetana (1824-1884): Çek müziğinin kurucusu kabul edilen piyanist, orkestra şefi ve besteci.

¹¹⁵ Edvard Hagerup Grieg (1843-1907): Romantik Dönemin Norveçli besteci ve piyanistiydi.

¹¹⁶ Isaac Manuel Francisco Albéniz Pascual (1860 –1909): İspanyol besteci ve piyanist.

müzik kültürüne de ilgi duyup Rus bestecilerine konserlerinde yer veriyordu. A. Serov ve V. Stasov gibi Rus eleştirmenlerini önemsemekteydi.

3.2. F. Liszt'in Yenilikçi Misyonu ve Başyapıtları

XIX. yüzyılın Romantik sanat akımlarıyla sanatın gerçekliğinin üzerine yeniden düşünölmeye başlandı. Bu dönemde sadece yeni sanat akımlarının ortaya çıkması söz konusu olmamış aynı zamanda sanatçının icracılık yönü de büyük bir gelişim ve değışime uğramış, sanatsal performansa bakış, farklı bir algı düzeyine ulaşmıştır. Artık besteci ve icracı aynı kişi olmaya başlamıştır.

Paganini, Chopin, Liszt gibi romantik virtüöz-bestecilerin eşsiz kişiliğı bu değışimde öncü bir rol oynamıştır. Sanatsal performansları tümöyle virtüöz-bestecilerin kendi yorumları üzerine kurulmaya başlanmıştır.

V. Y. Grigoriev'e¹¹⁷ göre: icracı "bir kişilik oyun"u sunar ve sadece kendine ait spesifik bir "enstrüman karakteri" yaratır..."¹¹⁸

XIX. yüzyılın Batı kültürünün büyük temsilcisi F. Liszt'in ilgi alanı sadece bestecilik olmamıştır. O aynı zamanda mükemmel bir piyanist-reformcu, öğretmen ve eleştirmen olarak ün yapmış bir şahsiyettir. Liszt'in çalışmalarında her zaman piyano müziğinin öncelikli bir yeri olmuştur. Liszt icracı olarak piyanonun geniş sonoritesini¹¹⁹ çok etkili bir biçimde kullanabiliyordu. Gençlik yıllarında bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: "Orkestrada eserin armonisinin aktarımı için bir çok enstrümanın bir araya gelmesi gerekirken, piyano yedi oktavı ile içinde bütün orkestrayı barındırır ve sadece 10 parmağımız bunun için yeterlidir".¹²⁰

¹¹⁷ Vladimir Yuryeviç Grigoriev (1927-1997): Rus kemancı, bilim adamı, müzikolog.

¹¹⁸ Vladimir Y. Grigoriev, **Muzikalny romantizm. Suşnost stilai problemi interpretacii. Problemi romantizma v ispolnitelskom iskusstve**(Müzik romantizmi. Stillerin özeti ve problemleri) Moskva, 1994. S.3-26.

¹¹⁹ **Sonorite**: Güzel ses dolgunluğu, ses gürlüğü.

¹²⁰ Yakov Milstein, **F. Liszt** 2.kitap, 2.baskı Moskva:Muzika, 1971. S.299.

Piyano, Liszt için yegane ifade aracıydı. Bu yüzden her türlü orkestral sonoritelyi piyanoda bulabileceğine inandığı için bir çok orkestra, opera eserlerinin piyanoda transkripsiyonlarını yapmıştır.

Y. Milsteyn'nın, F. Liszt'in hayatı ve sanatı ile ilgili biyografisinde, D. Auber'in "La fiancée" (Nişanlı) (1829) operasından Tirol şarkısı üzerine dört el piyano için yazdığı "Büyük Fantezi"nin bestecinin ilk uyarlaması olduğunu ve on sekiz yaşında yazdığını belirtmiştir.

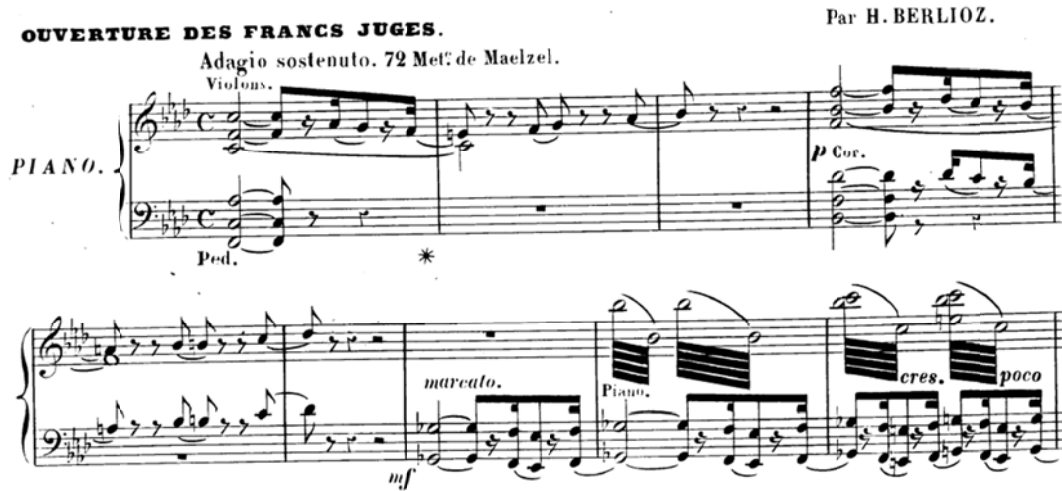


Şekil 13: F. Liszt - D. Auber'in "La fiancée" operasına "Büyük Fantezi", piyano uyarlaması, 1.-7. ölçüler arası

Yaşamı boyunca hem kendi eserleri hem de diğer bestecilerin eserleri üzerine yazmış olduğu çok sayıda (yaklaşık 500) fantezi ve uyarlaması vardır. Ölümünden çok kısa bir süre öncesine kadar transkripsiyonlar yazmaya devam etmiştir. Son uyarlamalarından biri 1885 yılında G. Verdi'nin "Simon Boccanegra" operasından hacılar korusu üzerine yazdığı eseridir.

F. Liszt'in transkripsiyon türüne olan ilgisi, yaratıcı doğasının demokratik özlemleriyle açıklanabilir. Aynı zamanda Liszt bu türü, güçlü bir propaganda aracı olarak kabul etmiştir.

Liszt henüz 30 yaşında iken, H. Berlioz'un eserleri üzerine yazdığı uyarlamalarla bestecinin tanınması ve tanıtılması için önemli bir uğraş vermiştir. "Fantastik Senfoni" uyarlaması, "Les francs-juges" (Gizli Yargıçlar, 1833), "Le Roi Lear" (Kral Lear, 1860) opera uvertürlerinin işlemesi gibi yazdığı eserlerle piyanonun geniş ses olanaklarını kullanarak senfonileri piyanoya uyarlamıştır. Liszt müzik kariyerindeki ilk transkripsiyonlara piyano partitürü adını vermiştir.



Şekil 14: F. Liszt - H. Berlioz'un "Les francs-juges" operasının üzerine uyarlaması, 1-9. ölçüler arası

L. Beethoven'in eserlerinin kendi çalışmaları üzerinde yaratacağı önemli değişimi fark eden Liszt, bestecinin eserlerini büyük bir hayranlıkla incelemiştir. Müzikal kariyerinin başında büyük üstadın eserlerinden aldığı feyiz ve kendi eserlerine kattığını düşündüğü incelikler için hayatı boyunca Beethoven'e büyük hayranlık duymuştur. Beethoven'in sonatlarını derinlemesine incelemiş ve konser programlarında da sık sık bestecinin eserlerine yer vermiştir. Beethoven'in

eserlerinde piyanonun registerinin¹²¹ renkli ve geniş kullanımı, tınların ve pedalın cesur uygulamaları Liszt'i derinden etkilemiştir. Viyana klasikleri arasında piyanoyu orkestra gibi kullanışı ile fark yaratan Beethoven'in bu tutumu Macar bestecinin hedefleri ile de örtüşmüştür.

Liszt'in, İtalya'ya yapmış olduğu konser turneleri sırasında, mimarlık, resim, heykel gibi sanat dallarından örneklerle karşılaşması onun sanata bakış açısını etkilemiş ve şekillendirmiştir. Müziğin, diğer sanat türleriyle karşılaştırılması fikri üzerine yoğunlaşmıştır. Örnek olarak: “Années de pèlerinage”dan (Seyahat Yılları 1835-1848) - “Sposalizio”yu (Nişan) Raphael'in¹²² tablolarından etkilenerek yazmıştı:



Şekil 15: F. Liszt “Seyahat Yılları”ndan “Sposalizio” bölümü, 1.-7. ölçüler arası

“Il penseroso” (Düşünür) F. Liszt Michelangelo'nun¹²³ “Düşünür” isimli heykelinden etkilenerek yazmıştır:

¹²¹ **Register:** İnsan sesi ya da çalgıların, bir müzik yapıtını yorumlamak için gereken perde genişlikleri.

¹²² Sanzio da Urbino Raffaello, kısaca Rafael olarak bilinen Rönesans döneminin (1483-1520): İtalyan ressam ve mimarıdır.

¹²³ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni: Ünlü İtalyan Rönesans Dönemi ressamı (1475-1564): Heykeltıraş, mimar ve şairidir.



Şekil 16: F. Liszt'in "Seyahat Yılları"ndan "Il Penseroso" bölümü, 1.-7. ölçüler arası

(1838-1849) Müzikal romantizmin parlak bir temsilcisi olarak Liszt, şiirle de bağlarını güçlendirerek müziği "yenilemeye" çalışmıştır. Ayrıca bu konser turneleri sırasında, Franz Schubert'in vokal eserlerine yönelmiştir. Schubert'in şarkıları üzerine yaptığı uyarlamalardan vokal ciltleri "Schwanengesang" (Kuğu şarkısı) 14 eser (1838-1839), "Winterreise" (Kış yolculuğu) 14 eser (yaklaşık 1840), "Romans", "Barcarolle", "Serenad" v.b. oldukça farklıydı. Kendisinden önce yapılmış olan Schubert uyarlamalarında F. Liszt'e göre "ürkek" bir eşlik ve vokal partisinin kötü kullanımı söz konusuydu. Yapılarıyla bu örneklerle uyarlamadan çok ayrışma demenin daha doğru olduğunu düşünüyordu.

Liszt, müzikal bir parçayı uyarlarken, eserin orijinal fikrini koruyarak, onu renkli, ritmik, armonik bir registerle zenginleştiriyordu. Metnin bulunmadığı enstrümantal düzenlemelerde ise pastoral¹²⁴ pasajlar kullanarak metnin yokluğu telafi ediliyordu. [F. Schubert](#)'in "Erlkönig" (1816) Lied'in (Vokal Balad) içinde yer alan atların toynaklarının nal seslerini taklit ederek Liszt, bu görüntüyü ve onun psikolojik içeriğini daha da yükseltmek için piyanonun renkli tınısal olanaklarını kullanmıştır:

¹²⁴ Dramatik veya müzikal eser, Avrupa Edebiyatında XIV-XVIII. yüzyılda kullanılıyordu. Doğanın kucağında kır ve köy yaşamını ve özellikle çobanların aşk ve yaşayışlarını tasvir ediyorlardı.



Şekil 17: F. Liszt - [F. Schubert](#)'in “Erlkönig” Lied (Vokal Balad) üzerine transkripsiyon, 1-13. ölçüler arası

Liszt, kariyerine bir taraftan icracı olarak devam ederken diğer taraftan da besteci olarak transkripsiyon ve fantezi türünde eserler yazmaya devam etmiştir. Bu eserlerin çoğunluğu opera temaları üzerine yazılmış örneklerdir. Bunun en önemli sebebi, XIX yüzyıl ortalarında Avrupa kıtasında romantik operaya duyulan büyük hayranlıktır. G. Rossini, G. Donizetti, G. Verdi, G. Meyerbeer gibi ünlü bestecilerin operalarından alınan temalar, transkripsiyon ve fantezi türlerinin güçlü yükselişinde en önemli etkindir. Besteciler, özellikle, yazdıkları transkripsiyon, uyarlama ve fantezi gibi eserlerin, dinleyicilerin işitsel hafızalarında yer etmesi için operaların en çarpıcı ve tipik melodilerini seçiyorlardı. A. Rubinstein “Piyano Edebiyatının Tarihi Üzerine Dersler” adlı kitabında piyano konçertolarında bile sevilen operaların favori motiflerinin kullanıldığının altını çizmiştir¹²⁵.

¹²⁵ Aleksandra V. Malinovskaya, “Fortepiannoe-ispolnitelskoe intonirovanie. Problemi hudojestvennogo intonirovaniya na fortepiano i analiz ih razrabotki v metodiko-teoretičeskoy literature XVI-XX vekov (Piyano sanatı. XVI-XX yüzyılların performans problemleri ve analizi) Moskva,:Muzıka, 1990. S.156.

Liszt, operanın dramatik gücü ve özellikle zarif *bel canto*¹²⁶ melodilerinin etkisini parlak enstrümantal bir virtüözite ve piyanonun geniş ses olanaklarıyla birleştirmiştir. Opera temaları üzerine yazmış olduğu transkripsiyon, uyarlama, fantezi, reminiscense vb. ile bu türlerin doruk noktalarına ulaşmalarını sağlamıştır. Verdi'nin "Rigoletto" operasının 3. perdesindeki quartet temasından yazdığı parafraz, Bellini'nin "Norma" operasından Reminiscense, Gounod'nun¹²⁷ "Faust" operasının IV. Perdesindeki "Soldiers" (Askerler) korosunun temasından "Gloireimmortelle de nos aïeux" (Atalarımızın ölümsüz zaferi) yazdığı transkripsiyon bu türde yazdığı eserlerin başında gelir. Besteci, uyarlama yapacağı operadan tema seçimi yaparken, müzik ile libretto kesişiminin doruğa ulaştığı en yoğun bölümü ana malzeme olarak kullanmayı tercih etmiştir. Örnek olarak: "Rigoletto" operasının 3. perdesinde yer alan quartette, avluda Maddalena'ya aşkını dile getiren neşeli Dük, intikam arzusuyla Dük'ü öldürmek isteyen Rigoletto ve Dük için kendini feda edecek olan Gilda, müzikal ve libretto bakımından birbirine zıt karakterlerdir. Hem müzikal hem de libretto açısından eserin doruk noktasına ulaştığı bir sahnedir.

Liszt bu eserlerde daha önce denenmemiş dokusal-piyano teknikleriyle piyanoyu bir orkestra enstrümanı gibi kullanmıştır. Geliştirilmiş ve hızlı oktav pasajlar, büyük ses aralıkları, geniş registerde arpej pasajlar, atlamalar, akıcı kromatik gamlar, melodilerin farklı partilere taşınması, üç el çalma tekniği, pedalla tınlayan büyük bir register. Eserlerin ayrıntılı analizini ilerleyen bölümlerde ele alacağız. Liszt, orkestra enstrümanlarının ses çeşitliliğini taklit ederek, piyano klavyesinin tüm alanlarını kullanma başarısını göstermiştir.

