

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**“ROMANTİK DÖNEMDE SENFONİK
ŞİİR ÜZERİNE BİR İNCELEME:
LISZT MAZEPPA ÖRNEĞİ”**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

HAZIRLAYAN
Selin OYAN

MALATYA 2018

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

**“ROMANTİK DÖNEMDE SENFONİK ŞİİR ÜZERİNE BİR İNCELEME:
LISZT MAZEPPA ÖRNEĞİ”**

Hazırlayan

Selin OYAN

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

DOKTORA TEZİ

Malatya, 2018

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**“ROMANTİK DÖNEMDE SENFONİK ŞİİR ÜZERİNE
BİR İNCELEME: LISZT MAZEPPA ÖRNEĞİ”**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

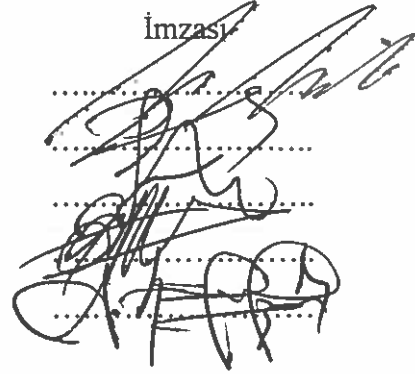
HAZIRLAYAN
Selin OYAN

Jürimiz tarafından 26 HAZİRAN 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu Doktora tezi oybirliği ile başarılı bulunarak Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı'nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

1. Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
2. Prof. Dr. Turan SAĞER
3. Prof. Server ACİM
4. Doç. Dr. Banu Mustan DÖNMEZ
5. Doç. Dr. Ali ESGİN

İmzası



İNönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve
.....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU danışmanlığında “Romantik Dönemde Senfonik Şiir Üzerine Bir İnceleme: Liszt Mazeppa Örneği” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.



2018
Selin OYAN

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylıyorum;

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinde erişime açılabilir.
- Tezimin.....2....yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

Selin OYAN

ÖNSÖZ

Yapılan bu araştırmada bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Sayın Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOğLU'na, tez izleme komitemde bulunan ve başından beri tezin her aşamasında kıymetli görüş ve önerileriyle araştırmama katkıda bulunan hocalarım Doç. Dr. Ali ESGİN ve Doç. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ'e, yapılan eserin analizinde her türlü desteği ve değerli görüşlerini eksik etmeyen, ayrıca çalışmanın kontrollerini titizlikle yapıp araştırmama ışık tutan Sayın Prof. Server ACİM'e, araştırmanın en başından beri büyük bir teşvikle yardımlarını ve bilgisini esirgemeyen Sayın Doç. Dr. Ünal İMİK'e, her daim inançları ve anlayışlarıyla yardımlarını esirgemeyen meslektaşlarıma, arkadaşlarıma ve sevgili aileme sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

2018

Selin OYAN

ÖZET

“Romantik Dönemde “Senfonik Şiir Üzerine Bir İnceleme: Liszt Mazeppa Örneği” başlıklı bu tez, F. Liszt’in senfonik şiirlerinden Mazeppa adlı eserinin program, armoni ve biçim arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Bu ilişkiyi derinden ve açıkça analiz etmek için yapısal ve içeriksel analiz en uygun biçimiyle geliştirilmiştir. Tarihsel olarak Liszt’in senfonik şiirlerine sonat formu içinde yaklaşmak ya da sadece eklenmiş programla beraber ele alındığında anlam bulacak bir form olarak görme düşüncesi kolayca kaçılan bir düşünce olmuştur. Bu yüzden her iki fikir de bu analiz içinde dikkatlice ele alınıp incelenmiştir.

Yazılmış olan programların otantikliği, tarihi tartışılmış, mümkün ve uygun olduğu her yerde programın bir analizi dahil edilmiştir. Liszt’in bir programın özünü çıkarma biçiminin anlaşılması, ki sıklıkla bir tez, antitez, sentez modeli içinde sonuçlanır, senfonik şiirlerdeki büyük yapısal örgütlenmeyi anlamada önemli kılınmıştır.

Herbir senfonik şiirin derin analizi öncesinde motiflerin, bölmelerin ve ton merkezlerinin fonksiyonlarını ve birbirleriyle ilişkisini gösteren bir grafik eklenmiştir. Bu grafikler formal/yorumsal teknikleri içermektedir ve zaman unsurunun dahil edilmesi analizin önemli bir kısmıdır ki bu tezin incelenişinde özellikle amaçlanmıştır. “Motif tipi” kavramı, programların senfonik şiirlerde ifade edilmiş biçiminin yolu olarak sekvens yapılarının (doğal olarak armonik modellerin karmaşıklığının) incelenmesiyle birlikte geliştirilmiştir.

Bu şiirlerin analizleri sonat formu üzerine kolaylıkla oturtulamadığından ve her bir şiirin, doğrudan programından aldığı kendine has bir yapısı olduğu düşüncesi, senfonik şiirlerin detaylı analizinde zor bir ayrılmıştır. Bu yüzden program ortak bir noktada desteklenememiştir. Bu doğrultuda bestecinin programlarının genellikle motif tipleri ve genellikle sekvensler içinde ifade edilen uygun armoni açısından ifade edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Yani, program daha geleneksel ve biçimsel yapıların özelliklerini, sunan şiirlerin bireyin bütünsel düşünüşü ile sentezlenerek farklı bir bakış açısıyla ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Liszt, Romantik Dönem, Senfonik Şiir, Mazeppa

ABSTRACT

This thesis, titled "An Examination on Symphonic Poetry in the Romantic Period: The Liszt Mazeppa Example", examines the relationship between Mazeppa, the symphonic poem of F. Liszt, and the program, harmony and form. Structural and contextual analysis has been developed in the most appropriate way to analyze this relationship deeply and clearly. Historically, it was a thought that easily escaped to approach Liszt's symphonic poems in sonata form, or as a form that would be meaningful only when taken together with the added program. So both ideas have been carefully examined and analyzed in this analysis.

The authenticity of the written programs and the history is discussed and an analysis of the program is included wherever possible and convenient. The understanding of Liszt's way of extracting the essence of a program, often resulting in a thesis, an antithesis, a synthesis model, has made it important to understand the great structural organization in symphonic poems.

Before the deep analysis of each symphonic poem, a graph showing the relationship between the functions of the motifs, the divisions and the tone centers, and their relation to one another has been added. These graphs involve formal / interpretive techniques and an important part of the analysis of the involvement of time elements, which is specifically aimed at in the study of this thesis. The concept of "motif type" has been developed in conjunction with the examination of the sequence constructions (naturally the complexity of harmonic models) as a way of expressing programs in symphonic poems.

The analysis of these poems is a difficult distinction in the detailed analysis of symphonic poems, since the analyzes cannot be placed easily on the sonata form and each poem has its own unique structure taken from the direct program. As a result, the program cannot be supported at a common point. Accordingly, we have concluded that the program of the composer has generally been expressed in terms of motif types and the appropriate harmony expressed in the sequences. That is, the program has been expressed in a different way by synthesizing the characteristics of more traditional and formal structures with the presenting poems of the individual as a whole.

Keywords: Liszt, Romantic Period, Symphonic Poem, Mazeppa

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY	iii
ONUR SÖZÜ.....	iv
BİLDİRİM	v
ÖNSÖZ	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER	ix
RESİMLER LİSTESİ	xi
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	xii
TABLolar LİSTESİ.....	xiii
EKLER LİSTESİ.....	xv

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Amacı.....	1
1.2. Araştırmanın Önemi	1
1.3. Problem Durumu.....	3
1.4. Problem Cümlesi.....	3
1.5. Alt Problemler.....	3
1.6. Sayıtlılar.....	3
1.7. Tanımlar.....	4
1.8. İlgili Yayın ve Araştırmalar	5
1.8.1. Yurt İçinde Yapılmış Çalışmalar	5
1.8.2. Yurtdışında Yapılmış Çalışmalar.....	6

BÖLÜM II

2. YÖNTEM	10
2.1. Araştırmanın Modeli.....	12
2.2. Evren ve Örneklem	12
2.3. Sınırlılıklar	13
2.4. Verilerin Toplanması	14

2.5. Verilerin Analizi	15
------------------------------	----

BÖLÜM III

3. ROMANTİK DÖNEME TARİHSEL VE SOSYOLOJİK BAKIŞ	16
3.1. Romantik Sanat Akımının Üslup Özellikleri.....	18
3.2. Franz Liszt'in Hayatı ve Sanat Felsefesi	19
3.3. Senfonik Şiir ve Liszt	23
3.4. Senfonik Şiir'in Tanımı ve Tarihçesi.....	25
3.5. Senfonik Şiir'in Form Yapısı.....	26
3.6. Senfonik Şiir Örneğinde "Mazeppa"	26

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUM	29
4.1. Tarihte Mazeppa	29
4.1.1. L. Byron, V. Hugo ve Liszt'te Mazeppa.....	29
4.1.2. Victor Hugo'nun Şiiri: Mazeppa	30
4.1.2.1.1. Victor Hugo Mazeppası'nın Yorumsal Analizi.....	31
4.2. Sefonik Şiirde "Tone-Painting" Kavramı	46
4.2.1. "Tone Painting"ın Oluşumu.....	46
4.2.2. F. Liszt Mazeppa Örneğinde "Tone-Painting"	48
4.3. Liszt Mazeppa Örneğinin Yorumsal ve Form Analizleri	51
4.3.1. Liszt Mazeppa Örneğinin Form Analizi	51
SONUÇ.....	78
KAYNAKÇA.....	81
EKLER.....	86

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Louis Boulanger (1806-1867), “Le supplice de Mazeppa” isimli tablosu 38



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Mazeppa, Senfonik şiirin 1. ve 2. Ölçüleri	48
Örnek 2: Mazeppa, Senfonik şiirin 15. ve 16. Ölçüleri	50
Örnek 3: Mazeppa, Senfonik Şiir 4. ve 5. Ölçüler.....	52
Örnek 4: Mazeppa, Senfonik Şiir 20. ve 21. Ölçüler.....	53
Örnek 5: Mazeppa, Senfonik Şiir 36. ve 41. Ölçüler.....	54
Örnek 6: Mazeppa, Senfonik Şiir 42. Ve 47. Ölçülerin devamı	55
Örnek 7: Mazeppa Marş Kısmı, Birinci Tema 463-466. Ölçüler	56
Örnek 8: Mazeppa Marş Kısmı, İkinci Tema 498-501. Ölçüler	57
Örnek 9: Motif 1 / Koşu A 1-2. Ölçüler	59
Örnek 10: Motif 1 / Koşu B 20-21. Ölçüler.....	59
Örnek 11: Mazeppa'nın Koşusu / Sanatçının Deha Tarafından Sürülmesi 36-43. Ölçüler	60
Örnek 12: B Teması 44-47. Ölçüler.....	60
Örnek 13: Motif 3/ Yeniden Doğuş Öncesi Yoksunluk 404-409. Ölçüler	61
Örnek 14: Motif 4 / A Fanfar 438-444. Ölçüler	61
Örnek 15: B Yeniden Doğuş 466-479. Ölçüler	62
Örnek 16: Motif 5/ Ukrayna Kabilelerinin Prensi Mazeppa 501-504. Ölçüler	63
Örnek 17: Étude pour Piano-forte, No.4 – 1. ölçü.....	76
Örnek 18: 24 Grandes Etudes No.4 – 1. Ölçü	77

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Hugo'nun Mazeppası'nın yapısal grafiği 1. bölüm.....	46
Tablo 2: Hugo'nun Mazeppası'nın yapısal grafiği 2. bölüm.....	46
Tablo 3: Liszt'in Mazeppası'nın Form Analizi	52
Tablo 4: Senfonik Şiir'in tonal şeması	55
Tablo 5: Senfonik Şiir'in Form Grafiği	57
Tablo 6: Liszt'in Mazeppası'nın Yapısal Grafiği	58
Tablo 7: Yapısal Formu	63
Tablo 8: Bölüm 1	64
Tablo 9: Bölüm 2	64
Tablo 10: Bölüm 3	65
Tablo 11: Kısım 2 / 36-68. Ölçüler.....	65
Tablo 12: 40-43. Ölçüler.....	66
Tablo 13: Kısım 3 / 69-107. Ölçüler.....	66
Tablo 14: Sekvens, La bemol Majör Tonuna Yapılan Modülasyon, 73-76. Ölçüler	66
Tablo 15: Kısım 4 / 108-121. Ölçüler.....	67
Tablo 16: Kısım 5 / 122-170. Ölçüler.....	67
Tablo 17: 138-145. Ölçüler.....	68
Tablo 18: Kısım 6 / 171-183. Ölçüler.....	68
Tablo 19: Kısım 7 / 184-231. Ölçüler.....	68
Tablo 20: Motif 2	69
Tablo 21: Kısım 2	69
Tablo 22: Kısım 8 / 232-262. Ölçüler.....	70
Tablo 23: Kısım 9 / 263-332. Ölçüler.....	70
Tablo 24: Kısım 10 / 333-403. Ölçüler.....	71

Tablo 25: Bölüm 2	71
Tablo 26: Bölüm 3	71
Tablo 27: Kısım 11 / 403-435. Ölçüler	72
Tablo 28: Kısım 12 / 436-464. Ölçüler	73
Tablo 29: Marş	73
Tablo 30: Trio	73
Tablo 31: Kısım 13 / 465-527. Ölçüler	74
Tablo 32: Bölüm 1 / Motif 4	74
Tablo 33: Bölüm 2 / Motif 5	75
Tablo 34: Bölüm 3 / Motif 5	75
Tablo 35: Kısım 14 / 528-558. Ölçüler	75
Tablo 36: Kısım 15 / 559-661. Ölçüler	76

EKLER LİSTESİ

Ek 1: Victor Hugo'nun Mazeppa adlı şiirinin orijinal hali Fransızcası	90
Ek 2: Mazeppa adlı şiirin Türkçe çevirisi	95



BÖLÜM I

GİRİŞ

“Programlı müzik” terimini tanıtan Franz Liszt, “programı aracılığıyla bestecinin dinleyiciyi yanlış şiirsel yorumlama yapmaktan korumayı ve dikkatini şiirsel bütüne ya da belirli bir parçasına yönlendirmeyi amaçladığı, bir müzik parçasına eklenmiş bir önsöz” olarak tanımlamıştır. Bu sebeptendir ki herhangi bir kişi Liszt’in, O’nun programlı müzik türündeki mutlak aracı olan senfonik şiirlerini incelediğinde geniş yelpazede programların olduğunu keşfedebilmektedir. Yelpazenin bir ucunda Festklänge’yi görüyoruz ki bu müzik başlığını program olarak kullanmaktadır. Diğer bir ucunda ise Mazeppa’yı görüyoruz ki bunda da Victor Hugo tarafından yazılmış olan bütün bir şiir program olarak eklenmiştir. Liszt’in senfonik şiirleri için seçtiği programlar arasında bir tutarlılık görülmemektedir. Bunların her birini sadece, bir şekilde gerek insan gerekse mekân ya da belki olaya gönderme yapan müzik dışı kaynaklar olarak adlandırılabiliriz. Belki de problem, Liszt’in müzik içinde temsil ya da ifade etmek için şiirden seçtiği imge ya da duyguların tanımlanması olacaktır. Çalışmanın amacı, elimizden geldiğince şiir ve müzik arasındaki bağlantıların neler olduğunu belirtmek ve konu üstünde kapsamlı bir araştırma sağlamak olacaktır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Liszt’in Mazeppa’sı örneğinde senfonik şiire yönelik detaylı bir analiz gerçekleştirerek elde edilen bulgular ışığında konuya yönelik çeşitli tespitlerde bulunmaktır. Bunun yanı sıra araştırmadaki eksik veya kesin olmayan alanları aydınlatmak adına, birçok örnek üzerinden saptama yapmayı, konuya yönelik yapılmış yakın veya çelişkili çalışmaları yan yana koyup değerlendirmeyi, bir eserin nasıl biçimsel analiz ışığında çözümlenmesine yönelik örneklemeler verilmesini de amaçlamaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Konunun önemi ifade edilecek olursa, ilk olarak “senfonik şiir” kavramından bahsetmek doğru olacaktır. Senfonik şiir (symphonic poem, tone poem), diğer senfonik türden ve orkestra müziklerinden farklıdır. Bir şiirin, hikâyenin, romanın, resmin, manzaranın ya da herhangi bir müzik dışı kaynağın resimlendirildiği ya da

canlandırıldığı tek bölümlü bir orkestra müziği olarak tanımlanmaktadır (İlyasoğlu, 2013, 134). Senfonik türden farklı olmasından kaynaklı önemli ve farklı bir yere sahiptir. Senfonik şiir, bir bakıma “orkestra sonatı” diye de adlandırabileceğimiz klasik senfoninin yapı düzenini yıkmış, yerine başka bir yapı anlayışı getirmiştir. Bir “ana düşünüşten” yola çıkıp, klasik sonat yapısına karşıt özgür bir yapı oluşturmuştur (Mimaroğlu, 2014, 98-99).

Konunun önemine yönelik bir diğer husus ise, senfonik şiir kavramının orkestra müziği alanına kazandırılmış olmasıdır. Bu tür her ne kadar ilk olarak Belioz’un müziğinde karşımıza çıksa da terim ilk defa romantik bestecilerden Liszt tarafından yazılan on üç eseri için uygulanmıştır. Liszt, yalnız romantik çağın büyük bir simgesi değildir. O, aynı zamanda 20. Yüzyıl müziğinin de birçok bestecilerini etkileyen bir besteci olmuştur. Giderek (özellikle çok az bilinen son yapıtlarında) atonal yazının öncüsü olarak belirlediği yapıtlarında kullandığı dilin özellikleriyle bir “modern” besteci olarak yükseldiği anlaşılmaktadır. Liszt, Berlioz ile karşımıza çıkan “programlı müzik” kavramını tanıtan ve senfonik şiirin devamı olarak adlandırdığı bu yeni türde, şiiri ya da müziği yanlış yorumlamadan uzak bütünsel ya da belirli bir parçasına yönelik yorumlamayı amaçlamıştır. Liszt’in orkestra müziği alanına kazandırdığı, senfonik şiir (poém symphonique) adı verilen bu tür, klasik düzene karşıt, çoğunlukla müzik dışı konuları işlediği için döneminde yeni ve etkin bir rol sağlamıştır (Mimaroğlu, 2014, 98-99). Bu nedenle yapılan bu çalışmada “Liszt’in senfonik şiirleri” çalışılmıştır.