Monotematizmin¹²⁸ en önemli temsilcisi olan Liszt'in en büyük başarılarından biri de; bir eserdeki en çarpıcı karakteristik melodi ve temaları

¹²⁶ **Bel canto:** [Müzik](#) parçası içerisindeki duygusal farklılıkların vurgulanması, [notaların](#) daha etkili bir şekilde söylenmesi, [melodi](#) ve [şarkı sözlerinin](#) anlamlandırılması şeklinde bir şarkı yorumlama tekniğidir. [İtalyanca](#)'da "güzel şarkı söyleme" anlamında kullanılır.

¹²⁷ Charles-François Gounod (1818 - 1893): Fransız opera bestecisi.

¹²⁸ **Monotematik:** Monotheletismus(Alm.), Monothelitism(İn.), Monotelismo(İtl.). - Tek temalı Sonat formunda eser anlamına gelmektedir. L. van Beethoven' in Beşinci senfonisini ilk örneklerden biri olarak görebiliriz.

kullanırken; tüm bu öğelerin eser içinde değişime uğramış olmalarına rağmen her zaman tanınabilir kalabilmelerini sağlamayı başarmış olmasıdır. Liszt transkripsiyon, parafraz, fantezi vb. bestelerken, eserin orijinal halinde oluşabilecek sanatsal değer kayıplarını ise melodileri, ritmik ve register olarak değiştirerek telafi eder. A. Rubinstein¹²⁹, bu konuyla ilgili olarak, herhangi bir düzenlemenin en iyi örneğinde dahi orijinalini bozacağız düşüncesine sahipken, Liszt’in eserleri ile ilgili olarak “Bu tür eserlerin yanına Liszt’in opera fantezileri konulamaz” demiştir.¹³⁰

Besteci, 1847 yılında Elisavetgrad’ta¹³¹ virtüözlük kariyerini sonlandırdıktan sonra hayatının geri kalanını müzik pedagojisi ve müzik yazım tekniği konularında geliştirmeye ve yenilikleri desteklemeye adanmıştır. Ayrıca Liszt’in transkripsiyonlarının çoğu, orijinalleri çoktan unutulmuş ya da halk tarafından fazla benimsenmemiş eserlerdir. Eski ustaların başyapıtlarını canlandırmak ve aynı zamanda kendi çağdaşlarının müziğini sevdirmek amacıyla yazdığı eserlerle halkın beğenisine ve bu eserlere ilgisine büyük bir ivme kazandırmıştır. Liszt’in transkripsiyonları sayesinde Avrupa, Beethoven ve Schubert’ in eserlerini yeniden keşfetmiştir. Liszt’in transkripsiyonları, repertuvardaki birçok eserin geliştirilip, güzelleştirilmesine katkıda bulunmuştur. B. Glebov¹³² Liszt ile ilgili ifadesinde “...gerçek bir kuyumcu gibi, sadece mücevher içinde gerekli olan değeri ortaya çıkartmayı değil aynı zamanda sahte taşı gerçekmiş gibi sunmayı da bilir, onu öyle işler ki ışık doğru yönlendirildiğinde bu taş bir ustanın bile gözünü kamaştırır” der.¹³³

¹²⁹ Arthur Grigoriyevich Rubinstein (1887-1982): Polonyalı bir piyano virtüözüdür. 20. yüzyılın en iyi piyanistlerinden biri olduğu düşünülür.

¹³⁰ Artur G. Rubinstein, **Lekcii po istorii fortepiannoy literaturı** (Piyano tarihi hakkında dersler) editör S.L. Ginsburg, Moskva, 1974. S.88.

¹³¹ 1924 yılına kadar Rusya’da olan bir şehrin ismiydi. Şimdi şehrin ismi Kropivnitskiy olup Ukrayna’da kalmaktadır.

¹³² Boris Vladimirovich Asafyev Glebov (1884- 1949): Sovyet müzikolog ve besteci.

¹³³ Vladimir Stasov, **“Statii o muzike”** (Müzik hakkında makaleler) 2.kitap 1861–1879, Moskva:Muzika, 1976. S.275.

3.3. R. Wagner’in “Tannhäuser” Uvertüründen Listz’in Yazdığı Transkripsiyonun İncelenmesi¹³⁴

3.3.1. Uvertürün Tarihçesi

“Tannhäuser” operası 1840 yılında Almanya’da devrimci hareketin yükselişi sırasında yazılmıştır. Hikayesinin temeli de üç ortaçağ efsanesi üzerine ortaya çıkmıştır. Bu efsaneler:

- 1) Şövalye Tannhäuser, ortaçağ lirik şairi.
- 2) Heinrich von Ofterdingen (Tannhauser gibi o da gerçek tarihsel kişidir). Wartburg şarkıcılarının yarışmalarında kahraman olan başka bir minnesinger idi.
- 3) St. Elizabeth.¹³⁵

Tannhäuser uvertürünün temel fikri ve içeriğinin mükemmeliyeti, Liszt’in senfonik şiir bestelemesine ışık tutmuştur. Uvertür için kullanılan malzemenin tümü operadan alınmıştır. Venüs onuruna yapılan tüm kutlama sahnelerinde ve şarkıcıların yarışmalarında, hacılar korusu, kutlama sahnesi ve Tannhauser’in marşı geçmiştir.

3.3.2. R. Wagner’in “Tannhäuser” Uvertürü ve Listz’in Yazdığı Transkripsiyonun İncelenmesi

Uvertür üç bölümlü, dinamik, röprizli büyük bir eserdir. İlk ve son bölümler hacılar korosunun sunumu ve koronun gelişimine dayalıdır. Uvertür, hacılar korosunun görkemli melodisi ile başlar. Orta bölümde Tanrıça Venüs ve Tannhäuser mağaranın içinde içki içmektedirler. Tannhäuser Tanrıça Venüs’ün güzelliğini vurgulamaktadır. Bu bölüm ilk ve son bölüme göre farklı bir karakterdedir. Bu uvertürün A B A şeması ile Sonat Allegrosu formunda yazıldığını görmekteyiz.

¹³⁴ Uvertür, [opera](#), [bale](#) veya [konçertonun](#) açılışındaki parçadır.

¹³⁵ Kutsal Elizabeth(Yahudi ismidir): Peygamber Zekerya’nın eşi, Yahya’nın annesi.

İlk temayı üflemeli çalgılar, ikinci temayı yaylı sazlar çalıyor; ilkinde tonalite sabit, ilk tema diatonik¹³⁶. Akorların dokusu temaya sadelik ve aynı zamanda ciddiyet katıyor. Klarinet, fagot ve korno sesi yumuşaklık ve zarafet katıp, hacıların yavaş yürüyüşünü sembolize etmektedir (Örnek 1).



Örnek 1: R. Wagner “Tannhäuser” Uvertürü, ilk tema, hacılar korosunun melodisi, 1.-16. ölçüler arası

Liszt ilk temada kornoyu üst, klarneti alto, fagotu ise bas seslere vermiştir (Örnek 2).

¹³⁶ **Diatonik:** Yunanca kökenli bir kelimedir. Müzikte sesleri ve isimleri farklı olan tam aralıklara diatonik denir.



Örnek 2: F. Liszt'in "Tannhäuser" Uvertürünün Piyano Transkripsiyonu, ilk tema, hacılar korosunun melodisi, 1.-16.ölçüler arası

İkinci tema, birinciden farklı olarak önce çello daha sonra da keman ile başlıyor. Minör üçlemelerden oluşan modülasyonlu marşlar; kromatikler¹³⁷ oluşuyor. Bu tema dramatik karakter taşıyor ve Tannhauser'in tövbe edip hacılara katılmasını temsil ediyor (Örnek 3, 4).



Örnek 3: R. Wagner "Tannhäuser" Uvertür. İkinci tema, 16-19. ölçüler arası

¹³⁷ **Kromatik** (Tr.), chromatik (İn.): İsimleri aynı seslerin yarım ton ara ile dizilmeleri.



Örnek 4: R. Wagner “Tannhäuser” Uvertür. Keman partisi 20-28.ölçüler arası

Liszt çello partisini sol elde veriyor (Örnek 5):



Örnek 5: F. Liszt- çello partisi, ikinci tema, 14-26.ölçüler arası

kemanlar girdiğinde de sağ ele geçiriyor (Örnek 6):



Örnek 6: F. Liszt, keman partisi, ikinci tema, 21-32. ölçüler arası

İlk tonalite (Mi majör) yeniden geri geliyor, müzik görkemli bir karakter kazanıp ardından yine ciddi hacılar korosunun melodisi ile devam ediyor. Ancak, uvertür başlangıcının aksine, burada fortissimo¹³⁸ nüansla kemanlar trombona eşlik ederek başlangıçtaki tonalite yeniden duyuluyor (Örnek 7):

The musical score for Example 7 shows the beginning of the 'Händlerchor' (Merchant Chorus) melody. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in A, Violoncello, Whistle in E, Bassoon, Bass Trombone, and Percussion) plays a melody in A major, while the string section (Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass) provides a harmonic accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'piu f' (pianissimo), and articulation marks like 'pizz.' (pizzicato). The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 3/4 time and spans measures 29 to 39.

Örnek 7: R. Wagner, Hacılar Korosunun Melodisi 29-39.ölçüler arası

¹³⁸ **Fortissimo** (İt.): Bir müzik yapıtının bazı bölümlerinin çok güçlü çalınacağını belirtir.

Burada Liszt üç dörtlük ölçüyü kullanmaya devam edip trombonların partisini sağ ele vermiştir. Orta partide üçlemeler duyulmaktadır (Örnek 8).



Örnek 8: F. Liszt, hacılar korosunun melodisi, 32-38. ölçüler arası

Keman partisine fortissimo çıkarak sağ elde oktavlarla (Örnek 9) devam etmektedir.



Örnek 9: F. Liszt, hacılar korosunun melodisi, 36-42. ölçüler arası

[illegible]

p ma sempre marcato

più p

Allegro (♩. 80)

sempre più p

pp

43

Allegro bölümüne gelindiğinde müzik bariz bir şekilde rengini değiştiriyor. Orkestra sesi ışıldamaya ve dalgalanmaya başlıyor. Tutkulu ve büyüleyici koronun melodisi duyulmaktadır. Uvertürün orta bölümü, koronun melodisi ve Venüs'ün kutlama temasını oluşturmaktadır. Bu bölüm Sonat Allegrosu formundadır. Ana tema iki bölümden oluşuyor: İlk tema nefesli çalgılarda duyulan giriş temasıdır. Giriş bölümünde yer alan tema (Örnek 12):



Örnek 12: R. Wagner, Allegro bölümünün ilk teması, 22-26. ölçüler arası

İkinci temada viyola, klarnet ve obuanın büyük diapazonları¹³⁹ kullanılarak dans temasını andıran bir melodiyi duyururlar (Örnek 13):



Örnek 13: R. Wagner, Allegro bölümünün ilk teması, dans teması, 22-26.ölçüler arası

¹³⁹ **Diapazon:** Latince kökenli bir kelimedir. Bir insan veya müzik aletinin yetişebileceği ses alanına diapazon denir.

F. Liszt'in Allegro bölümünde önce sol elde viyola partisini ve dans temasını kullandığı görülmektedir (Örnek 14). Bundan sonra ise nefesli çalgılar sağ elde üst seslere verilmiştir (Örnek 15).



Örnek 14: F. Liszt, Allegro bölümün ikinci teması, 81-82. ölçüler arası



Örnek 15: F. Liszt, Allegro bölümün ilk teması, 82-83. ölçüler arası

Her iki tema da Venüs'ün mağaradaki kutlama melodisinin altyapısını oluşturuyorlar. Ana temanın içinden gelişme bölümü başlıyor. Kemanların tremolo¹⁴⁰ dizisi üzerine klarnet olağanüstü güzel, narin, büyüleyici bir melodiye duyurur (Örnek 16).

¹⁴⁰ **Tremolo** (İt.): Trilin bir türüdür. Bir ses veya iki sesin (aralık, akor) hızlı tekrarlanmasıdır.

Un poco ritenuto. D *W Ruhiger*

Fl. *pp*

Hob. *pp*

Klar.I. in A. *pp*

Vh. in E. *pp*

Fag. *pp*

Viol. I. in 4 gleich stark besetzten Partien. *p*

Viol. II. in 4 gleich stark besetzten Partien. *p*

Br. *pp*

mit Dämpfer *pp*

mit Dämpfer *pp*

mit Dämpfer *pp*

Klar.I. in A. *p*

Fag. I. *p*

Viol. I. *pp*

Viol. II. *pp*

D

Örnek 16: R. Wagner, ikinci bölümün klarnet melodisi, 233-248.ölçüler arası

Liszt klarnetin melodisini sol ele verir ve kemandaki tremolo sağ elde duyulur (Örnek 17):



Örnek 17: F. Liszt, ikinci bölümdeki klarnet melodisi, 194-204. ölçüler arası

Tüm temalar iç içe geçer ve uvertürün orta bölümü böylece sona erer (Sonat Allegro'su). Kalın registerde duyulan keman partiyonlarından, ortaya sakın ve görkemli hacılar korosunun melodisi ortaya çıkar. Bu da tüm uvertürün röprizidir. Röprizde hacılar korosunun melodisi yavaş yavaş büyür. Trombon ve trompette kuvvetli bir melodi duyulur. İlk tema, uvertürün sonunda güçlü bir ilahi izlenim vermektedir (Ek-1, Ek-2).

3.4. R. Wagner “Die Meistersinger von Nürnberg” Operası (Nürnberg’li Usta Şarkıcılar)

1813-1883 yıllarında yaşamış olan Richard Wagner, Alman besteci, şef, müzik yazarı ve libretist olarak anılmaktadır. Wagner, Leipzig’de doğmuştur. Doğumundan kısa bir süre sonra babası ölmüş ve ailesi Dresden’e taşınmıştır. Annesi yetenekli bir aktör ve sanatçı olan bir kişiyle ikinci evlilik yapmıştır. Wagner, üvey

babasından kaynaklı olarak çocukluktan itibaren sanat ve tiyatro atmosferinde büyümüştür.

1829 yılında Beethoven'ın “Fidelio” operasını izleyen Wagner, oyundan çok etkilenmiştir. Bu sanatsal deneyimin etkisi altında kalarak, kendini beste yapmaya adamaya karar vermiştir. O yıllarda, Wagner bir besteci olarak ilk operalarını yazmıştır. 1833 yılından itibaren bir müzisyen olarak mesleki faaliyetlerine başlamıştır. Würzburg'de opera tiyatrosunda koro şefi olarak görev almıştır.

Sonraki yıllar Wagner'in en yaratıcı olduğu dönemi temsil etmektedir. Maddi yoksunluk içinde sanatta yenilik aramaya başlamıştır.

Besteci opera alanında önemli bir miras bırakmıştır. Wagner operada reform yaratmıştır. Edebî yeteneği oldukça gelişmiş olan Wagner, eserleri için librettoyu kendisi yazmıştır. H. Marschner¹⁴¹, C. Weber¹⁴²'in eserlerinden etkilenmiştir. "Fairies" (Periler) (1834-1888) ve “The Ban on Love” (Aşk üzerine Ban) (1836) operalarında Weber etkisi hissedilmektedir. Geleneksel yapısına dayanarak "Periler" operası Alman romantizminin ruhuyla yazılmıştır, "Aşk üzerine Ban" operası ise İtalyan ve Fransız komik operalarının çizgilerini taşımaktadır.