Önerilen bu çalışmada, Liszt’in 13 senfonik şiirinin arasından Victor Hugo tarafından yazılmış olan “Mazeppa” adlı eseri incelenecektir. Bu bağlamda, senfonik şiir analizinin Mazeppa örnekleme ile ifade edilmesi, bütün bir şiiri program olarak eklenmiş olan eserin içeriğinin, şiir ve müzik arasındaki bağlantıların neler olduğunun ve form yapısının incelenerek belirtilmesi konu üstünde kapsamlı bir araştırma sağlamış olacaktır. “Mazeppa”, diğer senfonik şiirlerine göre yapısal farklılıkları ve hikayesinin de dönemin birçok şair, yazar ve bestecileri etkilemesinden dolayı önem arz ettiği düşünülmektedir.

Bu çalışmada, Liszt’in Mazeppa eserinde senfonik şiir türüne analitik bakış ile şiir-müzik bağlantısı incelenecek, klasik sonat formu yapısı ile senfonik şiir yapısı arasındaki bağlantı saptanacak ve Mazeppa’nın hem şiir hem de form analizleri

yapılacaktır. Önerilen çalışma, Türkiye’de yeterli düzeyde akademik çalışma yapılmadığı düşünülen bir alana öncülük etmesi ve bu alanda kuramsal boşluğu dolduracak olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.3. Problem Durumu

Araştırma problemi, araştırma ile ilgili bilgiyi içeren dökümanları sistematik olarak tanımlamayı, yerini belirlemeyi ve analiz etmeyi kapsamaktadır (Gay ve Airasian, 2003, 16). Klasik batı müziği kendine özgü birçok form yapısına sahiptir. Bu yapılardan bazıları günümüze kadar ayrıntılı biçimde incelenmiş ve çeşitli yönleriyle araştırmacıların konusu olmuştur. Senfonik şiir kavramı ise bu alanda dikkat çekici form yapılarından biri olmasına rağmen, üzerinde sınırlı sayıda araştırma yapılmıştır. Bu sebeple araştırmanın senfonik şiir kavramının, romantik dönem özellikleriyle ve Liszt “Mazeppa” örnekleme ile farklı yönleriyle ele alması gereksinimi duyulmuştur.

1.4. Problem Cümlesi

Romantik Dönem Klasik Batı Müziği form yapılarından biri olan senfonik şiiri hazırlayan sosyo-kültürel, tarihsel etmenler nelerdir ve bu türün form yapısı, Liszt’in “Mazeppa” örnekleminde nasıldır?

1.5. Alt Problemler

Romantik dönem klasik batı müziği form yapılarından biri olan senfonik şiirin:

- Form özellikleri nelerdir?
- Edebi özellikleri nelerdir?
- Felsefi özellikleri nelerdir?
- Sosyo-kültürel arka planı nasıldır?
- Liszt’in Mazeppa örnekleminde, senfonik şiirin yapısal özellikleri nasıldır?

1.6. Sayıtlar

Bu çalışmada:

- Kullanılan yöntemlerin araştırma için uygun olduğu,
- Ulaşılan yazılı ve sözlü kaynakların güvenilir olduğu ve gerçeği yansıttığı,
- Belirlenen evren ve örneklem grubunun bu araştırma için uygun ve yeterli olduğu,

- Senfonik şiir kavramının romantik dönemin incelenmesi gereken önemli bir form biçimi olduğu,
- Senfonik şiirin, çeşitli edebi eserlerin müziksel bir yansıması olduğu,
- Mazeppa örnekleminin senfonik şiirin genel özelliklerini yeterince yansıtabildiği,

Bu çalışmanın sayıltıları arasındadır.

1.7. Tanımlar

Senfonik Şiir: Senfonik şiir (symphonic poem, tone poem), bir şiirin, hikâyenin, romanın, resmin, manzaranın ya da herhangi bir müzik dışı kaynağın resimlendirildiği ya da canlandırıldığı tek bölümlü bir orkestra müziğidir. Senfonik şiir çalgısal müziği bir hikâyeyi anlatmak ya da bir sahneyi ya da mitolojik bir figürü tasvir etmek için kullanmayı amaçlar. (İlyasoğlu, 2013, 134).

Mazeppa: Les Orientales, Yunan Kurtuluş Savaşı'ndan esinlenerek Victor Hugo'nun şiirlerinden oluşan bir koleksiyondur. Bunlar ilk olarak Ocak 1829'da yayınlanmıştır. Les Orientales'in 34. şiiri Mazeppa 'dır. Mayıs 1828'de yazılan şiir, bir asilzadenin karısı ile olan aşk ilişkisi yüzünden cezalandırılan Ivan Mazeppa'nın efsanevi hikayesine dayanmaktadır. Şiir iki parçada düzenlenmiştir; ilki Mazeppa'nın Rusya'nın ovaları üzerinden at sırtında atın ölümüne kadar yaptığı fiziksel seyahatidir. İkinci parçası ise, hayata geri dönmek için ruhsal seyahati hakkındadır ve bir çeşit yaratıcı tarzın kinayesi ile tanımlanmıştır. Mazeppa aynı zamanda Liszt'in 1851'de bestelediği 13 senfonik şiirinden bir tanesidir (Fry, 1988, 5-6).

Liszt: Franz Liszt, 1811-1886 yıllarında yaşamış Macar bir Romantik dönem bestecisidir. Liszt, müzik üzerine düşünen, müzik felsefesine, müzikolojiye çok önem veren bir bestecidir. Liszt, bir orkestra şefi ve opera yöneticisi olarak birçok orkestra yapıtlarının ve operalarının ilk yorumlarını gerçekleştirmiştir. Böylece Romantik bestecilerin hiç çalınmamış yapıtlarını tanıtmakla bu akımı ölümsüzleştirmiştir. Ayrıca büyük orkestra yapıtlarını piyanoya uyarlamış ve orkestrası olmayan kentlere orkestrayı beraberinde götürüp eserleri dinletmiştir. Böylelikle herhangi bir çalgı ya da grup için yazılan her parçanın piyanoda çalınabileceğini kanıtlamıştır (İlyasoğlu, 2013, 135). Liszt, müziğe birçok katkı sağlamıştır. Örneğin, senfonik şiir kavramını yaratmış, Macar halk ezgilerini gün ışığına çıkarmış, piyanoda tekniği geliştirerek piyanoyu

orkestra gibi kullanmış, eğitimci olarak çok sayıda kitap yazmış, Chopin'den sonra Ulusal müziğin oluşmasını sağlamış ve başka çalgılar veya çalgı-ses toplulukları için yazılan eserleri piyanoya uyarlamıştır (Kaygısız, 2009: 220).

Form Analizi: Tür, bir eserin tasarlanmasında en başta gelen ana öğedir. Aralarında yeterli nitelikte uygunluk gösteren biçimlerin aynı havuzda toplanmasıdır. Biçim ise; bir çeşit eserdir. Örneğin; senfoni, konçerto vb. eseri yorumlarken önce yapı, tür ve deyiş kavramlarıyla bağlantı kurmalı, sonra da gerekliliği ortaya konulmalıdır. Bütün bunları yaparken de tek bir isim altında “Form analizi (Yapısal çözümleme)” diye nitelendiririz (Hodeir, 2011: 13-15).

Romantik Dönem: Aydınlanma hareketine tepki olarak ortaya çıkan Romantizm akımı akılcılığı reddeden, duyguları gerçekliğiyle yansıtan bir akımdır. Yaklaşık yüz yıllık bir dönemi kapsayan Romantik akım, Erken Romantizm, Yüksek Romantizm ve Geç Romantizm (180-1890) olarak üç evrede incelenmektedir (Say, 2002: 454).

1.8. İlgili Yayın ve Araştırmalar

1.8.1. Yurt İçinde Yapılmış Çalışmalar

HAUSER (1984) tarafından yazılan “Sanatın Toplumsal Tarihi” adlı kitabında araştırmacı, sanatın toplumsal tarihini, sanat olaylarının gelişimini, edebiyatın müziğe, tiyatrodan görsel alana kadar yayılan geniş bir perspektif içinde uluslararası sanat müziğini anlatımına dikkat çekmiştir. Dönemin pek çok karmaşık yapısına değinmiş ve kendi içinde bu durumu yalın bir şekilde bizlere sunan kitap, sanatın siyasal, sosyolojik, felsefik ve sanatsal yönünü açıkça vurgulamış, dönemi bizlere derin bir şekilde anlama fırsatı sunmuştur.

KARKIN ve DADAŞOVA (2014) tarafından yazılan “ ‘Evrensel’ ve ‘geleneksel’ kavramları çerçevesinde P. İ. Tchaikovsky'nin senfonik uvertürü "Romeo ve Juliet" ile G. Garayev'in senfonik şiiri "Leyla ve Mecnun" eserlerinin yapısal açıdan incelenmesi” başlıklı makalesinde araştırmacılar, evrensel ve geleneksel kavramların içeriği ile ilintili olarak iki farklı kültüre ve döneme ait olan iki farklı eser ele almış olup, bu bağlamda eserlerin yapısal özellikleri ile birlikte, evrensel ve geleneksel unsurların, eserlerin üzerindeki etkilerini incelemişlerdir. Aynı zamanda incelenen

yapıtlarda, her iki bestecinin de müziksel üslupları, bunların oluşumunda ise kendi kültürlerinin dışında başka kültür ve geleneklerin rolü araştırılmış ve öneminden bahsedilmiştir. Bunun sonucunda ise, her iki eserin mevcut durumları ortaya konarak görünen bu durumun aynı paydada buluşmasından söz edilmiştir.

KAPÇAK (2013) tarafından yazılan “J. Brahms “Op. 108 No:3 Re Minör Keman-Piyano Sonatı”nın Teknik Müzikal ve Biçimsel Analizi” isimli doktora tezinde araştırmacı, J. Brahms’ın “Op. 108 No:3 Re Minör Keman-Piyano Sonatı”nın, müzikal-teknik, biçimsel armonik özelliklerinin belirlenmesiyle, genel bir bakış açısı oluşturacak yorumlar yapmıştır. J. Brahms’ın, oda müziğinde ve keman eğitiminde önemi büyük olan, melodik yapısı, ritmik yapısı, müzik yazısı ile keman öğrencisini ve eğitimcisini düşünmeye zorlaması ve çözüm üretme yoluna sevk etmesi yönüyle, keman eğitiminde iyi bir çalışma alanı olduğu düşünülen sonatın, müzikal-teknik ve biçimsel-armonik özelliklerinin saptanmasıyla, ulaşılan bilgilerin yorumlanmasını amaçlamaktadır. Eser, elde edilen müzikal-teknik ve biçimsel-armonik özellikler, analiz yöntemi ile tespit edilip, literatür tarama ile elde edilen bilgiler doğrultusunda yorumlanmış olup armonik ve biçimsel analizin bir arada işlendiği tablolarla ele alınmıştır.

İŞIKSUNGUR (2013) tarafından yazılan “W. A. Mozart’ ın Çocukluk ve Olgunluk Dönemi Keman Sonatlarının Teknik ve Müzikal Açısından İncelenmesi” isimli doktora tezinde araştırmacı, W.A.Mozart’ ın çocukluk döneminde bestelemiş olduğu ilk piyano-keman sonatı olan K.6, çocukluk döneminde en son bestelemiş olduğu piyano-keman sonatı K.31 ve olgunluk döneminde, sondan bir önce bestelemiş olduğu K.526 numaralı piyano-keman sonatlarını müzikal-teknik ve biçimsel-armonik özelliklerini analiz yöntemi ile tespit etmiş, literatür taraması ile elde edilen bilgiler doğrultusunda çalışmayı yorumlamıştır. İki bölümde incelediği bu tezde araştırmacı, klasik dönemin genel özellikleri, Mozart’ın müzik stili, W.A. Mozart’ ın Çocukluk ve Olgunluk Dönemi Piyano-Keman Sonatlarının kronolojisini, eserlerin armonik ve teknik analizlerine detaylı bir şekilde değinmiştir.

1.8.2. Yurtdışında Yapılmış Çalışmalar

JOHNS (1986) tarafından yazılan “A Structural Analysis of the Relationship Between Programme” isimli doktora tezinde, araştırmacı Franz Liszt’in senfonik şiirlerinin bir analizindeki merkezi kaygısını, yani program, armoni ve biçim arasındaki

ilişkiyi incelemiştir. Bu ilişkiyi derinden ve açıkça analiz etmek için yapısal/gösterge bilimsel bir analiz, en uygun biçimiyle geliştirilmiştir. Tarihsel olarak Liszt'in senfonik şiirlerine sonat formu içinde yaklaşmak ya da sadece eklenmiş programla beraber ele alındığında anlam bulacak bir form olarak görme düşüncesi etkin olmuştur. Her iki fikir de bu analiz içinde ciddi olarak incelenmiştir.

FRY (1988) tarafından yazılan "Liszt's Mazeppa; The History and Development of a Symphonic Poem" isimli doktora tezini, araştırmacı üç bölümde toplamıştır. Birinci bölümde Mazeppa'nın tarihçesi ve Victor Hugo'nun şiiri olan Mazeppa'nın şiirde geçen hikayesinden bahsedilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde Liszt'in senfonik şiirlerinden "Mazeppa"nın form analizi yapılmış, bununla birlikte tonla boyama tekniğinden söz edilmiş ve şiirdeki ifadelerin yorumsal analizlerinden söz edilmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde ise, Liszt'in ilk bir piyano etüdü olarak ele aldığı Mazeppa'sının senfonik şiire uyarlaması, benzerlikleri ve farklılıkları ele alınmıştır.

CORMAC (2012) tarafından yazılan "Liszt As Kapellmeister: The Development Of The Symphonic Poems On The Weimar Stage" isimli doktora tezinde, araştırmacı, Liszt'in Weimar'daki çoğunlukla da çığır açıcı aktivitelerine ve bu aktivitelerin kendi eserleri üzerindeki önemli etkisine yeni bir bakış açısı getirmektedir. Özellikle de senfonik şiirlerin dördünü, Liszt'in tiyatrodaki iş durumuna karşı olarak derinden incelemektedir. Bu tez ilk defa bu eserlerin tasarlandığı, seslendirildiği ve revize edildiği önemli sahne ya da festival içeriklerini de yeniden ele almaktadır. Bu şekilde bu eserlerin ve daha genel olarak senfonik şiir türünün kökenleri ve gelişimiyle ilgili anlayışımızın artırılması hedeflenmektedir. Ayrıca senfonik şiir ve tiyatro müziğinin arasındaki yakın bağlantı da vurgulanmaktadır ki bu Liszt literatüründe şaşırtıcı derecede nadiren araştırılan verimli ve etkileyici bir bağlantı olarak kabul edilmektedir.

Konuyu detaylandırarak olursak; araştırmacı, bu hedeflere ulaşmak için Weimar tiyatro performansı ya da festivaliyle yakından ilişkili olan dört senfonik şiir incelemiştir. Bunlardan üçü (Tasso, Orpheus ve Festklänge)'dir. Dolayısıyla bunlar, Liszt'in hedefleri ve estetik fikirlerinin evrilişi üzerine ışık tutmaktadırlar. Seçilen son örnek çalışması, son Weimar senfonik şiirlerinin sonuncusu olan Hamlet'tir. Bu eser, böylece önemli bir kıyaslama noktası oluşturmaktadır. Liszt'in fikirleri üzerinde yoğun

olarak çalıştığı ve geliştirdiği zamanda bestelediği Hamlet'in bu dizi içindeki konumu, Liszt'in bu dizi için olan amaçlarını ve bunları Weimar'da bulunduğu süre boyunca nasıl geliştirdiğine yönelik sonuçlara varmamıza izin vermektedir. Bir bütün olarak bu dört örnek çalışması, türün gelişiminin farklı aşamalarında Liszt'in senfonik şiirlerin üzerindeki Liszt'in rolünün etkisine yönelik önemli bir kavrayış sunmaktadır.

WHEELER (2011) tarafından yazılan “Liszt and the Symphonic Poem” isimli makalesinde, araştırmacı, Liszt'in hayatına, sanatsal yaşantısına ve çalışmalarına uzun ve açıkça değinmiştir. Ayrıca senfonik şiir kavramını bu çalışmada derinlemesine inceleyen Wheeler, okuyucuya da tartışmalı kavramlar barındıran sorular yönelterek düşünmeye zorlamış ve dönemin bu alanda çalışmış eserler üreten ve Liszt ile beraber çalışma imkânı bulan bestecilerinde Liszt ve senfonik şiir kavramı üzerine düşüncelerine yer vermiştir. Çalışmada vurgulanan en önemli hususlardan bir diğeri ise kavramın müzik literatürüne giren bir tür oluşu ve bununda Liszt ile gerçekleştiği olmuştur.