Büyük beş perdelik “Rienzi” operasında da, bestecinin tamamen kendine ait düşüncesi yoktur, buna rağmen bu çalışma ileriye yönelik bir adımı temsil etmektedir. Eserde G. Spontini¹⁴³ ve G. Meyerbeer'in etkisi görülmektedir. Opera büyük bir başarı ile sahnelenmiştir.

Bir sonraki operası “Der fliegende Holländer”de (Uçan Hollandalı) (1843) bestecinin reform çabaları ortaya çıkmaya başlamıştır. Leitmotiv¹⁴⁴ sisteminin varlığı

¹⁴¹ Heinrich Marschner (1795-1861): Alman opera bestecisi.

¹⁴² Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826): Romantik Okulun en önemli bestecilerinden. Alman şef, piyanist, gitarist ve eleştirmen.

¹⁴³ Gaspard Spontini (1774-1851): İtalyan opera bestecisi.

¹⁴⁴ **Leitmotiv**: Müzik parçasının tekrarlanan nakaratıdır. Edebiyata müzik alanından geçen bir kavramdır.

büyük sahnelerde görülmektedir. İlerleyen bölümlerde aryları monologa dönüştürmeyi hedeflemiş, düetlere ise diyalog karakterini vermiştir.

“Tannhäuser” (1845) ve özellikle “Löhengrin” (1850) yaratıcılığının zirve dönemi temsil eden iki eserdir. Bu eserlerde olgun bir “Wagnerci” tarzının tipik özellikleri net olarak görülmektedir: Wagner bu dönemde sanatsal ve estetik görünüm oluşturmuştur.

Dramatik gelişmenin sürekliliği giderek daha fazla önem kazanmıştır. Bu gelişmeler sadece sahne yapımında değil artık müziğin içine de nüfuz etmiştir. Serbest ve esnek vokal partilerin sunumu, uzun melodilerle kadansa hazırlayış son derece etkili yöntem olmuş ve “Wagner markası” haline gelmiştir. Bu çalışmalar orkestranın rolünü geliştirmiştir.

Wagner, 1850 yılında kendi dünya görüşünü felsefi ve estetik açıdan yorumlamaya başlamış, "Der Ring des Nibelungen" üzerinde çalışarak edebi yönünü aktif olarak kullanmıştır.

1854 yılında besteci “Das Rheingold” (Ren Altını) tetralojisi¹⁴⁵ ilk bölümünü ve 1856 yılında “Die Walküre”yi tamamlamıştır. Aynı zamanda “Tristan und Isolde” hikâyesini yazması nedeniyle “Das Rheingold” üzerinde çalışmaları yavaşlamıştır.

Wagner toplam on üç opera, senfonik eserler, uvertürler (“Faust” uvertürü), opera temelinde orkestra parçası "Siegfried Idyll" (Siegfried İdili), üç piyano sonatı, liedler, koro eserleri ve M. Vezendok’un şiirlerinden piyano eserleri ve şarkılar yazmıştır. Ayrıca “Beethoven” ve “Benim hayatım” isimli anı kitapları vardır.

3.4.1. Operanın Tarihçesi

Wagner’de komik opera yazma fikri ilk defa 1854 yılında “Tannhauser” yazmayı bitirdikten sonra oluşmuştu. Ancak, hikâye neredeyse on beş yıl

¹⁴⁵

Tetraloji: Yunanca bir kelime olup dört farklı eserden oluşan bileşik bir eserdir.

bestelenmemiştir. Wagner, o sırada "Das Rheingold", "Valkyrie", "Tristan ve Isolde" operalarını yazmayı bitirip sergilemiştir. "Die Meistersinger von Nürnberg"¹⁴⁶in libretto ve müziği 1861 - 1862 ve 1867 yılları arasında yazılmıştır. İlk dinleti Münih tiyatrosunda gerçekleşmiştir. Operadaki ana karakter, ayakkabı imalatçısı ve şair Hans Sachs'tır. Sachs gerçek tarihsel bir kişidir (1494-1576). Wagner librettoyu yazarken Almanya'da çok bilinen Sachs'ın yazılarını kullanmıştı. "Tannhäuser"de olduğu gibi her iki eser de olayların merkezi olan - şarkı yarışmasında geçmektedir. "Tannhäuser"de güzel kızın aşkını hak edip etmediğine şövalyeler karar veriyordu. "Meistersinger" de ise esnaflar, kasaba halkı, şarkıcı ustalar karar veriyorlar... Ayrıca operada rutin hayatın sahneleri yer almakta olup, bu "küçük komik opera" tipik Wagner uzunluğuna ulaşmıştı. Antrakt süresi olmadan "Die Meistersinger"ın tam performansı dört buçuk saat sürüyordu. Wagner'in ilk düşüncesinde bir perdelik komedi ve yarım saatlik bir divertissement¹⁴⁷ vardı.

"Die Meistersinger" Wagner tarafından yazılmış tarihsel ve rutin ev yaşamını yansıtan tek olgun operadır. Aktörler sahnede ön planda olup renkli bir kişiliğe sahiptirler. Halk ise arka planda kalmıştır. Zengin polifonik gücüyle korolar, halkın iyimserliği, ruh sağlığını temsil ediyor. "Meistersinger"ın müziği Alman folklor müziğinden esinlenerek yazılmıştır. Walter'in üç şarkısı, Sachs'ın "melek-ayakkabıcı" şarkısı, David'in şarkısı, esnafların koroları gibi. Büyük senfonik girişte müzik temalarının bir kısmı insan yaşamının görüntülerini, diğer bir kısmı ise ilişkili ciddi, görkemli melodiler ve canlı, dürtüsel motifler Walter ve Eva'nın duygusal dünyasını betimlemektedir.

3.4.2. Operanın Özeti

Opera Nürnberg San Katerina Kilisesi'nde sona ermek üzere olan bir ayin ile başlar. Frankonya'lı bir genç şövalye olan Walther von Stolzing kilisede önceden tanıştığı kuyumcu Veit Pogner'in kızı Eva Pogner ile sohbet etmektedir. Şövalye,

¹⁴⁶ Alman bestecinin Richard Wagner'in (1813-1883) "Nürnbergli Usta Şarkıcılar" adlı operası

¹⁴⁷ **Divertissement** (Alm., İng.) diversion (Fr.), divertimento (İt.): Operadaki danslar bölümü

Eva Pogner'e sırlıslıkla aşıktır ve Eva'nın bir nişanlısı olup olmadığını merak edip sorar. Eva, kuyumcu ve usta şarkıcı olan babası Veit Pogner'in kendisini Sen Jan yortusu gününde düzenlenecek şarkı yarışmasını kazanan kişiyle nişanlandıracağını söyler. Walther'de bu yarışmaya katılacağını bildirir. Kızın dadısı Magdalene, Hans Sachs'ın öğrencisi olan nişanlısı David'i, Walther'e kuralları ve şarkıcılık sanatını öğretmesi için ikna eder. Yarışmayı kazanıp Eva ile evlenmek isteyen diğer şarkıcı Beckmesser, yakışıklı şövalyeden pek haz etmemektedir. Tanışma başlar ve Walther toplantıdaki üyelere tanıtılır. Ustalardan Fritz Kothner Walther'a geçmişte şarkıcılık üzerine bilgi ve tecrübelerini sorar. Walther şairliği Walther von der Voglveide'nin şiirlerinden, şarkı söylemeyi ise doğadan ve kuşlardan öğrendiğini ifade eder. Bir süre sonra Walther alışılmadık bir tarzda serbest vezinli bir şarkıyı söylemeye başlar. Çok geçmeden Beckmesser araya girerek çok fazla hata yaptığını ve usta şarkıcılık için yetenekli olmadığını ve şarkıya devam etmesine gerek kalmadığını belirtir. Beckmesser'le hemfikir olan diğer ustalar şövalyenin usta şarkıcı olma talebini reddederler. Şövalyenin usta şarkıcı olamaması Magdalena'yı hayal kırıklığına uğratmıştır. Durumu Magdalena'dan duyan Eva, Hans Sachs ile konuşmaya karar verir. O esnada Hans Sachs evinin önüne kurduğu tezgahında Beckmesser için bir çift kundura yaparken, kendisini çok etkileyen Walther'in şarkısını mırıldanmaktadır. Sachs yanına gelen ve yarışma hakkındaki düşüncelerini soran Eva'ya tüm detayları anlatır. Eva giderken Magdalene tarafından yolu kesilir ve Beckmesser'in serenat yapmak için gelmekte olduğu haberini alır. Walther'i bulmaya kararlı olan Eva, Magdalena'ya evinin yatak odası penceresi önünde Eva'nın rolünü oynamasını ister. Daha sonra Walther gelir ve Eva'ya olanları anlatır. İki sevgili kaçmaya karar verirler. Beckmesser serenadına başlar başlamaz Sach elindeki ayakkabıya çekiçle vurmaya başlar. Buna itiraz eden Beckmesser serenat sırasında yaptığı her hata için Sachs'ın çekicini ayakkabıya vurması teklifini, isteksiz de olsa kabul eder. David ise Magdalena'ya serenat yapan Beckmesser'i görünce çok sinirlenir ve eline bir sopa alarak Beckmesser'in üzerine yürür. Bu esnada Sachs, birlikte kaçmaya çalışan Eva ve Walther'a engel olur. Eva'yı evine gönderir ve Walther'ı zorla kendi evine götürür. Geceyi Sach'ın evinde geçiren Walther gördüğü rüyayı Sachs'a anlatır. Sach

bu rüyayı yeni bir şarkıya dönüştürmesi konusunda onu destekler ve hep birlikte yarışma festivaline giderler. Yarışma festivalinde yaşı ve ustalığından dolayı ilk yarışmacı Beckmesser'dir. Beckmesser Sachs'dan aldığı şiiri bestelemiştir. Ama hazırladığı melodinin uygunsuzluğu ve şiirin mısralarını unutup hata yapması nedeniyle başarısız olur. Sıra Walther'a geldiğinde, Walther şiir ve şarkıyı çok güzel icra ederek yarışma ödülünü kazanmayı başarır ve Eva ile evlenmek üzere nişanlanırlar. Usta şarkıcılar Walther'i topluluğa üye yapmak isterler. Bu teklifi önce reddeden Walther, Sachs'ın müdahalesi ile üye olmayı kabul eder. Opera, koronun Hans Sachs övgüleri ile dolu bir ansambl şarkısıyla sona erer.¹⁴⁸

3.4.3. Operanın İncelenmesi

Birinci perdede olaylar yavaş gelişir, keskin dramatik çarpışma sadece perdenin sonunda gerçekleşir. Burada Walter'in karakteri uzun bir şekilde anlatılmaktadır. Popüler Alman "bahar şarkıları"ndan oluşan ezgilerin yankılarını "Am stillen Herd in Winterszeit" (Sessiz kış zamanlarında) şarkısında görmekteyiz (Örnek 18):

¹⁴⁸ Opera özeti: <http://www.nkfu.com/nurnbergli-usta-sarkicilar-opera-konusu-richard-wagner/>

Br. 1. allein *pizz* *p*

Walther. *Am*
In
Au

Koth. sell'?
name.
-dê?

Br. (alle) *pizz.* *Bog.*
sf dim.

Walther. stil-len Herd in Win-ters-zeit, — wann Burg und Hof mir ein-ge - schneit, —
snowbound hall by fire — side, — when prisoned fast at win-ter - tide, —
cher foy-er — du vieux châ-teau — qu'Hi - ver cou-vrait d'un blanc man - teau, —

Ve. *pizz* *Bog.*
sf dim.

CB. *sf dim.*

27500

Örnek 18: R. Wagner- Walter'in “Am stillen Herd in Winterszeit” şarkısı, 1.perde, 3. sahne, 513-517. ölçüler arası

Walter'in ikinci “Fanget an! So rief der Lenz in den Wald” şarkısı ilkinе göre daha hızlı ve heyecanlı olup şarkı büyük bir dramatik sahneye dönüşmektedir – burada Walter'in lirik şarkısı ve ustaların öfkeli atışmaları duyuluyor (Örnek 19):

Br. *f stacc.* *ff*

Walth.

Ve. *f stacc.* *ff* *dim.* *p*

CB. Bog. *f* *ff* *dim.* *p*

Br. *pdolce* *cresc.*

Walth. *pdolce* *cresc.*

Ve. *pdolce* *cresc.* *pizz.* *p*

CB. *pdolce* *cresc.* *pizz.* *p*

„Fan-get an!“
 „Now be-gin!“
 „Com-men-chez!“

So rief der Lenz in den Wald, dass
 So cried the spring through the land: loud
 Ain-si l'A-veil dit au bois, qui

Örnek 19: R. Wagner- Walter'in “Fanget an! So rief der Lenz in den Wald” şarkısı, 729-737. ölçüler arası

İkinci perde iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde solo bölümlerin hakim olduğu şarkıcıların kişisel yeteneklerini görmekteyiz. İkinci bölüm ise gece kavgalarının kalabalık bir sahnesidir. Sachs'ın monologunda “Was duftet doch der Flieder so mild, so stark und voll!” (Bu yüzden leylak kadar hafif ve aynı anda güçlü kokuyor!). Aynı zamanda Walter'in ikinci şarkısının yankılanmasıdır. Burada Walter'in geniş, çok yönlü karakteri anlatılmaktadır (Örnek 20).

Sachs. (sehr zart)

Was duft - tet doch der Fie - der so mild, so stark und
The cl - der's scent floats round me, so mild, so rich it
 Com - bien ce soir cet arbre embaume, par-fum puissant et

Vc.

Sachs.

voll! falls! doux!
 Mir löst es weich die Glie - der,
Its sweetness weighs up - on me;
 Son charme em - plit mon ê - tre...

Vc.

CB.

Bog.

pp (sehr weich)

Örnek 20: R. Wagner- Sachs'ın monologu " Was duftet doch der Flieder so mild, so stark und voll!", ikinci perde, 264-272. ölçüler arası

Final Beckmesser'in "Den Tag seh' ich erscheinen, der mir wohlgefallen tut..."serenadı ile açılıyor ve lavta ile kendine eşlik ediyor (Örnek 21).

Beckm.

Laute.

„Den Tag seh' ich er -
„I see now dawning
 „Le ma - tin va pa -

Viol.

Er.

Beckm.

(Er schüttelt sich.)

schei - nen, der mir wohl ge - fall'n thut; da
day - light, that gives me de - light true; and
 -rai - tre, qui me sem - ble - ra beau; mon

Laute.

Örnek 21: R. Wagner- Beckmesser'in "Den Tag seh' ich erscheinen, der mir wohlgefall'n tut..." serenadı. Final, 672-676. ölçüler arası

Buna önce Sachs'ın sonra da David'in alaycı konuşmaları ve onları dinleyen meistersingerlerin şaşırmaları ve usta şarkıları ekleniyor. Ansamblde solistler ile

birlikte üç koro daha yer alıyor. Öğrenciler, esnaflar ve kadınlar korusu giderek daha büyük bir ansambl oluşturuyor ve sahne büyüyor. Gece bekçisinin düdüğünün ardından korolar susuyor, orkestranın gücü zayıflıyor, sadece kavgaların boğuk sesleri ve bekçinin şarkısı duyuluyor.

Üçüncü perde iki sahneden oluşuyor. Birinci sahnesinde David'in "Am Jordan Sankt Johannes stand" (Ürdün'de Kutsal Johannes duruyordu) şarkısı (Örnek 22) ile Sachs'ın felsefi "Wahn! Wahn! Überall Wahn!" (Saçma! Saçma! Her yer saçma!) monologu (Örnek 23) yer alır; üzgün ve duygusal bir durumdan, sonuna doğru aydınlık ve barışçı bir atmosfere geçiliyor.

Er. (Er sammelt und stellt sich gehörig auf.)

Dav. irr! brain - cor! „Am Jor-dan Sankt Jo - „St. John bap-tized in „Saint Jean, dans l'on - de

Vc. p stacc.

Cl. p dolce

Fag. p dolce

Viol. p dolce

Br. 3

Dav. han - nes stand, all' Volk der Welt zu tau - fen; kam Jor - dan's tide all folk of ev' - ry na - tion; from du Jour-dain, la - vait le corps et l'a - me; de

Vc.

Örnek 22: R. Wagner- David'in "Am Jordan Sankt Johannes stand" şarkısı, üçüncü perde, birinci sahne, 218-226. ölçüler arası

Yarışma sahnesinin merkezinde Walter' in "Morgenlich leuchtend in rosigem Schein" (Örnek 24) üçüncü şarkısı yer alıyor. Bu şarkılar ustalar ve halk tarafından desteklenip çok güçlü bir korolu ansambl dönüşüyor.

Viol.

Br.

Walth.

„Mor - gen - lich leuch - tend in ro - - si - gen Schein, von Blüth' und
Bathed in the sun - light at dawn - ing of day, while bloss - oms
 L'au - be ver - meil - le bril - lait dans les cieux, et des sen -

Vc.

CB.

Viol.

Br.

Walth.

„Mor - gen - lich leuch - tend in ro - - si - gen Schein, von Blüth' und
Bathed in the sun - light at dawn - ing of day, while bloss - oms
 L'au - be ver - meil - le bril - lait dans les cieux, et des sen -

Vc.

CB.

Örnek 24: R. Wagner- Walter' in "Morgenlich leuchtend in rosigem Schein" üçüncü şarkısı, Final, 781-784. ölçüler arası

3.4.4. F. Liszt'in “Die Meistersinger von Nürnberg” Parafrazının İncelenmesi

1821 yılında F. Liszt, “Nürnberg’li usta şarkıcılar” operasının “Am stillen Herd” isimli Walter’in şarkısını kullanarak parafraz yazmıştır. Walter “Am stillen Herd” şarkısında gelenekselliğe karşı çıkıp, bunu cesaretle dile getiriyor. Prens olan Walter fedakar, saygılı ve özellikle halkın yanında olan bir karakter çiziyor. Liszt’i etkileyen bu karakter olabilir.

Parafraz orkestrayı taklit ederek başlıyor. Önce korno partisini birinci oktava, obua partisini ise sol ele ikinci ince oktava veriyor. Tam tersini de yapabilir, sol ele birinci tema girişini, sağ ele de obua partisini verebilirdi, fakat elleri üst üste kullanarak obuadan viyolaya geçen temayı sol elinde birleştiriyor ve iki ölçü daha ekleyip orkestranın genişliğini de piyanoda göstermektedir (Örnek 25):

Erschienen 1871.

Moderato.

11.

Walther. Am stil-len Herd in Win-ters-zeit, wann

cantando

riten. *smorz.* *mf*

wie einst der Lenz so lieb - lich

Örnek 25: F. Liszt- Giriş, 1-9. ölçüler arası

Parafraz Walter’in şarkısı ile devam ediyor. Şarkıyı iki bölüme ayırabiliriz: İlk bölüm yavaş tempo ile orkestrada uzun vuruşları olan notalarla başlıyor. Gizemli ve temkinli, melodinin nereye varacağı henüz belli olmuyor; ikinci bölümde belirgin şekilde ilk bölümün temkinliliği, dans havasına bürünüyor, tempo daha canlı, melodi orkestra ile beraber daha güçlü ve görkemli bir şekilde bitiyor.

Liszt şarkının ikinci bölümünde adeta tüm orkestra enstrümanlarını kullanır gibi piyano partisine yükleniyor; şarkıyı sağ ele oktavlı akorlar yazıp onaltılıklarla uzun pasajlar kullanarak orkestradaki hacmi de aktarmış oluyor (Örnek 26):

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (pp) dynamic and a 'dolciss.' (dolce) marking. The melody is written in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The bottom system continues the piece, also in G major and 3/4 time, with a 'pp' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The text 'Edition Peters. 9881' is visible at the bottom left.

Örnek 26: F. Liszt- Walter'in şarkısının ikinci bölümü, 37-42. ölçüler arası

Orkestranın puandorglarının¹⁵⁰ yerine Liszt kendisine özgün ufak pasajlar besteliyor. Hem seslerin sönmesine izin vermiyor hem de temanın ekosu gibi duyulmasını sağlıyor. Devamında Sachs, Beckmesser, Kothnerlerin konuşmaları yerine ise viyolonsel ve kontrbas partisini işleyip (Örnek 27) sağ ele veriyor (Örnek 28, 29)

The image shows a musical score for three vocal parts: Sachs, Koth, and Vc. (Violoncelle). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and a 'dol.' (dolce) marking. The lyrics are in German, French, and English. The Vc. part is written in the right hand, and the Koth. and Sachs parts are in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

¹⁵⁰ **Puandorg:** Üzerlerine geldiği notayı genellikle normal uzunluklarının iki katı uzatır.

Örnek 27: R. Wagner- Sachs, Beckmesser, Kothnerlerin konuşmaları, 374-377. ölçüler arası



Örnek 28: R. Wagner- viyolonsel ve kontrbas partisi, 374-377. ölçüler arası



Örnek 29: F. Liszt- viyolonsel ve kontrbas partisi, 22-29. ölçüler arası

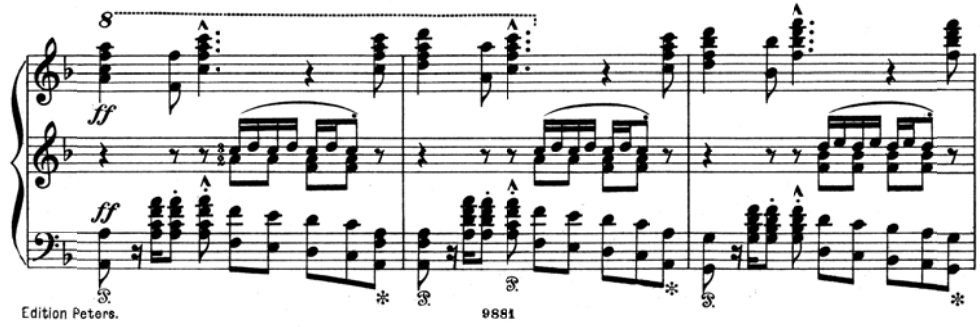
Liszt, şarkının her iki bölümünü de sunduktan sonra yaylı ve üflemeli enstrümanların partisini önce bas (Örnek 30) sonra alto (Örnek 31) ve en son soprano partilerine dağıtarak eserin sonuna kadar üç kez tekrar tüm şarkıyı duyuruyor. Soprano partisine gelince, Liszt kendine özgü bir yazma biçiminde üç porte kullanıyor (Örnek 32).



Örnek 30: F. Liszt- bas partisi, 92-97. ölçüler arası

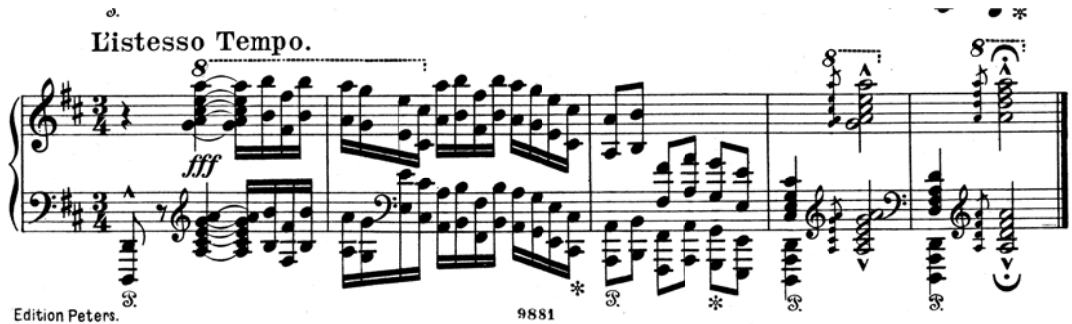


Örnek 31: F. Liszt- alto partisi, 106-109. ölçüler arası



Örnek 32: F. Liszt- soprano partisi, 124-132. ölçüler arası

Besteci, on dokuz ölçüden oluşan finali, şarkının küçük motiflerinden topluyor, son beş ölçüyü de oktav tekniği kullanarak şarkının ikinci bölümünün karakterinde akorlarla zafere ulaştırıyor (Örnek 33).



Örnek 33: F. Liszt- Final, 154-158.ölçüler arası

3.5. G. Verdi “Rigoletto” Operası

İtalyan besteci G. Verdi (1813-1901) İtalyan opera tarihinde son klasik bestecidir. Verdi’nin yapıtları ağırlıklı olarak opera türüne aittir. Yaklaşık altmış yıl içinde 26 opera bestelemiştir.

1839 yılında “Oberto” operası başarılı bir şekilde La Scala’da sahnelenmiştir. Hemen ardından “Un giorno di regno” (Bir günlüğüne kral) komik operasını bestelemiş fakat bu sefer başarısız olmuştu. Operanın başarısızlığı Verdi’yi sarsmış ve bir daha opera bestelemeyeceğine dair söz vermişti. La Scala’nın müdürü B. Merelli Verdi’nin yeteneğine güvenip “Nabucco” operasının librettosunu vermişti. 1842 yılında başarılı prömiyeri gerçekleşip Verdi ününü geri kazanmıştır.

“Nabucco”dan sonra Verdi’nin milliyetçilik duyguları kabarmış, “I Lombardi” (1843) isimli operasını yazmıştı (sözleri V. Hugo’nun).

Verdi’ye büyük başarı, üçüncü operası "Nabucco" (1842) ile gelmişti. Bu operasında efsanevi ve tarihsel konuların temelini almıştır. Eserlerinde vatanseverliği işlemiştir. Bütün bunlardan bir eser dizisi oluşturmuştur. “La battaglia di Legnano” (1849) operası bunun bir örneği olmuştur. Romantik dram üzerine yazdığı “Ernani” (1844) operasının librettosu V. Hugo’ya aittir. Bu opera bestecinin, İtalya sınırlarının dışında isminin duyulmasını sağlamıştır.

G. Byron’un¹⁵¹ “I due Foscari” (1844) ve “Il corsaro” (1848); Voltaire’nin¹⁵² “Alzira” (1845); W. Shakespear’in “Macbeth”i (1847); J. Schiller’in¹⁵³ “Giovanna d'Arco” (1845), “I masnadieri” (1847) ve “Luisa Miller” (1849) isimli eserlerinden etkilenip operalarını yazmıştır.

¹⁵¹ G.Byron (1788-1824): Anglo-İskoç şair ve Romantizm akımının önde gelen simalarındandı.)

¹⁵² Voltaire (François Marie Arouet) (1694- 1778): Fransız yazar ve filozof. Fransız devrimi ve aydınlanma hareketine büyük katkısı olmuştur.

¹⁵³ Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805): 1802 yılında soyluluk unvanı almış bir [şair](#), [filozof](#), tarihçi ve en önemli Alman dram yazarıdır. Yazdığı çoğu tiyatro eseri Alman tiyatrosunda başyapıt niteliğindedir.

1851-1853 yılları arasında Verdi sanatının doruk noktasına gelmiştir. Sosyal adaletsizliği kınayan, insan onuru ve bireysel özgürlük kazanmaya adanmış üç büyük opera yazmıştır. “Rigoletto” (1851), “Il trovatore” (1853) ve “La traviata” (1853). Bunlar tamamen bestecinin dehasını ortaya çıkaran eserlerdir.

Son operası – “Aida” (1871), “Otello” (1886) ve “Falstaff” (1893) İtalyan operasının zirvesidir. Bu operalar Verdi’nin yaratıcılığını simgeler.

3.5.1. Operanın Tarihçesi

Rigoletto, 1832 yılında V. Hugo tarafından "Kral eğleniyor" adıyla yazılan oyundan uyarlanmıştır. "Kral eğleniyor" oyunu Paris'teki ilk gösterinin ardından siyasi nedenlerle ve kraliyeti küçük düşürdüğü gerekçesiyle yasaklanmıştır.

Oyunun psikolojik dram yönü başta olmak üzere, Hugo'nun dramında yer alan romantik, parlak zıtlıklar, tutkuların fırtına gibi çatışması, özgürlük ve gergin dinamik gelişim, Verdi'nin ilgisini çekmiştir. Verdi 1850'li yıllarda librettoyu¹⁵⁴ deneyimli bir libretist¹⁵⁵ olan F. Piave (1810-1876)'ye değiştirterek Rigoletto'nun ortaya çıkmasını sağladı. Rigoletto'nun galası 11 Mart 1851 tarihinde Venedik'te gerçekleşmiştir. Opera büyük beğeni topladı ve hızlı bir şekilde tüm Avrupa sahnelerinde yayılarak Verdi'ye popülerlik kazandırdı.

"Rigoletto" operası Verdi'nin en ünlü eserlerinden biridir. Bu opera keskin dramatik zıtlıklar üzerine kuruludur. Bir taraftan saray soytarısı, diğer taraftan kibar ve hüznü bir baba, aynı zamanda intikam duygusu taşıyan çok yönlü Rigoletto karakteri, buna karşın ciddiyetsiz ve çapkın bir Dük, saf ve temiz kalpli fedakar genç kız Gilda, psikolojik dram türünde bir opera ortaya koymuştur. Bu zıt karakterler, opera müziğinde yer alan psikolojik nüanslar ile birlikte kayda değer bir zenginlikle karşımıza çıkmıştır.

¹⁵⁴ **Libretto:** İtalyanca bir kelimedir. Operanın tekstinin yazılı bulunduğu kitap.

¹⁵⁵ **Libretist:** Librettoyu yazan kişidir.