PERTEN (2014) tarafından yazılan “Liszt as Critic: Virtuosity, Aesthetics, and the Artist in Liszt's Weimar Prose (1848-1861)” doktora tezinde araştırmacı, Liszt'in bir yazar ve müzik eleştirmeni olarak önemini, Weimer dönemindeki karakter portreler dizisindeki dörtlüğü (1848-1861) analiz ederek keşfetmektedir. Konuya kısaca değinecek olursak, Liszt bu yazılarda, müzikal gelişimcilerin (Yeni Almanlar) yanında yüzyılın ortasındaki müzik estetiği üzerine yapılan tartışmalarına katkıda bulunmakla kalmayıp, kendi müzikal değerlerini ve estetiğini seyircisine daha önceki nesir eserlerinde tanıtmaktadır. Araştırmacı, Liszt'in John Field, Clara Schumann, Robert Franz ve Pauline Viardot-Garcia'daki denemelerini inceleyerek, Liszt'in dağarcığına dair eserlerini nasıl elde etmeye çalıştıklarını göstermektedir. Bir nevi müzik dünyasını (hem çağdaş hem de gelecekte) eğitmeyi "Gerçek" müzik sanatçıları ve sanatını tanımayı, desteklemeyi ve tanıtmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmada, nadiren de olsa müzik tarihinde etkili bir yazar olarak görülen Liszt'in edebi eserlerinin içeriği de sıklıkla incelenmektedir. Araştırmacı aynı zamanda Liszt'in karakter portrelerindeki analiziyle Liszt'in bir müzik eleştirmeni olarak önemini göstermekte ve böylece, yazar rolünün de eserleri kadar vurgulanması gerektiğinden ve müzik dünyası için Liszt'in ne denli bir rol kapladığının öneminden bahsetmektedir.

COHRAN (2009) tarafından yazılan “Lord Byron: Mazeppa” isimli bu çalışmada araştırmacı, Lord Byron tarafından yazılan “Mazeppa” adlı Őiri detaylı bir Şekilde ele almaktadır. Ayrıca araştırmacı, Şiirin yapısal ve edebi analizini içeren çalışmada, Şiirin yazılma sebebini, hikayesini, kimler tarafından sonradan ele alındığını da belirtmektedir.

DEERE (2009) tarafından yazılan “Form an Programme in Liszt’s Hamlet: A New Perspective” isimli master tezinde araştırmacı, 19. Yy programlı mũziđi detaylı olarak ũ aşamada incelemiştir. Birincisi; Liszt’in Shakespeare’i, ikincisi; Dawisons’un Hamlet’i ve ũũncũ olarak da Liszt’in Hamlet’inin Programlanması Şeklinde alışmıştır. Liszt’in programlı mũziđinin ayrıca biimsizlikle sulanmasıdan dolayı araştırma, bu konuyu detaylandırmaya yũnlendirmiřtir. Herhangi bir alışılmış formun sınırlamasına tabi olmayan Liszt’in senfonik Şiirlerini araştırmacı, Liszt’in senfonik Şiirlerinden Hamlet’i inceleyerek, Liszt’in biçim kullanma Őeklini rneklendirmiş ve ışık tutmuştur.

BÖLÜM II

2. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları ve araçların geliştirilmesi, verilerin toplanması ile toplanan verilerin analizinde kullanılan yöntemler ve teknikler açıklanmıştır.

Araştırma ve bulgular sözlü bir şekilde ya da sayısal olmayan bir formda sunulacaktır. Odaklanma anlamlar üzerine ve içerik analizine dayalı olacaktır. Çalışma, araştırmacının kendi yorumlamasına ve sorumluluğuna göre değerlendirilecek olup, felsefi ve edebi bir yaklaşımla eser çözümlemesi yorumsal bir şekilde gerçekleştirilecektir.

Araştırma ilk olarak literatür taraması ile konuya hazırlık aşamasında dönemin ve dönemdeki yeniliklerin tarihsel sürecine kısa bir bakış ile desteklenecektir. Araştırma verilerinin yorumlanmasında, nitel analiz yaklaşımlarından biri olan yarı-istatistiksel yaklaşım yöntemi ve temellendirilmiş kuram yaklaşımı yöntemi kullanılmıştır. Çalışma içerik analizinin tipik bir örneğidir. Neuman'a göre içerik analizi, metin içeriği toplama ve analiz etme tekniğidir. İçerik, iletilebilen sözcükler, anlamlar, resimler, semboller, düşünceler, temalar veya herhangi bir iletiye gönderme yapar. Metin ise, bir iletişim ortamı görevi gören her türden yazılı, görsel ya da sözlü ögedir. Kitapları, gazete veya dergi makalelerini, reklamları, söylevleri, resmî belgeleri, filmleri veya video kayıtlarını, şarkı sözlerini, fotoğrafları, giyim eşyasını veya sanat eserlerini kapsar (Neuman, 2016: 466). Bu tür araştırma, araştırmacının herhangi bir iletişim kaynağındaki içeriği çıkarmasına yol gösterir. Bu bağlamda, araştırmacının özgün olarak yorumladığı içerik analizini, okuyucunun farklı bakış açılarıyla keşfetmesine olanak sağlar. Bu teknik ile, birçok metnin karşılaştırılmasına ve nicel araştırma teknikleri olan çizelgeler veya tablolar gibi şematik halde analiz edebilir. Bununla birlikte, araştırmanın tarihsel sürecindeki etkileşimlerinden yola çıkarak, sosyo-kültürel özelliklerinin etkileşimiyle farklı bir değerlendirme yapılabilir ve keşfedilmeyen özellikleri açığa çıkarılabilir. Yine Neuman'a göre içerik analizi, sistematik olmayan gözleme dayalı belirsiz düşüncelerin doğru olup olmadığını objektif, nicel terimlerle belgeleyebilir. Araştırmada kullanılan bir başka yöntem olan temellendirilmiş kuram yaklaşımı ise, kodların veri ile etkileşimden ortaya çıkması ilkesinin gereği olarak

tematik kodlamanın bir türüdür. Kodlar, metindeki anlam ya da örüntüleri araştırmacının değerlendirmesi temeline dayanmaktadır (Robson, 2015: 577-578).

Araştırmada kullanılan tematik kodlama analizinde ise, nitel verilerin jenerik yaklaşımı sunulmaktadır. Bu yaklaşım, katılımcıların deneyimlerini anlamlandırmalarını ve gerekçelerini aktaran gerçekçi bir yöntem olarak ya da toplum içinde rol oynayan bir dizi söylemin sonuçları olan olaylar, gerçeklikler ve deneyimleri inceleyen yapılandırmacı bir yöntem olarak kullanılabilir. Kodlama, analiz ettiğiniz verinin ne hakkında olduğunu, nasıl tanımladığınızıdır. Kodlama, bir anlamda aynı kuramsal ya da betimsel fikri örnekleyen resmin parçaları gibi bir ya da birden fazla metin ya da diğer veri maddelerini bir ya da daha fazla parçasını betimleme ve kaydetmeyi içerir. Genellikle bazı parçalar betimlenir ve daha sonra bir fikir-kod ile ilişkilendirilecek bir ad verilir. Bu nedenle tüm metin boyunca aynı şey aynı isim ile kodlanır (Neuman, 2016: 662).

Bu çalışmada, nedensel bir varsayımı test etmekten çok, var olan anlayışı teşvik ederek yeni bir kuram oluşturulmuştur. Nitel araştırmaların özelliklerinde de olduğu gibi çalışma sadece nedensel değildir. Buradaki amaç; var olanı anlaşılır bir şekilde özgün kodlama yöntemi ile ele almaktır. Kavramları modellemek, şiir ve müzik bağlantısını yorumlamak ve düzenlemektir.

Araştırmadaki geçerliliği ve güvenilirliği sağlamak için, tıpkı diğer araştırma yöntemlerinde olduğu gibi keskin sonuçlara varılamayabilir. Elde edilen bulgular birden fazla açıklamayı destekleyebilir. Bu durumda konuyu oluşturulan yöntemle açıklamanın araştırmacıyı doğru ve okuyucuyu doğru yönlendirmiş olacağı düşünülmektedir. Neuman'a göre, nitel araştırmaların neredeyse tümü betimseldir. Bu bağlamda, araştırmacının sağlayacağı analitik bir yorum ya da kuram olmadan, nitel araştırma okuyucuları, kendi günlük, sorgulanmadan kabul edilmiş fikirlerini kullanabilir. Bu da örtük varsayımlara ve etnomerkezciliğe sebep olabilir (Neuman, 2016, 662). Bu bağlamda, araştırmada yapılan analizin geçerliliği ve güvenilirliği Kompozisyon ve Orkestra Şefliği bölümü alan uzmanı, İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü Prof. Server Acim tarafından değerlendirilmiştir (S. Acim ile kişisel iletişim, 05.05.2018).

Nicel araştırmacılar nitel araştırmacılardan farklı olarak istatistiksel rapor ve belgeleri incelemektedir. Belgeleri ve istatistiksel raporları kültürel nesnelere veya sosyolojik yaklaşımlar ileten ortamlar olarak görmektedirler. Belgeleri ki bunlar, günlükler, partiyonlar, resimler gibi somut öğeleri ifade etmektedir. Nitel araştırmada belgeler, yaratıcının niyeti, düşüncesi tasvir edilmeye çalışılarak toplumsal bir değerlendirmeye tabii tutulmaktadır. Holsti'ye göre içerik analizi, belgelerin öznel olarak incelenmesinin yerine geçecek şekilde değil, onu destekleyecek şekilde görülmelidir (Holsti, 1968, 602). Yani içerik, yazılı metinde olduğu gibi incelenebilir fakat özgün yorumlanmalıdır. Araştırmacıların içerik analizine dayalı yaptığı genellemeler, kültürel iletişimle sınırlandırılmaktadır. Bu durumda, ortaya atılan bir iddia söz konusu değildir. Sadece özgün değerlendirme söz konusu olabilir fakat bu durum ne bir kanıt sergilemektedir ne de edebi anlamda nitelik değerlendirmesi yapılmaktadır. Metnin içeriği açığa çıkartılmaya çalışılır fakat içeriğin anlamını yorumlayamaz. Bunu mümkün kılabilmenin tek yolu ise, metnin doğrudan incelenmesidir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma, esnek desen stratejisi ile sürdürülmüştür. Robson'a göre esnek desen, veri toplama sürecinde gelişir. Veriler, genel anlamda sayısal değildir (genellikle kelime biçimindedir). Bu tür sayısal olmayan veriler, genellikle nitel araştırma yöntemini işaret eder (Robson, 2015, 89). Bu araştırma deseninde, var olan araştırma gelenekleri biçimlendirilir ve araştırmacı birden fazla araştırma geleneklerini tanımlayabilmekte, çalışabilmekte ve kullanabilmektedir. Bu tür çalışmalar verilerin toplanması, analizi ve yazımına ilişkin kesin yaklaşım içerirler. Bu sebepten, araştırmanın yalın, açık, güvenilir ve açıklayıcı olması gerekmektedir (Creswell, 1998, 2).

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Romantik Dönem'de bestelenen senfonik şiirler, örneklemine ise; Liszt'in bestelediği Mazeppa isimli senfonik şiiri oluşturmaktadır.

Çalışma evreni somut olduğundan ulaşılabilen hedefde somuttur. Romantik dönem yapısında bestelenen senfonik şiirler konuyu sınırladırsa da müzikte genel etkiyi aslında sınırlandıran bestecinin kendisidir. Doğrudan dönemin yapısının saptanması ve bu görüş doğrultusunda tezin örneklemine oluşturan Mazeppa'nın

incelenmesi, doğrudan özgün bir ifade yaratmaktadır. Bu ifade de çalışma evrenini oluşturmaktadır.

Çalışma evrenini iyi ifade edebilmek, sadece görüşler doğrultusunda değil, aynı zamanda araştırmanın problemi veya problemlerinin, verilerin toplanmasının doğru aktarılmasının, araştırmanın kimi veya neyi etkileyeceğinin gerekliliklerini iyi aktarabilmektedir.

Araştırmanın örneklemini belirlemek ise, çalışılacak araştırmanın amacını, sonunda nasıl bir hedefe ulaşılacağı ve ulaşılan verilerin nasıl bir fayda sağlanacağı ile doğru orantılıdır. Örneğin, yapılan bu araştırmanın evrenini Romantik Dönemdeki senfonik şiirlerin oluşturması, o döneme kadar böyle bir kavramın çıkmamış olması, örneklemini ise; senfonik şiirlerden F. Liszt'in Mazeppa'sının olması, senfonik şiir kavramının Liszt tarafından keşfedilmiş olmasıdır. Liszt'in bütün senfonik şiirlerinin form yapılarına bakılarak karar verilen bu eser, konunun amacını ve form yapısını en yalın şekilde aktarabileceğine inanılan eserdir. Birçok şair, ressam ve edebiyatçı tarafından ele alınan bu eser, araştırmaya başlamadan önce en büyük merak sorusu olmuştur. Bu doğrultuda eserin bir de bu hedefle incelenmesinin amaca yönelik doğru orantıda olduğu kanaatine varılmıştır.

Çalışmanın bütününe tek bir örneklem üzerinden değerlendirmek, araştırmacıya zaman ve hız açısından her zaman kolaylık sağlayacağı gibi, okuyucuya da birçok örnek üzerinden karşılaştırma yapmaya zorlamak ve hedefe düşünüp gitmek yerine, tek bir örnek üzerinden direkt kavramak daha faydalı olacaktır. Bu yüzden bu çalışmanın amacı, tek bir örneklem üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır.

2.3. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Liszt'in 13 senfonik şiirinden biri olan ve senfonik şiirin genel özelliklerini her yönüyle ifade edebildiği düşünülen "Mazeppa" örneklemini ile sınırlı tutulmuştur. Bu sınırlılık bağlamında konuya ilişkin Türkçe herhangi bir kaynağa ulaşılamamıştır. Bu yüzden şiirin yorumsal analizini sağlıklı yapabilmek adına, şiirin çevirisine gerek duyulmuştur. Şiir çevirisi diğer edebi metinlere göre daha devrik, daha derin anlam taşıdığı için önce şiirin kaç farklı dile çevrildiği saptanmış ve çeviriler arasında kıyaslama yapılmıştır. Elimizdeki verilerin azlığından Liszt'in yaşadığı

dönemin sosyoloji ve felsefi yapısını göz önünde bulundurarak şiirin özgün çevirisi yapılmış ve konu geçişleri Mazeppa adlı senfonik şiire göre paralel gitmiştir. Tezdeki sınırlıklar, sadece şiirle kalmayıp aynı zamanda form analizi yapılırken de tamamen partiyon ve şiirle olan ilişkisi üzerine klasik bir form yapısından uzaklaşıp tamamen özgün bir analiz yöntemi geliştirilip kodlar saptanmıştır.

2.4. Verilerin Toplanması

Müziksel araştırmada kullanılan veriler, doküman incelemesi (yazılı, görsel ve işitsel), müzik form analizi ve kişisel görüşmeler yolu ile elde edilmiştir. İlk olarak doküman incelemesi yapılarak tez için gerekli bütün kaynaklar saptanmış ve incelenmiştir. Bestecinin yaşadığı dönemi kavrayıp sağlıklı bir yorumda bulunmak adına konu ile ilgili görsel, yazılı ve işitsel bütün kaynaklara başvurulmuştur.

Mazeppa'yı seslendiren bütün işitsel ve görsel (orkestra, cd gibi) kaynaklara ulaşılmış ve yorumsal farklılıklar saptanmıştır. Liszt ve eserleri üzerine çalışan ünlü Sırp piyanist Miroslav Dacic ile görüşülüp, eserin nasıl yorumlanması gerektiği ve saptanan bulguların doğru olup olmadığı sorulmuştur. Gelen cevaba göre daha doğru bir harita izlenerek eser incelemesine devam edilmiştir. Hemen hemen yazılan bütün partiyonlara ulaşıp yazımsal farklılıklar olup olmadığı saptanmış ve orijinal partiyon üzerinde çalışmak üzere karar kılınmıştır. Partiyon üzerinde çok sağlıklı bir analiz yapılamayacağından ve akorları daha yalın bir şekilde görmek adına, önce iki piyano için düzenlenen partiyon üzerinde inceleme yapılmış, daha sonra partiyon üzerinde gerekli eksiklikleri de ekleyerek oluşturulan analiz, orijinal partiyona aktarılmıştır. Partiyonu doğru yorumlayabilmek oldukça zaman almıştır. Çünkü Liszt'in yazdığı senfonik şiirlerin hemen hemen hiçbiri Romantik Dönem'in form özelliklerini kapsayan bir yapıya sahip olmadığından, önce bu eserin adlandırılması ve kodlanması üzerine bir yöntem geliştirilmiştir. Senfonik şiirin de anlamında olduğu gibi bir konuyu resmetmek, duyulanı görünür kılmak adına, klasik A-B-A form yapısından çıkarılıp konunun şiirle olan ana başlıklarını saptayıp temalara isimler verilmiştir. Bu durum okuyucunun gözünde partiyon üzerinde duymayı, tam tersi eseri dinlerken de dinleyici üzerinde konunun kafada canlanmasını esas almıştır.

Konuya ilişkin bu araştırma yapılırken kaynak eksikliği, örnek teşkil edecek herhangi bir dokümanın olmayışı, konunun araştırılmasını biraz güçleştirmiştir. Ayrıca

araştırmanın yöntemini saptarken yapılan hemen hemen bütün çalışmalarda ortak noktalar bulunmasına rağmen, saptanan çalışmalarda özgün bir yöntem edinip yol gösterici niteliğe sahip herhangi bir araştırma modeli bulunamamıştır. Bundan dolayı, daha geniş bir kaynak taraması yapılarak tez içindeki yapılacak bütün hedefler belirlendikten sonra uygun araştırma modeli saptanmış ve araştırmanın yöntemi belirlenmiştir.

2.5. Verilerin Analizi

Araştırmada, Mazeppa örneklemini üzerinden elde edilen veriler sosyo-kültürel, felsefi ve edebi bağlamda değerlendirilmiş olup, form özellikleri ile açıklanmıştır.