3.5.2. Operanın Özeti

Opera, Dük'ün balosunda başlıyor ve saray soytarısı Rigoletto saraylılarla alay ediyor. Yaşlı Kont Monterone, kızıyla gönül eğlendiren çapkın Dük'ten intikam almak için Dük'ün balosuna geliyor. Monterone, kendisiyle alay eden Rigoletto'yu ve kızını kullanan Dük'ü lanetliyor. Dük bunu önemsemiyor ama Rigoletto, Gilda adında genç ve güzel bir kızı olduğu için korkuyor. Rigoletto kızını korumaya çalışsa da Dük Mantua fakir bir öğrenci kılığına girerek Gilda'yı kendine aşık ediyor. Bu arada saraylılar kendileriyle alay eden Rigoletto'dan intikam almak için Gilda'yı kaçırıyorlar ve Dük'ün yatak odasına getiriyorlar. İntikam almak isteyen Rigoletto, Dük'ü öldürmesi için kiralık katil Sparafucilli'yi tutuyor. Dük bu durumda da sinsice kiralık katilin kız kardeşi Maddalena'yı baştan çıkarıyor ve Maddalena ağabeyini cinayetten vazgeçmeye ikna ediyor. Sparafacilli kız kardeşiyle, kapıdan ilk girecek kişiyi öldüreceği konusunda anlaşıyor. Bu konuşmayı duyan Gilda, kendini feda ederek Dük'ü kurtarmak için içeri giriyor ve öldürücü bıçak darbesiyle ağır yaralanarak ölüyor. Bu korkunç trajedi şiddetli bir fırtına esnasında yaşanırken Dük'ün öldürüldüğünü düşünen Rigoletto intikamın keyfini çıkarmak için hemen eve gidiyor. Eve vardığında kızı Gilda'nın cesediyle karşılaşılıyor.

3.5.3. F. Liszt'in “Rigoletto” Parafrazının İncelenmesi

Liszt bu parafrazı 1859 yılında operanın son bölümündeki quartet üzerine yazmış. Quartet, Gilda, Maddalena, Dük ve Rigoletto arasında geçiyor.

Quartette Mantua dükünün Maddalena'yı baştan çıkarma isteği. Aynı zamanda Rigoletto kızını baştan çıkarmaya çalışan Düke karşı tuzak kuruyor, fakat Gilda Düke duyduğu hislerini bastıramıyor ve onun yerine ölmeyi göze alıyor. Liszt parafrazın prelüd¹⁵⁶ kısmında quartette geçen Maddalena'nın teması ile Gilda'nın temasını birleştirmiştir (Örnek 34, 35, 36)

¹⁵⁶ **Prelüd** (Tür.), praeludium (Lat.), Präludium or Vorspiel (Al.), preludio(İt.): Bir müzik yapıtında giriş özelliği taşıyan müzik parçası. Bir diğer anlamı da özgür biçimli, kısa müzik parçası.

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Clar. in Do *pp*

Gilda

Maddalena

Ah! ah! ri-do ben di co-re, ch  tai ba-ie co-stan po-co,

Ah co - si par-lar d'a - lar.

 rnek 34: G. Verdi- Maddalena ile Gilda'nın teması, 66-67.  l  ler arası

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fag. I. *pp*

Cor. III. in Lab. *pp*

G. *pp*

In - fe-li - ce co - re, cor tra - di - to, per an-go - scia non scop-

 rnek 35: G. Verdi- Gilda'nın teması, 83-84.  l  ler arası

Preludio
Allegro

(poco f)
a capriccio

rinforz.

 rnek 36: F. Liszt- Gilda ve Maddalena'nın temaları, parafrazın girişi, Prelüd kısmı, 1-2.  l  ler arası

Andante kısmını d k n Gilda'ya a k ilanı olan "Bella figlia dell'amore" teması üzerine yazmıştır ( rnek 37).

Andante

cantando

ten. *pp*

ten. *pp*

 rnek 37: F. Liszt- D k n "Bella figlia dell'amore" teması, 17-20.  l  ler arası

Besteci, aynı quartette olduğu gibi dükün temasını sağ elde, orkestrada yaylılarda geçen pizz.¹⁵⁷ eşliğini de sol ele vermiştir (Örnek 38).

Örnek 38: G. Verdi- Dükün teması, 49-52. ölçüler arası

Dükün teması üzerine eklenen Maddalena'nın karşı koymaları besteci tarafından yine sağ elde ve zengin armoni ile verilmiştir. Bu armoniye uygun olarak Liszt sol elde orkestra partiyonunu birleştirmiştir.

Temalar arasındaki boşluklara Liszt'e özgü pasajlar eşlik etmiştir. Bunun dışında besteci ilerleyen bölümlerde dükün temasını başta ve Maddalena'nın temasını sağ ele vererek iki temayı ustalıklı birbirinden ayırmıştır. Tabiki bu bölümlerde bestecinin muazzam doğaçlama yeteneği kendi göstermiştir (Örnek 39).

Örnek 39: F. Liszt- Dük ve Maddalena'nın temaları, 46-47. ölçüler arası

¹⁵⁷ **Pizzicato** (İt.): Yaylı enstrümanlarda kullanılan bir çalma tekniğidir.

Besteci parafrazın ilerleyen kısımlarında orkestra partisyonunu farklı şekillerde yorumlayarak virtüöz pasajlarla zenginleştirmiştir. Eserin doruk noktasında parafrazın prelüdünde verildiği gibi Maddalena ve Gilda'nın temaları birleştirilip bu bölüme dükün aşk itiraflarını eklemiştir. Operada parlak geçen quartetin perde kapanışını, piyano parafrazında Liszt emprovizasyonun¹⁵⁸ sonunda kendine özgü oktavlarla zengin on ölçülük bir final olarak gerçekleştirmiştir (Örnek40).



¹⁵⁸ **İmprovization** (Alm., İn.,Fr.), improvvisazione(İt.): Doğaçlama anlamına gelmektedir.



Örnek 40: F. Liszt- Final, 90-99. ölçüler arası

3.6. W. A. Mozart “Don Juan” Operası

Mozart 1756 yılında Salzburg’ ta, müzisyen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Mozart’ın müzikal yeteneği daha küçük yaşta keşfedilmiş, babası ona org, keman ve klavsen çalmasını öğretmiştir. Dört yaşında klavsen konçertosu, yedi yaşında ilk senfonisi, on iki yaşında da ilk operasını bestelemiştir. 1762 yılında ailesi Viyana ve Münih’e gitmişti. Mozart ve kızkardeşi Maria Anna Viyana ve Münih’ te konserler vermiştir. Ardından Almanya, İsviçre ve Hollanda’ ya turneler

düzenlemiştir. Bu turnelerde Mozart'ın muhteşem müziği dinleyicileri çok etkilemiştir. Bestecinin eserleri ilk defa Paris'te yayınlanmıştı.

Mozart 1770-1774 yılları arasında İtalya'da yaşamıştır. Besteciye ait “Pontus Kralı Mithridates”, “Lutsiy Sulla”, “Scipio'nun Rüyası” operaları ilk kez burada sahne almış ve halkın büyük beğenisini toplamıştır. Mozart'ın 17 yaşında 40'ın üzerinde başyapıtlarının yer aldığı geniş bir repertuarı olması oldukça önemli bir ayrıntıdır. Wolfgang Amadeus Mozart'ın 1775-1780 yılları arasındaki verimli çalışmaları sonucunda, bir dizi yeni eseri repertuarına eklemiştir. 1779 yılında saray orgcusu olarak görevine başlamıştır. Mozart'ın Konstancji Weber ile yaptığı evlilik, o dönemde yazdığı eserleri üzerinde oldukça etkili olmuştur. "Saraydan Kız Kaçırma" operasındaki yoğun romantizm buna iyi bir örnektir.

Ailesinin yaşadığı maddi zorluklardan dolayı ek iş yapmak zorunda kalmış ve müzik çalışmalarına yeterince zaman ayıramadığı için bazı operalarını tamamlayamamıştır. Bestecinin ilerleyen yıllarda Şair Lorenzo da Ponte ile birlikte yazmış olduğu “Figaro'nun Düğünü” ve “Don Giovanni” isimli ünlü operaları birçok kez sahnelenmiştir. “Sihirli Flüt”, “La Clemenza di Tito” operaları çok kısa sürede yazılmasına rağmen oldukça kaliteli ve anlamlıdır. Yine Mozart'ın tamamlayamadığı eserlerden biri olan “Requiem”, Messe'yi öğrencisi Süßmayr tarafından tamamlanmıştır.

3.6.1. Operanın Tarihçesi

Mozart, birçok Romantik dönem bestecisi için manevi, estetik ve stil değeri yüksek olan bir besteci idi. Bazı besteciler Mozart'ın eserlerini öğrenmek, araştırmak ve yorumlamakla yetinmiyor, kendi eserleriyle birlikte aynı basımda onun da eserlerinin olmasını talep ediyorlardı. Liszt'in tüm bu söylenenler dışında kalması tabii ki de imkansızdır. Mozart'ın eserleri, Liszt'in hayatında ve müzik kariyerinde oldukça önemli bir yere sahipti. Bir çok araştırmacı Franz'ın yorum ve tekniğinin aynı yaştaki arkadaşlarına kıyasla çok daha güçlü olduğunu ve babasının onu dünyaya üstün yetenekli bir çocuk olarak tanıtmak istediğini yazmışlardır. Kısa bir

süre içinde Paris gazetelerinde “Yeni Mozart” başlıklı yazılar çıkmaya başlamıştır. S. Martenvil (1817-1879), şöyle bahsetmiştir: “Dün akşamdan itibaren ruhların bir bedenden başka bir bedene geçtiğine inanmaya başlamıştım. Eminim ki, Mozart’ın ruhu küçük Franz’a geçmiştir! O Mozart’ın ta kendisidir.”¹⁵⁹ Liszt yaşamı boyunca repertuvarında hep Mozart’ın eserlerine yer vermiştir. Viyana’ya geldiğinde ise partitürlerden ezbere bildiği “Don Juan” ve “Sihirli Flüt” operalarını canlı izlemiştir. Liszt’in, opera orkestra şefi olarak ilk çıkışı da Mozart’la bağlantılıdır. Besteci, ilk kez 1843 yılında Breslavl’da Mozart’ın “Sihirli flüt” operasına şeflik etmiştir.

3.6.2. W. A. Mozart’ın “Don Juan” Operası Üzerine F. Liszt’in Dört El İçin Yazdığı “Reminiscences Don Juan” Parafrazının İncelenmesi

Liszt, 1832 yılında Paris’te F. Chopin’in, Mozart’ın “Don Juan” operası üzerine düzenlediği varyasyonlarını dinlemiş, bundan ilham alarak “Don Juan” operasından temalar üzerine varyasyonlar yazmıştır. Sonra bu varyasyonları güçlendirerek “Don Juan” operasından temalar üzerine fantezi haline getirmiştir. Bu şekilde Mozart’ın eserlerine “yeniden hayat” vermeye başlayan Liszt 1840 yılında “Figaro’nun Düğünü” operasına fantezi, 1847 yılında “Sihirli Flüt” operasının uvertürüne transkripsiyon ve Reqviem’den Lacrimosa ve Confutatis üzerine piyano düzenlemesi ve iki piyano için “Don Juan hatıraları”nı yazmıştır.

Bu eserlerin en dikkat çekenlerinden biri “Don Juan hatıraları”¹⁶⁰ parafrazıdır. Bu eserde besteci, Mozart eserinin kendine has dramtizmini belirgin bir şekilde ortaya çıkarmak için uğraşmıştır.

Genel olarak parafrazlarda izlenen bir gizli kural vardır. Temalar librettoya uygun şekilde ortaya çıkar, sonrasında gelişim yaşanır ve birbirlerine entegre olurlar.

¹⁵⁹ Bu sözleri İ. Martenvil hatıralarında söylüyor.

¹⁶⁰ Reminiscences de Don Juan.

Fakat bu parafrazda biraz değişik bir yol izlenmiştir. Liszt, operanın trajik içeriğini anlatmak için 3 önemli sahneyi seçmiştir:

- 1) Don Juan ve Komandor'un trajik düeti: Bu düet 2. perdenin VII. sahnesidir. Liszt bu sahne üzerine "reminiscences"lerin ilk bölümünü kurmuştur.
- 2) Cerlina ile düet- 1.perdenin VII. Sahnesi: Bu düet Liszt'in parafrazının orta bölümünde geçmektedir.
- 3) Don Juan'ın neşe dolu alyası 1. perdenin XII. Sahnesi: Bu alyası Liszt'in düzenlemesinin son bölümüdür.

Liszt giriş kısmında trajik, final kısmında neşeli bir karakter canlandırarak eseri zıt uçlarda düzenlemeyi başarmıştır. Parafrazdaki diğer bir ince detay ise, operada, Mozart Komandor temasını her trajik olay yaklaştığında işlemiştir.¹⁶¹ Bu çizgi Liszt'in parafrazında da aynı şekilde işlenmiştir. Romantik veya neşeli bir tema geçtiği zaman aniden "re minör" ortaya çıkmaktadır.

Eser, daha geniş açıdan incelenecek olduğunda; giriş "Grave" kabristan sahnesinde geçen koral tema üzerine kurulmuştur. Ağır, vurgulu, trajik akorlar, aşağı registerde geçen triller ölümü, sessizliği ve korkuyu temsilen verilmiştir (Örnek 41).

Reminiscences de Don Juan.

F. LISZT.

The image shows a musical score for 'Reminiscences de Don Juan' by F. Liszt. It is a piano arrangement for two pianos, Piano I and Piano II. The score is in 3/4 time and marked 'Grave. tenuto'. It includes dynamic markings like 'ff marcato' and 'trillo'. The score is written for Piano I and Piano II. The key signature is one sharp (F#). The score is in 3/4 time. The tempo is 'Grave. tenuto'. The dynamics are 'ff marcato' and 'trillo'. The score is written for Piano I and Piano II. The key signature is one sharp (F#). The tempo is 'Grave. tenuto'. The dynamics are 'ff marcato' and 'trillo'.

Örnek 41: F. Liszt "Reminiscences de Don Juan", Giriş bölümü Grave, Koral tema, 1-4. ölçüler arası

¹⁶¹ Mozart trajik tonalite olarak genelde Re minör gamı ve bu gamda eksilmiş akorları kullanmıştır.

Ana bölüm Komandor temasıyla başlamaktadır. Diğer bir ismi “intikam” olan ve 2. bölümde yer alan bu düetin teması 1. Piyano partisinde orijinal tonalitede (Re minör) geçmektedir. Bakır enstrümanların eşliğini daha keskin ve belirgin vermek için besteci kalın register kullanmış ve akorları birbirine bitişik bir şekilde yazmıştır. 2. piyanoda geçen arpejler bu gerginliği az da olsa dağıtarak, esere zengin bir hava katmaktadır. Eserin ilerleyen ölçülerinde partiler arasında değişimler gerçekleşmektedir. Dikkat çekici detaylardan biri de bestecinin, partileri iki piyano arasında eşit dağıtmasıdır. Eser boyunca ana tema her iki partide de geçmekte, her bölümde farklı partinin ön planda olduğu görmekteyiz. Bu da eseri dinlerken tek bir partiye odaklanmamayı, daha renkli geçişlere dikkat çekmeyi sağlamaktadır (Örnek 42).



Örnek 42: F. Liszt “Reminiscences de Don Juan”, Komandor teması, 10-11. ölçüler arası

13. ölçüden itibaren Komandor temasının üzerine eklenen 16’lıklar ilk bakışta bestecinin kendi eklemesi gibi zannedilse de, bu 16’lıklar aslında aynı düetin Don Juan temasının eşliğidir (Örnek 43).