Çalışmada önce senfonik şiirin belli bir form yapısı olup olmadığı saptanmıştır. En azından “Mazeppa” adlı eseri için belirli bir form yapısı olmadığı kanaatine varıldıktan sonra özgün bir analiz olabilmesi için bir yöntem belirlenmiştir. Araştırmanın modeline uygun gereklilikler doğrultusunda özgün bir analiz yöntemi saptanmış ve bu doğrultuda çalışma sürdürülmüştür. Mazeppa sadece yapısal olarak incelenebilecek bir eser olmadığı için yorumsal bağlamda da değerlendirilmiştir. Sağlıklı bir yorumlamada bulunabilmek adına Mazeppa’ya ait bütün kaynaklar (resim, şiir, metin) toplanmış ve konu verileriyle bağdaştırılıp yorumlanmıştır. Eseri tek başına yorumlayarak ve şematik bir biçimde anlatmak yetemeyeceğinden, form ve yorumsal analizin karşılaştırmalı olarak yapılmasına karar verilmiştir. Şiir Türkçe’ye çevrilerek kıtalarla müzik arasındaki ortak temalar belirlenip, şemalaştırılmıştır. Eseri daha yalın bir dille anlatmak adına kodlar belirlenmiş ve kısaltmalar geliştirilerek bütün bir eser hem yorumsal hem de yapısal olarak analiz edilmiştir.

BÖLÜM III

3. ROMANTİK DÖNEME TARİHSEL VE SOSYOLOJİK BAKIŞ

18. yy, fikirsel bakılacak olunursa ikilemelerle dolu olan bir çağ olarak adlandırılabilir. Çağın düşünce biçimi, akılcılığın baskın olma arzusu ile akla aykırılık arasında git-geller yaşanırken, sanatın her alanında birbirine karşıt iki akım egemen olmuştur (Hauser, 1984: 123).

Bir devrimin temeli atılan bu dönemde, her iki akım da bir önceki dönem olan klazizmden oldukça farklı bir düşünüş üzerine kurulmuştur. Bu iki Romantik Akım olan Erken ve Geç Romantizm, sadece bir akımı temsil etmemiş aynı zamanda bir devrimin başlangıcı olmuştur (Hauser, 1984: 149). 18. yy'ın duygusal oluşumu olarak adlandırılan Erken Romantizm, Devrim'e akla karşı dirense de yenik düşmüştür ve bundan sonra yepyeni bir olgu ile karşımıza çıkan Romantizm, yeni bir hayat ve bakış açısı yaratmış, daha da önemlisi, yepyeni bir sanat özgürlüğü kavramı getirmiştir. Bu özgürlük sadece üreten, yazan, resmeden veya besteleyen kimseler için bahşedilmemiş aksine doğada bulunan her bir canlıya bahşedilen bir hak olarak görülmüştür. İki akım arasındaki en büyük fark da bu iki oluşum ile keskin bir biçimde ayrılmış olmasıdır.

Yaşanan değişim ve gelişmelere yalnız iki akımın fikirsel ayrılıklarına bağlamak yeterli olmamakla birlikte, yeni bir toplum ve kültürün doğuşunu temsil eden Fransız Devriminden fazlasıyla söz etmek doğru olacaktır. Çünkü bir akımın doğuşuna, bir dönemin kapanışına, yeni fikirler arama isteğine sebep olan, o dönemin içinde yaşanan sosyolojik ve psikolojik sorunsallardır. Tüm bu oluşumun çerçevesini çizerken, dönemi özümsemek ve buna bağlı olarak yargılamanın daha doğru olacağı düşünülmektedir. Dönemin en can alıcı meselelerinden olan 1789 Fransız Devrimi, burjuva diye adlandırılan ekonomik üstünlüğü olan kimselerin siyasi iktidarı ele geçirerek burjuva kapitalist toplumunu kurması olarak bilinmektedir. Fransa'yı o dönemde bir üçgen gibi nitelendirecek olursak, üçgenin en üst noktasında aristokrasi diye adlandırılan saray kesimi, orta sınıfında burjuvazi ve en alt tabaka olarak tabir edilen kısmında ise köylüler, esnaflar ve zanaatkarlar oluşturmaktadır. Bu durum sadece Fransa içinde değil o dönem Avrupa'sının bütün ülkelerinde karşılaşılabilecek durumlardan olmuştur (Rudé, 2015: 12, 19). Çünkü Fransız Devrimi, sadece aristokrat sınıfı ve kilise egemenliğinin baskınlığını sona erdiren tek bir olay değildir, aynı zamanda aydınlar ve burjuvazinin

öncülüğünde ve halkın desteğiyle de gerçekleşmiş olan tarihsel ve siyasal bir olgudur. Fransız Devrimi; var olan düzeni ortadan kaldırarak, feodalizmi ve aristokrasiyi tarihin dışında tutarak toplumsal dönüşüme sebep olmuştur. Bununla birlikte bütün dünya toplumlarını da etkileyecek olan “insan hakları, eşitlik, özgürlük, kardeşlik ve ulusçuluk” gibi değerleri getirmesi politik ve sosyolojik açıdan devrimin en önemli hareketi olarak görülmektedir (Duman, 2008: 104). Çünkü devrim, sadece yeni bir politik düzenin kurulmasını amaçlamamış, bu düzenin içinde bulunacak her bir role insancıl bir düzen getirmiştir.

Fransız Devrimi iki zemin üzerine kurulmuştur. Bunlardan ilki politik sonuçlardır. Düzen, aristokratik ve feodal bir siyasal yapıdan arınmış, laik, demokratik ve milliyetçi bir yapıya doğru yönelmiştir. İkincisi, feodalizmden kapitalizme bir geçiş yaşanmıştır (Sarıca, 1970: 8-9). Özellikle de teknolojinin ilerlemesiyle üretim işleyişi değişmiş, sermaye birikiminin artması pazara üretimini arttırmış ve yeni bir ticaret anlayışı ortaya çıkmıştır.

Fransız Devrimi’ni diğer devrimlerden ayıran ve dönemi bu denli etkilemesine sebep olan sosyolojik faktörlere değinecek olursak; bütün bu kızgınlıklar, karşıtlıklar ve belki de bu zamana kadar ayrıcalıklı yaşamış aristokrat kesimin düzenini tamamen yıkarak, yıkıcı bir ayrılığa sebep olmuştur. Fakat zamanla burjuva kesim değişikliğin siyasal aracı konumunda kalarak, halk kitlelerine dayanan küçük ve orta burjuvazinin diktatörlüğü haline geldiği için, oluşan üç sınıf arasında bir denge yaratmıştır. Bu denge özgürce çalışan köylülerin ve bağımsız zanaatçıların, kısacası bağımsız tüm üreticilerin küçük demokrasisi olarak anılmaya başlamıştır (Tanilli, 1989: 217-218). Gerek Fransız Devrimi’nin etkileri gerekse dönemin üslup özellikleri ile Romantizmi sanatsal açıdan değerlendirecek olursak, bu dönemde üretilen hiçbir eserde taklitle yer verilmemiştir. Bütün fikirler ve yaratımlar kişinin kendi özgürlüğü ile ele aldığı ve sadece kendi kurallarını ve sınırlarını çizdiği üretimler olmuştur. Bu görüş, bu zamana kadar süregelen ‘sanat kavramı’ algısı için büyük bir devrim olmuştur. Bu karşı görüşler, sadece eğitim merkezlerine, din merkezli kurumlara vb. değil, geleneklerde karşı çıkan bir devrim oluşturmuştur. Sanatın özünü, felsefesini aslında sanatçının yalnızlığı oluşturmaktadır. Her ne kadar yaratının çoğu tasvire veya betimlemeye dayalı da olsa, sanatçı üretmeye (resim yapmak, eser bestelemek, yazı yazmak gibi) başladığı anda yalnızlaşmaktadır. Bu yüzden sanat anlayışı bireyin dışavurumculuğu olarak kabul

edilmektedir. Sanat, dönemin yapısını da değerlendirdiğimizde ortaya artık nesnel ve geleneksel ölçütlere göre yöneltilen bir toplumsal araç değil, kendi standartlarını benimseten bir amaç haline gelmiştir ve bugünkü modern sanat anlayışının zeminini oluşturmuştur.

Romantizm, tarihsel bilince ve tüm Romantiklerin düşüncelerine hâkim olmasa belki de bugünün özgür üretme anlayış yapısı oluşamaz tarihinin en büyük devrimlerinden birisi gerçekleşmezdi. Ancak devrimden ve Romantik Akım'dan sonra insanın ve toplumun doğasının evrim geçirebileceğine, aktif olabileceğine inanılmaya başlanmıştır. İnsanlığın ve kültürün sonu gelmez bir değişim ve savaşım içinde olduğu, entelektüel yaşamımızın, geçmişten geleceğe bir şeyler aktarma niteliği taşıyan bir süreç olduğu düşüncesi, Romantizmin verisidir ve çağımızın felsefesine en önemli katkıda bulunan düşünce biçimi olarak tarihteki yerini almıştır (Hauser, 1984: 153).

3.1. Romantik Sanat Akımının Üslup Özellikleri

Romantik akım, yorumcu (herméneutique) diye de adlandırabileceğimiz sanatını, tarih boyunca bizlere miras olarak bırakmıştır. Romantizm, gelenekselcilikten kopuk, mutlak değerleri reddeden yeni toplumların ideolojisi olarak bilinmektedir (Hauser, 1984: 154-161). Aynı zamanda dünyanın eşitsizliğini dengelemek burjuva kesimine karşı burjuva olmayanları koruyabilmek adına aklı üstün kılıp bireyselliği ön plana taşımıştır.