Örnek 43: F. Liszt “Reminiscences de Don Juan”, Komandor il Don Juan temaları, 14.-16. ölçüler arası

Liszt, birinci bölümün kulminasyon (doruk) noktasında tam bir opera sahnesi canlandırmaktadır. İki enstrümanda fff-ye çıkan seslerin yanı sıra partiler arası düetlerde geçen repliklerin motifleri duyulmaktadır. Muazzam kulminasyon (doruk) bölümden sonra uzun sessizlik ve zarif pasajlar birbirini izlemektedir. Bu şekilde besteci “reminiscences”in birinin bitip, diğerinin başladığını anlatmaktadır.

2. kısımda, Cerlina’nın yüreğinin kazanılması sahnesi yer almaktadır. “Hatıralar”ın birinci bölümünden farklı olarak partiler arasında geçiş yoktur. Besteci, Cerlina temasını birinci piyanoya, Don Juan temasını ise ikinci piyanoya vermiştir.

Parafraz için özellikle bu terimin seçilmesi tesadüf değildir. Burada Don Juan gerçek karakteriyle Alfons olarak karşımızdadır. Sevgi dolu düet piyanoda Komandor temasıyla birleşmektedir. Trajik tema en başta düetin ritmine uygun giriş yapsa da gelişim yaşamakta ve finale doğru tüm hakimiyeti eline almaktadır (Örnek 44).



Örnek 44: F. Liszt “Reminiscences de Don Juan”, ikinci bölümün giriş teması, 61- 69. ölçüler arası

Liszt, 3. bölümü Don Juan’ın meşhur aryası üzerine kurmuştur. Bu ariya operanın 1. perdesinde geçmekte ve Don Juanın hayattaki amacını anlatmaktadır. Kahramanımız yakışıklı, enerjik, hayat dolu ve güzel kadınların gönlünü çalan biridir. Ölçüler ilerleyip müzik geliştikçe parafrazın ilk bölümünde kullanılan tema geri gelmekte ve bu sefer iki piyano bu temayı birlikte yorumlamaktadır. Özellikle en başta geçen 16’lıkların eşliği tekrar geri geldiğinde aynı heyecanlar yeniden

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto." It features two staves: a piano (p) staff and a violin (v) staff. The piano part begins with a section marked "pp" (pianissimo) and "rall. molto - ppp" (rallentando molto - pianissimissimo), followed by a section marked "Allegretto." The violin part also begins with a section marked "Allegretto." The tempo "Allegretto." is indicated above the staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The piano part includes a section marked "pp" and "rall. molto - ppp" (rallentando molto - pianissimissimo), followed by a section marked "Allegretto." The violin part also begins with a section marked "Allegretto." The tempo "Allegretto." is indicated above the staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8.

Liszt'in bu parafrazında bu türle ilgili özel bir detay daha açığa çıkmaktadır. Parafraz neredeyse bir opera uvertürüdür. Operanın uvertüründe kullanılan temalar, parafrazlarda da karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

Yazılan bu tezin 1. bölümünde transkripsiyonun tanımı, tarihçesi, müzikologların transkripsiyona bakış açısı ve transkripsiyon örnekleri incelenmiştir. 2. bölümünde ise parafrazın tanımı, araştırmacıların bakış açısı, tarihçesi ve örnekleri yer almıştır. F. Liszt'in biyografisi, baş yapıtları, R. Wagner, G. Verdi ve A. Mozart'ın operaları üzerinden yazdığı transkripsiyon ve parafrazlarından örnekler alınıp analiz edilerek tezin 3. bölümü oluşturulmuştur.

Bu tezde yer alan araştırmalar ve derlenen bilgiler doğrultusunda Liszt' in yazdığı transkripsiyonlar, parafrazlar, reminiscenseler ile düzenleme yöntemini geliştirmiştir. Piyanonun sınırlarını genişleterek bu eserleri daha önemli hale getirdiği, klasik eserlerin tekrar canlandırılıp, o döneme ait çağdaş eserlerin piyano edebiyatına kazandırılmasına öncülük ettiği görülmektedir.

Transkripsiyon, parafraz, fantezi ve reminensense gibi terimlerin teorik gelişimine katkı sağlayan bu çalışmada, terimler öncelikle piyanonun imkanları açısından değerlendirilmekte, daha sonra kompozisyon açısından işlenerek daha anlaşılır bir analiz sunmaktadır.

Transkripsiyon ve parafraz yazmak için bestecinin, yalnızca enstrümanın olanaklarını iyi kullanıyor olması ya da iyi bir virtüöziteye sahip olması yeterli değildir. Bunların yanı sıra, bestecinin uyarlayacağı eserin bestelendiği dönemin müzikal karakterini ve bestecisinin stil özelliklerini dikkate alması gerekmektedir. Bunun dışında besteci bu temel üzerine kendine özgü teknikler kullanıp eserin formunu kendine göre belirler.

R. Wagner'in "Gesamtkunstwerk"¹⁶² olarak ifade ettiği operanın, Barok, Klasik ve Romantik dönemler için özel bir yeri vardır. Uyarlamaya oldukça yatkın olan, opera arylarının, melodik çizgisi ve armonisiyle insan sesi için yazılmış olan

¹⁶² **Gesamtkunstwerk:** Bütünlüklü sanat eseri manasına gelir. Richard Wagner tarafından ortaya konulup operada devrim niteliğinde gelişmelere sahne olan ve sinemayı da etkileyen teoridir. Bu teori, müziğin, dramının, şiirin ve sahnede bulunan her şeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunur.

şarkıların bestecilere uyarlama yapımaları için güzel bir malzeme sunduğunu söyleyebiliriz.

Bu araştırmada bestecilerin, dönemin popüler eserlerini, henüz tanınmamış eserleri ve melodilerini beğendikleri diğer eserleri kullanarak transkripsiyon, parafraz ve çeşitli uyarlamalar yazdıklarını görmekteyiz. Bunun yanı sıra uyarlama yazan bestecilerin, çok iyi birer yorumcu olduğunu, sadece besteci olanların ise bu türlerde uyarlama yazmadığı sonucuna varabiliriz.



KAYNAKÇA

- Asafyev, Boris: O simfonicheskoy i kamernoy muzyke (Senfonik ve oda müziğine dair), Leningrad: Muzıka, 1981.
- Aydınoğlu (Mammadova), Tutu: “J. S. Bach’ın özgün eserlerinin Romantik dönem bestecilerinin piyano transkripsiyonları ile karşılaştırılması.” İstanbul, 2015.
- Barenboim, L. A.: Literaturnoe nasledie (Müzik Edebiyatı mirası) Moskva:Muzıka, 1986.
- Borodin Boris: İstoriya Fortepiannogo İskustva (Piyano tarihi) Ekaterinburg, 1999.
- Budyakovsky, A.: Pianisticheskaya deyatelnost Lista (Liszt’in piyanistik çalışmaları), Moskva, 1986.
- Burger, Ernst: Franz Liszt. A Chronicle of His Life in Pictures and Documents. Translated by Stewart Spencer. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- Busoni Ferruccio: Entwurf einer neue Ästhetike der Tonkunst (Yeni Müzik projesi) Viyana, 1906.
- Christern, L.: «F. Liszt nach seinem Leben und Wirken aus authentischen Berichten dargestellt» Leipzig, 1961.
- Corder, Frederick: Ferencz (Franz) Liszt, Harper and Brothers, New York, 1925.

- Devutskiy V.E.: Teoreticheskie aspektı iskusstva horovoy aranjirovki Moskva,2006.
- Dicționar de termeni muzicali, Academia Română, Institutul de Istoria Artei (Müzikal Terimler Sözlüğü, Romen Akademisi, Sanat Tarihi Enstitüsü.) Bucharest, 2008
- Druskin, Mihayıl: İstoriya zarubejnoy muzıki. Vtoraya polovina XIX veka. (Batı müziğinin tarihi. XIX yüzyılın ikinci yarısı.) 4.baskı, Moskva, 1976.
- Fuchs, C.: La paraphrase entre la langue et le discours // Langue française. 1982.
- George, James M. Jr.: "Franz Liszt's Transcriptions of Schubert's Songs for Solo Pianoforte: A Study of Transcribing and Keyboard Techniques," unpublished doctoral dissertation, School of Music, The University of Iowa, Iowa City, Iowa, 1976.
- Godowsky Leopold: Po povodu transkripsiy, obrabotki i parafraz (Transkripsiyon, uyarlama ve parafraz hakkında.) 1. kitap. Moskva, Muzıka, 1970.
- Gollerich, August: Franz Liszt, Marquardt and Co. Berlin,1908.
- Grigoriev Vladimir Y.: Muzıkalnyı romantizm. Suşnost stilai problemı interpretacii. Problemi

- romantizma v ispolnitelskom iskusstve (Müzik romantizmi. Stillerin özeti ve problemleri) Moskva, 1994.
- Grover, David: The Piano: Its Story from Zither to Grand, New York, 1976.
- Hervey, Arthur: Franz Liszt and His Music, John Lane, London, 1926.
- Jarkov Aleksey N.: Hudojestvennyy perevod v muzıke. Problemy i resheniya (Müzikte sanatın tercümesi. Problemler ve çözümler). Kiyev, 1994.
- Keldysheva Yuriy V.: Müzik ansiklopedisi. Moskva, 1978.
- Kenneth, Hamilton: The Cambridge Companion to Liszt, Cambridge, 2005
- Liszt, Franz: Pagine romántice, Editura Muzicală (Romantik Müzik Yayıncılığı) Bucharest, 1985
- Loesser, Arthur: Men, Women, and Pianos, New York, 1954.
- Malinovskaya Aleksandra V.: “Fortepiannoe-ispolnitelskoe intonirovanie. Problemy hudojestvennogo intonirovaniya na fortepiano i analiz ih razrabotki v metodiko-teoreticheskoy literature XVI-XX vekov (Pişano sanatı. XVI-XX yüzyılların performans problemleri ve analizi) Moskva, :Muzıka, 1990.

- Mason, Daniel Gregory: The Romantic Composers, The Macmillan Company, New York, 1917.
- Meyer, Leonard B.: Music, the Arts, and Ideas, Chicago, 1967.
- Milstein Yakov İ.: F. Liszt Monografiya (F. Liszt'in yaşam öyküsü) 1.cilt, Moskva, Muzika, 1970.
- Milstein Yakov: F. Liszt 1.kitap, Moskva, Muzika, 1970.
- Milstein, Jakov: F. List Monografiya (F. Liszt'in yaşam öyküsü) 2.kitap, Moskva, 1971
- Milstein, Jakov: F. Liszt , Moskva:Muzika, 1970.
- Oxford Companion to Music sitesinde 12 Temmuz 2002 yılında yayınlanmıştır. (<http://www.oxfordmusiconline.com>).
- Parry, C. Hubert: "Arrangement," Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5th ed., edited by Eric Blom, New York, 1959.
- Perenyi, Eyfer: Liszt The Artist as Romantic Hero, Boston, 1974.
- Prohorov Aleksandr M.: Sovyet ansiklopedisi. Moskva, 1981.
- Raabe, P.: Franz Liszt, Bd 1 — 2, Stuttgart, 1931.
- Ramann, L.: Franz Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880. Bd. I. Die Jahre 1811-1840.
- Ramann, L.: Franz Liszt als Künstler und Mensch, Bd 2, Leipzig, 1894.

- Rehberg, P.: Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens;
- Rietsch, H.: Fünfundachtzig Variationen über Diabellis Waltzer // Frimmel T. Beethovenjahrbuch. Bd. I. München – Leipzig: G. Müller, 1907.
- Rijkova, Natalya A.: Transkriptsiya. Teoreticheskie aspektı janra (Transkripsiyon. Türün teorik tartışması.) Novosibirsk, 1994.
- Royzman, Leonid İ.: Organ v istorii russkoy muzıkalnoy kultury (Rus müzik kültüründe orgun önemi), 2.ci baskı, Kazan, 1998.
- Rozanov, İvan V.: Barokko i rannee fortepiano. Ot Barokko k romantizmu. Muzıkalnie epohi i stili. (Erken piyano ve Barok Dönemi. Barok Dönemden Romantik Döneme. Müzikteki dönem ve stiller.) Moskovskaya Devlet Konservatoriya, Doktora tezi, Moskva, 2010.
- Rozanov, İvan V.: Ot klavira k fortepiano. İz istorii klavishnykh instrumentov (Klavsenden piyanoya klavyeli enstrümanların gelişim tarihi.) Lan, 2001.
- Rubinshtein, Artur: Lekcii po istorii fortepiannoy literaturı (Piyano tarihi üzerine dersler), Moskva 1986.

- Rubinstein Artur G.: Lekcii po istorii fortepiannoy literaturı (Piyano tarihi hakkında dersler) editör S.L. Ginsburg, Moskva, 1974.
- Rudenko Valentina İ.: Koncertnaya skripichnaya transkripciya XX veka i problemi interpretacii (XX. yüzyılın keman transkripsiyonu ve yorumlama sorunları.) Moskva, Muzıka, 1979.
- Sabolchi, B.: Poslednie godı F. Lista (F. Liszt'in son yılları) Macarcadan tercümesi, Budapeşt, 1959.
- Schonberg, Harold C.: The Lives of the Great Composers, New York, 1970.
- Schonberg, Harold: The Great Pianist. New York: Simon & Schuster, 1987.
- Schuberth, R.: «Franz Liszt's Biographie» Leipzig, 1871.
- Searle, H.: The Music of Liszt. N. Y.: Dover, 1966.
- Serov, A.N.: Statyi o muzıke (Müzikle ilgili makaleler) 6.ci baskı, Moskva 1986-1990.
- Shayhutdinov Rustam R.: Fortepiannie transkripcii kak tvorchestvo pianista-interpretatora (Piyano-yorumcu olarak piyano transkripsiyon sanatı) Ufa, 2004.
- Sitwell, Sacheverell: Liszt, reprint of 1955 revised ed. of Cassell and Company, New York, 1967.

- Stasov Vladimir V.: “Statii o muzike” (Müzik hakkında makaleler) 2.kitap 1861–1879, Moskva:Muzıka, 1976.
- Stasov, Vladimir V.: O roli fortepiano v muzike i o Liste (Müzikte piyanonun rolü ve Liszt hakkında), Müzik hakkında makale, 5.ci baskı, Moskva, 1980.
- Stasov, Vladimir V.: Selected Essays on Music. Translated by Florence Jonas. New York: Frederick A. Praeger, 1968.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, MacMillan Publishers, London, 1992
- Wilde, David: "Transcriptions for Piano," Franz Liszt: The Man and His Music, edited by Alan Walker, London, 1970.
- Youens, Susan: “Franz Schubert: The Prince of Song.” Chap. 2 in German Lieder in the Nineteenth Century. Edited by Rufus Hallmark. New York: Schirmer Books, 1996.
- Zinger, E.M.: İz istorii fortepiannogo iskusstva Franzı: do seredinı XIX veka (XIX yüzyılın ortasına kadar piyanizmin tarihi), Moskva:Muzıka, 1976.

EKLER

Ek-1: R. Wagner, Final, 453-460. Ölçüler arası

Fl. zu 2

Trp. in E.

Pos.

Btb.

Pk.

I. Viol.

II. Viol.

Br.

Vcl.

K. B.

Fl. zu 2

Hob.

Klar. in A.

Vh. in E.

Wh. in E. zu 2

Fag.

Trp. in E.

Pos.

Btb.

Pk.

I. Viol.

II. Viol.

Br.

Vcl.

K. B.

Ek-2: F. Liszt, Final, 420-440. ölçüler arası

The image displays a musical score for F. Liszt's Final, measures 420-440. The score is written for piano and is organized into three systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 420-422) features a rapid eighth-note melody in the right hand, with the left hand providing a steady accompaniment of eighth notes. The second system (measures 423-425) continues the melodic line, with the left hand adding more complex chordal textures. The third system (measures 426-428) shows the melody reaching a peak with a final flourish, while the left hand maintains a rhythmic foundation. The score is marked with various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings, indicating the technical demands of the piece.

This page of musical notation is for a piano piece, likely in a minor key given the key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation is highly technical, featuring complex melodic lines and dense harmonic textures.

- System 1:** The right hand plays a rapid sixteenth-note scale-like passage, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.
- System 2:** Both hands continue with intricate melodic and harmonic patterns, maintaining a high level of rhythmic activity.
- System 3:** This system introduces a tremolo effect, indicated by the word "tremolando" in the bass staff. The right hand features a series of sixteenth-note runs, with fingerings 5, 6, and 8 marked.
- System 4:** Similar to the third system, it features tremolos in both hands, with the right hand continuing its sixteenth-note passages and fingerings 5, 6, and 8 indicated.
- System 5:** The final system shows a continuation of the complex textures, with the right hand playing sixteenth-note figures and the left hand providing a rhythmic foundation. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Ek-3: Hexaméron

Hexaméron – Solo piyano için yazılan ortak kompozisyon. Bir tema üzerine altı varyasyondan, introduction¹⁶³, varyasyonları birbirine bağlayan interlüdler¹⁶⁴ ve finalden oluşmaktadır. Hexaméron'un yazılması bir bakımdan Prens Kristien Belgiojoso'nun sayesinde. İtalyan "devrimci prenses" İtalya'nın bağımsızlık mücadelesinde önemli bir rol oynamıştır. 31 Mart 1837 yılında Prens, İtalyan devrimcilere yardım etmek ve para toplamak için bir etkinlik düzenlemişti. Akşamın çarpıcı olayı ise Liszt ve Thalberg'in arasındaki "müzikal düello" olmuştu. Liszt ve Thalberg bu etkinlikte konser verip birbirleriyle yarıştılar. Prens: "Thalberg dünyada çok ünlü bir piyanist olabilir, ama Liszt benzersizdir" demişti.

Prens altı tane tanınmış besteciye V. Bellini'nin "La Puritane" operasının üzerine varyasyonlar yazmak için sipariş vermişti. Tüm bu varyasyonlar için introduction ve onları birbirine bağlamak için interlüdler ve devasa Final yazılıp, ortaya bir derleme (Collected Works) çıkmıştır.

Hexaméron – Grandes Variations de Bravure sur le Marche des Pairitains:

1. Introduction. Extrêmement lent (F. Liszt tarafından yazılmıştı)
2. Tema. Allegro marziale (F. Liszt)
3. Var.1 Ben marcato (S. Thalberg¹⁶⁵).
4. Var.2 Moderato (F. Liszt)
5. Var.3 Di bravura - con fuoco (Johann Peter Pixis¹⁶⁶) ve - Ritornello (F. Liszt)
6. Var.4 Without tempo indication (Henri Herz¹⁶⁷)

¹⁶³ **Introduction** (İng.), introduzione (İt.) Einführung (Alm.): Müzik eserinde temada veya sözlerden önce gelen bir giriştir. Eserin ana temasından, ilgili melodik, armonik veya ritmik malzemeden oluşur.

¹⁶⁴ **Interlude**(İng, İt., Alm.): Müzik eserinin bölümleri arasında yazılan bölümdür, intermezzo anlamına da gelmektedir. Barok Dönemde ise: Senfonia olarak kullanılmıştır.

¹⁶⁵ Sigismund Thalberg (1812-1871): Besteci ve 19. yüzyılın en ünlü virtüöz piyanistlerinden biridir).

¹⁶⁶ Johann Peter Pixis (1788-1874): Alman piyanist ve besteci.

¹⁶⁷ Henri Herz (1803-1888): Avusturya asıllı Fransız piyanist ve besteci.

7. Var.5 Vivo e brillante - Presto (Carl Czerny¹⁶⁸) - Fuocoso molto energico - Lento, quasi Recit: più lento (F. Liszt)

8. Var.6 Largo (Fryderyk Franciszek Chopin yazmıştır.) - Without tempo indication (F. Liszt)

9. Finale. Molto vivace quasi prestissimo (F. Liszt)



¹⁶⁸ Carl Czerny (1791-1857): [Avusturyalı](#) piyanist, besteci ve müzik öğretmeni. En bilinen yapıtları "Piyano Etütleri"dir.

Ek-4: F. Liszt - R. Wagner "Tanhauser" Uvertürü

2 (30)

Ouvertüre zu Tannhäuser

von Richard Wagner.
Konzertparaphrase.

Ouverture de Tannhäuser.
Paraphrase de Concert.

Overture to Tannhäuser.
Concert-Paraphrase.

Franz Liszt.
(Komponiert 1849.)

Andante maestoso. 50. Metronome.

*) Verständiger Pedalgebrauch wird vorausgesetzt.
L'usage rationnel de la pédale est sous-entendu.
An intelligent use of the pedal is implied.

Richard Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

F. L. IV.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Original-Verleger: Adolph Fürstner in Berlin.

4 (32)

rinforz.

meno forte

F. L. IV.

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#). The time signature is 4/32. The first system begins with a 'rinforz.' (rinforzando) instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The fourth system includes a 'meno forte' instruction. The page concludes with the marking 'F. L. IV.'.

(33) 5

diminuendo

sempre marcato il canto

più piano

pp

p ma sempre marcato

F. L. IV.

6 (34)

più piano

sempre più piano

Allegro (so. d.)

pp

fp

un poco crescendo

cresc.

F. L. IV.

(35) 7

p delicatamente ma marcato *

fp

pp leggiero *

Ossia

F. L. IV.

8

din.

(Rea #) * Rea #)

8

fp appassionato

crescendo

(Rea #) * (3 1 5 2 5 1 4 1 5 1 4 1 3 4)

p

(senza Pedale)

fp

p

F. L. IV.

10 (38)

sempre cresc. ed appassionato

sempre più rinforzando

precipitato

F. L. IV.

[illegible]

F. L. IV.

12 (40)

8.....

(Rea) (1 4) (*) 1 4 3 (Rea) * Rea (*) Rea (1 5) (*)

8.....

(Rea) * Rea * Rea (*) (Rea) * Rea (*)

8.....

più f

8.....

ff

senza Pedale

8.....

ff

dimin.

8.....

vivamente

(p)

(Rea) (Rea) (*)

F. L. IV.

(41) 13

8..... (3 4) 5 2 3 1 4

vivamente

(*mf*)

(Rea) (*) (Rea) (*) (Rea) (*)

8..... (3 5) 3 5 4 5

(*mf*)

(Rea) (*) (Rea) (*) (Rea) (*)

8.....

(*mf*)

(Rea)

8.....

p

(*)

8.....

mf

(Rea) (*)

F. L. IV.

14 (42)

(pp) *quasi trillo* *più p* *espressivo* *pp sempre trem.*

quasi trillo *sempre pianissimo*

p

mano sinistra

F. L. IV.

8..... (43) 15

mano sinistra

ritenuto

appassionato espressivo

fp

(5 2 4 1 5 1 4 1 5 1 4 1 3 1)

(senza Pedale)

fp

fp

fp

F. L. IV.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes the marking *cresc.*. The second system includes the marking *sempre più cresc. ed appassionato*. The third system includes the marking *va*. The fourth and fifth systems include the marking *8* above the first staff of each system.

cresc.

sempre più cresc. ed appassionato

va

8

8

[illegible]

sempre forte ardito

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The notation is highly technical, featuring rapid sixteenth and thirty-second note passages, often with slurs and ties. The first system includes the instruction *sempre forte ardito*. The notation is decorated with various ornaments, including 'Ra' and asterisks. The piece ends with a double bar line and a final ornament.

(47) 19

(Molto vivace.)

ff

marcatissimo

ff

2 3 1 2 3 1 3 1 2 3 4 5

1 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 4 5

F. L. IV.

[illegible]

P. L. IV.

8... *feroce* *ff* *stringendo* (49) 21

P. L. IV.

rinforzando

diminuendo *p*

(2 3 3 2 3 2 2 3 2 3 3 2)

p sempre marcato il canto

marcato

(3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 2 5 3 2)

(Re) *

(1 5 3 2) (1 4 3 2) (1 3 3 2)

(Re) *

(Re) *

(1 5 3 2)

(Re) *

P. L. IV.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are also some markings like (*), (Pa), and (Pa) with asterisks. The score is written in a style that suggests it might be a transcription of a handwritten manuscript.

System 1: Treble staff has a continuous sixteenth-note pattern. Bass staff has a few notes and rests. Markings: (*), (Pa), (*), (Pa), (*), (Pa), (*).

System 2: Treble staff has a sixteenth-note pattern starting with a finger number 1 5 3 2. Bass staff has a long note and rests. Markings: (Pa), (*), (Pa), (*), (Pa).

System 3: Treble staff has a sixteenth-note pattern starting with a finger number 8. Bass staff has a few notes and rests. Markings: (*), (Pa), (*), (Pa), (Pa), (*).

System 4: Treble staff has a sixteenth-note pattern starting with a finger number 8. Bass staff has a few notes and rests. Markings: (Pa), (*), (Pa), (Pa).

System 5: Treble staff has a sixteenth-note pattern starting with a finger number 1 5 4 2 4 2 1. Bass staff has a few notes and rests. Markings: (*), (Pa), (*), (Pa), (*).

F. L. IV.

26 (54)

espressivo

(Rea * Rea *)

8.....; (1 1 8.....; (3 2 3 2 3 2)

(Rea * (Rea *) (Rea *) (Rea *)

(3 2 3 2 3 2) (1 1 1) 8.....; (A)

crescendo
ben misurato

(Rea * Rea * Rea * Rea *)

(1 1 8.....; (A)

(Rea * Rea * Rea * Rea *)

F. L. IV.

(55) 27

precipitato

senza Pedale

F. L. IV.

The image displays four systems of musical notation, likely for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first three systems show a continuous melodic line in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The fourth system shows a more complex arrangement with multiple voices in the bass staff. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

System 1: Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a harmonic line with eighth notes. A single bass staff below has a chord marked with an asterisk (*).

System 2: Similar to System 1, with a melodic line in the treble and harmonic support in the bass. The single bass staff below has a chord marked with an asterisk (*).

System 3: The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a more complex harmonic line. The single bass staff below has a chord marked with an asterisk (*).

System 4: The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a complex harmonic line. The single bass staff below has a chord marked with an asterisk (*).

F. L. IV.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system shows a complex melodic line in the treble staff and a supporting bass line. It includes a fermata over the final measure of the treble staff.

System 2: The second system continues the melodic development. It features a fermata over the final measure of the treble staff and a dynamic marking of *sempre ff* (sempre fortissimo) in the bass staff.

System 3: The third system shows a more rhythmic and melodic passage. It includes a fermata over the final measure of the treble staff and a dynamic marking of *sempre ff* in the bass staff.

System 4: The fourth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble staff and a dynamic marking of *sempre ff* in the bass staff.

Below the fourth system, the text "F. L. IV." is printed.

30 (58) 8.....: 8.....:

Ossia.

F. L. IV.

(59) 31

The musical score consists of five systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and fingerings (e.g., 7 7, 3 1, 1 4). It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a *fff* (fortississimo) dynamic marking and a *tremolando* instruction in the bass staff. The fourth system includes a *trem.* (tremolo) marking in the bass staff. The fifth system concludes with a *(sempre ff)* marking and a final cadence. Various performance instructions like *(A A A)* and *(*)* are scattered throughout the score.

(sempre ff)

F. L. IV.

Ek-5: F. Liszt-R. Wagner "Die Meistersinger von Nürnberg" Operasi

94

Ihrer Excellenz der Frau Baronin Marie von Schleiniz.

Am stillen Herd

aus den **Meistersingern von Nürnberg.**

Erschienen 1871.

Moderato.

11. *p* *l. H.*

Walther. Am stil-len Herd in Win-ters-zeit, wann

riten. *smorz.* *mf* *cantando*

Burg und Hof mir ein-ge-schneit, wie einst der Lenz so lieb-lich

dimin. *p.*

lacht, und wie er bald wohl neu er-wacht, ein al-tes Buch, vom

p leggiero

Ahn' ver-macht, gab das mir oft zu le-sen: Herr

cresc. *pp* *un poco rallent.*

Edition Peters.

9884

Copyright 1917 by C. F. Peters, Leipzig.

Wal - ther von der Vo - gel - weid', der ist mein Mei - ster ge - we - sen.

a tempo
dolce
un poco espress

p *dolciss.* *p* *dolciss.* *p* *dolciss.* *p*

dimin. *una corda*

Wann dann die Flur vom

pp *dolciss.*

Frost be - freit, und wie - der - kehrt die Som - mers - zeit;

pp

Edition Peters. 9881

pp *un poco espress.*

Buch mir kund ge - macht, *marcato* das

schall - te laut in Wal - - des-pracht, *cresc.* das

hört ich hell er - klingen: *ten.* *f* *brillante*

cresc. *8* *$\frac{4}{2}$ rinfz.*

8

poco rallent e smorz.

Wald dort auf der Vo - gel - weid' da

8a tempo

p dolce sempre legato

lernt ich auch das Sin - - gen. *grazioso*

p

poco a poco cresc.

molto cresc. ed accel.

più accel. e rinfz.

ff

un poco arpegg.

rapido

f marcato

dimin.

p

dolce leggiero

pp rallent.

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics and performance instructions are written throughout the score.

System 1: The first system begins with a treble staff containing a melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a few notes. Dynamics include *dolciss.* and *poco ritenuto*. A *L.H.* (Left Hand) instruction is present. The system ends with a *tranquillo* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic.

System 2: The second system continues the melodic line in the treble staff. The bass staff has a few notes. Dynamics include *p un poco marcato* and *legatissimo*.

System 3: The third system features a more complex melodic line in the treble staff. The bass staff has a few notes. Dynamics include *un poco marcato il canto*.

System 4: The fourth system continues the melodic line in the treble staff. The bass staff has a few notes. Dynamics include *un poco marcato il canto*.

System 5: The fifth system features a more complex melodic line in the treble staff. The bass staff has a few notes. Dynamics include *un poco marcato il canto*.

p

f

dimin. *al pp* *ritenuto*

a tempo *dolce*

sempre legato

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamics like *f*, *cresc.*, *f con brio sf*, and *un poco stringendo sf* are used throughout. Performance instructions include *Ossia:* and *un poco stringendo sf*. The score is marked with a tempo of 8 and includes a key signature of one sharp (F#). The edition is by Peters, with the number 9881.

8

cresc.

f con brio sf

Ossia:

un poco stringendo sf

8

ff

8

9881

Edition Peters.

10.

fff

fff

f

molto rinfz.

poco string.

ff

ff

poco a

Edition Peters.

9881

8. *f*

8. *ff trillo*

p *un poco accel.*

cresc.

sempre più f

Listesso Tempo.

fff

9881

Ek-6: F. Liszt- G. Verdi “Rigoletto” Operası

PRELUDIO
Allegro

[f]
a capriccio

agitato
rinforzando

rinforz.

poco rall.

a tempo

[poco f]

ten. veloce

ten.

8

12

16

8

12

16

* 2da *

* 2da *

* 2da *

* 2da *

[illegible]

Andante *ten.* *pp* *ten.* *pp*

cantando

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

sf *pp* *smorzando e rit.* *a tempo* *pp*

* Rea. * Rea. * Rea. *

più appassionato *cresc. molto* *f* *sf*

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

sf *rit.* *smorz.* *pp*

Rea. * Rea. * Rea. *

8.

sempre più appassionato e creso.

ped. * ped. * ped. * ped. * ped. * ped. * ped. *

8.

len.

ped. * ped. * ped. * ped. * *fff* *len.* *

8.

cresc. e rinforzando assai

rinforzando molto

ped. * [ped.]

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a *dolce* marking and a *una corda* instruction. The melody is marked *il canto ben marcato ed espressivo*. The second staff has a bass clef and a *pp* marking, with a *tranquillo* instruction. The system ends with a *un poco marcato* marking and a *p* dynamic.
- System 2:** The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a *dolce* marking and a *una corda* instruction. The melody is marked *il canto ben marcato ed espressivo*. The second staff has a bass clef and a *pp* marking, with a *tranquillo* instruction. The system ends with a *un poco marcato* marking and a *p* dynamic.
- System 3:** The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a *dolce* marking and a *una corda* instruction. The melody is marked *il canto ben marcato ed espressivo*. The second staff has a bass clef and a *pp* marking, with a *tranquillo* instruction. The system ends with a *un poco marcato* marking and a *p* dynamic.
- System 4:** The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a *dolce* marking and a *una corda* instruction. The melody is marked *il canto ben marcato ed espressivo*. The second staff has a bass clef and a *pp* marking, with a *tranquillo* instruction. The system ends with a *un poco marcato* marking and a *p* dynamic.
- System 5:** The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a *dolce* marking and a *una corda* instruction. The melody is marked *il canto ben marcato ed espressivo*. The second staff has a bass clef and a *pp* marking, with a *tranquillo* instruction. The system ends with a *un poco marcato* marking and a *p* dynamic.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The systems are separated by horizontal dotted lines.

- System 1:** The right hand (RH) begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes. The left hand (LH) starts with a half note chord, then moves to a series of chords. Dynamics include *p leggiero* and *pp*. There are markings for *ped.* (pedal) and ** ped.*.
- System 2:** The RH continues with a series of eighth notes. The LH features chords and a half note. Dynamics include *pp* and *pp*. There are markings for *ped.* and ** ped.*.
- System 3:** The RH has a series of eighth notes. The LH features chords and a half note. Dynamics include *pp* and *cresc.*. There is a marking for *ped.*.
- System 4:** The RH has a series of eighth notes. The LH features chords and a half note. Dynamics include *molto* and *molto*. There are markings for *ped.* and ** ped.*.
- System 5:** The RH has a series of eighth notes. The LH features chords and a half note. Dynamics include *molto* and *molto*. There are markings for *ped.* and ** ped.*.

Performance instructions include *p leggiero*, *pp*, *cresc.*, *molto*, and *poco accel.*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, chords, and dynamic markings.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece, likely in a minor key (three flats). Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical instructions and performance markings.

- System 1:** The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 2 3 1 2 3 1, 2 3 1 2 3 1, 1 2 2 1 3 2). The left hand has a simple accompaniment. Instructions include *dolce* and *il canto ben marcato ed espressivo*. A *ped.* marking is present below the first measure of the left hand, and *una corda* is written below the second measure. An asterisk (*) is at the end of the system.
- System 2:** The right hand continues the melodic line. The left hand has a more active accompaniment. Instructions include *un poco marcato* and *p tranquillo*. A *ped. pp* marking is present below the first measure of the left hand. An asterisk (*) is at the end of the system.
- System 3:** Similar to the first system, with a complex melodic line in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. A *ped.* marking is present below the first measure of the left hand. An asterisk (*) is at the end of the system.
- System 4:** Similar to the second system, with a more active accompaniment in the left hand. Instructions include *un poco marcato* and *p tranquillo*. A *ped. pp* marking is present below the first measure of the left hand. An asterisk (*) is at the end of the system.
- System 5:** The right hand continues the melodic line. The left hand has a simple accompaniment. A *ped.* marking is present below the first measure of the left hand. An asterisk (*) is at the end of the system.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff begins with a measure marked '7' and a 'rinforzando' instruction. The bass staff has a 'Ped.' marking. A trill is indicated in the treble staff.
- System 2:** The treble staff starts with a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'dolcissimo' (very soft) instruction. The bass staff has a 'Ped.' marking and a 'sempre una corda' instruction. A trill is indicated in the treble staff.
- System 3:** Similar to System 2, with 'pp' and 'dolcissimo' in the treble staff and 'Ped.' in the bass staff. A trill is indicated in the treble staff.
- System 4:** The treble staff has a 'cresc.' (crescendo) instruction. The bass staff has a 'Ped.' marking and a 'cresc.' instruction. A trill is indicated in the treble staff.
- System 5:** The treble staff has a 'p veloce cresc.' instruction. The bass staff has a 'Ped.' marking. The system concludes with a 'riten.' (ritardando) instruction and a 'ff martellato' (fortissimo, hammered) instruction.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The page is numbered 140 at the bottom right.

con somma passione

a tempo
p dolce

pp

p dolce

pp

sempre

p dolce

pp

cresc.

molto

rinforzando assai

marcatissimo

poco rit.

a tempo

p dolce

sf

p

pp

pp

p dolce

p dolce

pp

pp

cresc.

molto

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system begins with a tempo marking 'a tempo' and a dynamic of 'p dolce'. It features a series of chords and moving lines in both hands, with a forte 'sf' marking in the treble. The second system continues the texture with 'p dolce' dynamics. The third system introduces a 'pp' (pianissimo) dynamic. The fourth system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The fifth system is marked 'molto' and shows a more active, chordal texture. The key signature remains consistent throughout with four flats.

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff below it. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings, and performance instructions.

- System 1:** The grand staff features dense, rapid sixteenth-note passages. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *rinforzando assai* and *fff*. The instruction *marcatissimo* is written below the bass staff.
- System 2:** The grand staff continues with rapid passages. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. The instruction *marcatissimo ed espressivo* is written below the bass staff.
- System 3:** The grand staff features a long, rapid passage. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*. The instruction *più cresc.* is written above the grand staff.
- System 4:** The grand staff continues with rapid passages. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. The instruction *marc. ed espr.* is written below the bass staff.
- System 5:** The grand staff features a long, rapid passage. The bass staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*. The instruction *più cresc.* is written above the grand staff.

Throughout the score, there are various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The page is numbered 143 at the bottom right.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- System 1:** Features a *pp* (pianissimo) dynamic. The bass staff includes the instruction *una corda* and *doles*. There are markings for *rit.* (ritardando) and *pp* in both staves.
- System 2:** Includes the tempo marking *Presto* and a *p* (piano) dynamic. A *cresc.* (crescendo) marking is present in the bass staff.
- System 3:** Features a *molto* tempo marking and a *ff* (fortissimo) dynamic.
- System 4:** Includes a *fff* (fortississimo) dynamic.
- System 5:** Continues the musical notation with various articulation marks and dynamics.

Throughout the score, there are numerous musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings. Some staves have asterisks (*) and other symbols indicating specific performance techniques or editing points.

2

F. LISZT.

New-York, Copyright 1877 by G. Schirmer.

407508

3

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 1 to 16. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The voice part is written in a single staff with a soprano clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 1-4) features a complex piano melody with many beamed sixteenth notes and a vocal line with a melisma marked 'marcato'. The second system (measures 5-8) continues the piano melody with a 'trillo' marking and a 'sempre legato' instruction. The third system (measures 9-12) shows the piano part with a 'marcato' marking and the vocal part with a 'sempre legato' instruction. The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final piano melody and vocal line.

marcato

trillo

sempre legato

marcato

sempre legato

S. 7017

Musical score for piano and voice, measures 1-17. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex piano accompaniment with multiple voices and a vocal line. Dynamics include *ff*, *sf*, and *sfz*. Performance instructions include *meno forte* and *meno forte ma pesante*. The score ends with a fermata and the number 17.

ten. *ten.* *ten.*
cresc. *mf*
 5

S. 7017

tenuto
f
poco a poco

tenuto
f

dimin. e ritard.
Andantino.
(lanc)
p

ritenuto
Andantino.
(lanc)
dolce teneramente

ten. 3
un poco

Duetto. Andantino.
rallent. e suozz.
p

Duetto. Andantino.
poco rallent.
p
con grazia
S. 70 17

parlando

p

3 3 4

mf un poco appassionato

p

p

p

p

cresc.

un poco rall. a piacere
a tempo
un poco rall.
un poco rall.
a tempo
un poco rall.
p. (dem ersten Spieler folgen.)
leggeriss.
mf più appassionato
poco inquieto
poco rall.
lunge Pause
espressivo
poco rall.
lunge Pause
Cadenza

pp

Allegretto.
pp *rall. molto - ppp -* *dolce*

Allegretto.
dolce

un poco marcato

Scherzando ma non troppo presto.
rapido *1 2 3* *ten.*
p *(dem ersten Spieler folgen.)*

rapid^{2 3 4}

mf

(dem ersten Spieler folgen.)

ben in tempo

p

ff

p scherz.

ff

ben in tempo

p

ff

1. Variation.

mf

1. Variation.

p

Musical notation for a piano piece, featuring two systems of staves. The first system includes a grand staff (bass and treble) and a single treble staff. The second system includes a grand staff and a single bass staff. The music is in D major and 4/4 time. It features various musical notations including triplets, sixteenth notes, and dynamic markings like *rit.*, *p*, and *rinf.*. Fingering numbers are also present throughout the piece.

S. 7017

cresc. - *rinforz.* *piu cresc.*
cresc. *piu cresc.*
r *rinforz.* *appassionato*
un poco rit. *p* *p leggero* *accelerando* *un poco rallent.*
un poco rit. *p leggero*
dolce *a tempo* *a tempo* *mf*

con grazia
p
mf un poco appassionato
poco a poco più appassionato
cresc.
mf marcato
cresc.
sempre più cresc.
f

Musical score for piano, featuring multiple systems of staves with complex notation, including trills, arpeggios, and dynamic markings. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system includes a treble and bass staff with a piano (p) dynamic. The second system continues with a piano (p) dynamic. The third system features a piano (p) dynamic and a piano (p) dynamic. The fourth system includes a piano (p) dynamic and a piano (p) dynamic. The fifth system features a piano (p) dynamic and a piano (p) dynamic. The sixth system includes a piano (p) dynamic and a piano (p) dynamic. The seventh system features a piano (p) dynamic and a piano (p) dynamic. The eighth system includes a piano (p) dynamic and a piano (p) dynamic. The ninth system features a piano (p) dynamic and a piano (p) dynamic. The tenth system includes a piano (p) dynamic and a piano (p) dynamic.

§ 7047

8

a tempo

un poco rall.

sempre ff

a tempo

un poco rall.

sempre ff

sempre stacc.

sempre stacc.

S. 7017

Musical score for piano, measures 1-17. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure numbers 1 through 17 are indicated at the bottom of the page.

Dynamics and markings include: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *rinf.* (rinf.), *rinforz.* (rinforz.), *sempre stacc.* (sempre stacc.), *cresc.* (cresc.), and *mf* (mezzo-forte).

This page contains a musical score for a piano piece, consisting of eight systems of staves. The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *strepitoso* (tumultuous), *trem.* (tremolo), and *cresc.* (crescendo). There are also performance instructions like *più cresc. sempre* (increase more and more). The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The page number '20' is in the top left, and a small number 'S. 7017' is at the bottom center.

This page of a musical score is divided into two systems. The first system contains two staves of piano music, each with a treble and bass clef. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mo* (molto) are present. The second system begins with the tempo marking **Presto.** and includes a section for *quasi Trombe* (quasi trumpets). This section features a prominent *ff* marking and a change in rhythm. The score continues with further piano and orchestral parts, including a section marked *Trombe* (trumpets) with *ff* dynamics. The notation is highly detailed, with many accidentals and complex rhythmic groupings.

This page contains a musical score for a piano piece, consisting of eight systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes several performance instructions:

- f* (forte) and *p* (piano) dynamics.
- ben. stacc.* (benign staccato).
- marcato* (marked).
- p sempre stacc.* (piano sempre staccato).
- appassio.* (appassionato).
- cresc.* (crescendo).

The notation is written for a piano, with multiple staves per system. The first system shows a complex texture with many notes. The second system includes a *f* marking. The third system has a *p* marking. The fourth system has a *ben. stacc.* marking. The fifth system has a *marcato* marking. The sixth system has a *p sempre stacc.* marking. The seventh system has a *cresc.* marking. The eighth system has an *appassio.* marking.

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The score includes the following markings and instructions:

- molto* (first system, upper staff)
- p* (first system, lower staff)
- cresc.* (first system, upper staff)
- cresc.* (first system, lower staff)
- trillo* (second system, upper staff)
- cresc. molto* (second system, upper staff)
- præcis mit dem ersten Spieler* (third system, lower staff)
- trillo* (third system, lower staff)
- leggiere stacc.* (fourth system, upper staff)
- p* (fourth system, upper staff)
- f* (fifth system, upper staff)
- sf* (sixth system, upper staff)

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a piano introduction with a *p* (piano) dynamic and a *poco a poco cresce.* (poco a poco cresce) instruction. The second system continues the piano introduction with a *p* dynamic and a *poco a poco cresce.* instruction. The third system features a *trillo* (trill) marking. The fourth system includes a *trillo* marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The fifth system shows a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The sixth system includes a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The seventh system shows a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The eighth system includes a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The ninth system shows a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The tenth system includes a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The eleventh system shows a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The twelfth system includes a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The thirteenth system shows a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The fourteenth system includes a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The fifteenth system shows a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The sixteenth system includes a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The seventeenth system shows a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The eighteenth system includes a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The nineteenth system shows a *trillo* marking and a *ff* dynamic. The twentieth system includes a *trillo* marking and a *ff* dynamic.

26

un poco rall. *ff*

un poco rall. *sempre ff*

ff

p

cresc.

cresc. molto

ff

mf

S. 7017

[illegible]

This musical score is for piano and strings, spanning measures 1 through 12. The key signature is B-flat major (two flats). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The string part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes the instruction *string.* and *ff* (fortissimo). The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The piano part begins with a series of chords and then moves into a more melodic line. The string part provides a harmonic foundation with sustained chords and moving lines. The score is divided into two systems, with measures 1-6 on the first system and measures 7-12 on the second system.

Andante.

ff

Andante.

ff

Allegro.

ff accel.

Allegro.

ff accel.