Romantik akım içerisinde Romantik müziği tanımlayacak olursak; Klasik Dönem'de veya önceki dönemlerin fikir oluşumunda olduğu gibi bir önceki dönemin özelliklerini yaşatıp gelişmesine sebep olmamıştır, aksine yeniliklerle dolu bir devrimin başlamasına sebep olmuştur.

Bu dönemde sözsüz şarkı, prelüd, etüd gibi küçük form yapısı açısından bağımsız eserler oluşmaya başlamıştır. Bu tür eserler her ne kadar karışık bir form yapısına sahip olmasa da hem izleyici açısından hem de eseri icra eden açısından bir sonat, konçerto formu kadar önemli bir etki yaratmıştır. Tek bir motifle anlatılmak istenen açıkça belirtilmiş ve tekrarlar, senfonik bir eser edasıyla aktarılmıştır. Bu duyguyu yaratmak, elbette sadece notayı çalarak mümkün olmayacağından Romantizmin en önemli özelliği olan bireysellik ön plana geçerek, icracının notaları özgürce yorumlayabilme hakkı, eserleri bağımsız kılmıştır (Altar, 2005: 82-85). Keskin

bir ritim yapısına sahip olmayan romantik eserlerinden birini tanıtmayı, Romantik Dönemin en önemli bestecilerinden olan Liszt ile değerlendirmek daha açıklayıcı olacaktır. Liszt'in eserlerini bu bağlamda değerlendirecek olursak, besteciye herhangi bir üslup özellikleriyle sınırlandırmak mümkün olmamaktadır. Liszt'in eserlerinin en önemli özelliği, hiçbir üslup özelliğine veya kalıplaşmış dönem özelliklerine bağlı kalmamasıdır. Eserlerini, dinleyicilerin zihninde başka bir algı yaratarak düşünce etkisi altına almaktadır. Onun için Liszt'in eserleri, sadece okunduğu gibi yorumlanabilen bir üsluba sahip olmamaktadır. Eserlerindeki özgürlük, O'nu dönemin diğer bütün bestecilerinden bağımsız kılan unsur olmuştur. Bu nedenle Liszt, sadece bir piyanist olarak değil, Romantizmi bütün dinamikleriyle işleyen bir besteci olarak tarihe geçmiştir.

Müzikte Romantizmin tür, biçim, armonizasyon, ritm, tını renkleri vb. açılardan gelişim gösterdiğinden bahsetmiştik. Bu değişimlere ek olarak, Schubert'in başlattığı şiirsel küçük piyano parçalarını, Wagner'le karşımıza çıkan dram sanatını ve programlı müzik adı altında Berlioz ile tanıdığımız müziğin Liszt ile senfonik şiir kavramı adı altında çıkmasından söz edebiliriz. Bu yenilikleri bütün olarak değerlendirdiğimizde ise özünde düşünce gücünün aktarımı olan bir resmin, şiirin veya metnin orkestral müzikle hayat bulması olarak nitelendirebiliriz. Bütün bu eserlerin form yapıları klasik armoniyi reddederek alterasyon, kromatizm, anarmonik sesler gibi kavramları kullanarak atonalite (ton dışı müzik) teriminin ilk örneklerini hissettirmişlerdir. Sekvens tekniği ve kadans temaları ile Romantik armoni zenginleştirilmiş, kromatik akorların kullanılması ise eserdeki ruhsal değişimleri temsil etmiştir. Eserlerdeki ritim anlayışı ise kuvvetsiz zamanlarda gelen aksanlar ve senkoplarla desteklenerek yine izleyicide yaratılan duygu değişimini büyük ölçüde etkilemiştir.

3.2. Franz Liszt'in Hayatı ve Sanat Felsefesi

Hayatı: 22 Ekim 1811'de Macaristan'da doğan Franz Liszt, zamanının en önemli piyano virtüözü olarak bilinmektedir. Enstrümanının bütün teknik zorluklarının sınırlarını aşarak, yazdığı eserlerini usta bir virüözite gerektiren performansa tabi tutmuştur. Bu sebepten eserleri büyük ölçüde genişleyen tekniksel yeniliklere hâkim olmuştur. 19. yy'ın müzikal ifadesi çerçevesine sığdırılmaya çalışılan Liszt, kendi yaklaşımını benimseterek dönemin bütün bestecilerine ışık olmuştur. Bir usta piyanist

ve besteci olmanın yanı sıra, Liszt aynı zamanda bir öğretmen, şef ve yazar olarak bilinmektedir.

Liszt, her ne kadar gelenekselciliği yıksa da özünde dindar bir kimliğe sahiptir. İnanç, varlığının özsel bir parçası olarak bilinmektedir. Kendini, eserlerini incelemenin aslında dininin de incelemesi olduğu şeklinde tasvir etmektedir. Erken yaşlarda, yoğun bir mistisizm inancına özel bir bağlılık gösteren Liszt, eserlerinde zamanla din ve müzik arasında güçlü bir ittifak oluşturmuş ve müziğin kutsal adanmışlık değeri, bestelerinin ardındaki itici güçlerden biri olmuştur (Zimmerman, 2014: 1-3).

Liszt, 1830'ların sonları 1840'ların başlarında bir konser piyanisti olarak ciddi başarılar kazanarak olağanüstü başarılarla anılmaya başlamıştır. Piyano çalması teknik olarak kusursuz ve müzikal olarak büyüleyici olan Liszt'in karmaşık notaları deşifre etme, büyük ölçüde repertuar ezberleme ve doğaçlama yapma becerisi vardır. Genel olarak Liszt, teknik ve performansın tüm yönlerinden bir hareket ustası olarak anılmıştır. Öyle büyüleyici gelmektedir ki izleyicilere, zaman zaman kendilerini eserin bir parçasıymış gibi hissedip eşlik ederlermiş. Bunların dışında Liszt, oldukça hayırsever bir besteci imiş. Halkın refahı için endişe duyar, birçok konserinin gelirini hayır kurumlarına bağışlamış. Sel yüzünden evleri yıkılan herkes için konserler düzenleyip gelirleriyle evler yaptırmıştır (Jamerson, 2014: 17-18).

Liszt, bir kompozisyonun ana tematik materyalinin değiştirilmiş kısa melodik veya ritmik motifler dizisinden türetildiği “tematik dönüşüm” tekniği gibi modern metotlar geliştirmiştir. Ayrıca dramatik ve edebi bir programa sahip olan programlı müziğin de öncüsü olmuştur.

Liszt'in zamanı, özellikle 19. yy'ın ilk yarısında, ulus ve ulus devletinin inşa edildiği zamanlar olarak bilinmektedir. Liszt'in belirli bir ulus ile özdeşleşme arzusu stratejik olarak görülmekteydi. Başka bir deyişle, Almanya ve Macaristan'ın neye işaret ettiği sorgulandığı dönemde Liszt, bu dönemi ikilem içinde yaşamıştır. Bu yüzden Macar eserlerini bir virtüöz olarak seslendirmesi, fakat bu eserleri sergilerken çalışma zamanlarındaki yeteneklerini sergilemesinin yurtseverlik ya da milli kimlik için kullanılmadığı sıklıkla belirtilmektedir. Liszt'in buna rağmen Macaristan'a olan içten tutkusundan asla şüphe edilmemektedir. Macar eserleri ile ulusal kimliği arasındaki ilişkinin açıklığa kavuşturulmasının eserlerinin anlaşılması ve bir 'Macaristan'

müziyeni olarak başarılı olma zorunluluğu kaçınılmaz olarak benimsenmektedir (Shaw, 92-94).

Liszt'in kişisel kimliği Macar olsa bile, Macar dilini konuşamaması, Liszt'i bir Macar olarak görmemek adına birçok kişiyi bu bağlamda etkilemiştir. Weimar'da bir Avrupalı ve bir Alman gibi yaşayan ve tanına Liszt, gerçekte 'Macaristan'ı özümsemiş ve bu O'nun yaratıcılığının en büyük sebeplerinden olmuştur. Çocukluğundan beri Liszt için Macaristan'ın görüntüsü, sadece seyahatlerinden kalan görüntüler olarak biçimlenmiştir. Liszt'in bu durumu tam ters etki yaratarak eserlerinde Macar ulusal kimliğini daha fazla işlemesine sebep olmuştur. Liszt, her şeyden önce bir müzisyendi, böylece uzun mesafeli Macar müzikal kimliği, O'nun için en önemli özellikti. Bu nedenle Liszt'in politik bir amacı yoktu, ancak müzikal çalışmaları, performansları ve düzenlemeleri, toplumun, kültürün ve politikanın farklı ve karmaşık bağlamında bazı politik ve ulusal anlamlara sahip olarak görülmektedir (Gut, 2011: 752-767).

Liszt, yaşamının tamamını seyahat, öğretim ve besteleme üzerine kurmuştur. 1869 yılından itibaren hayatını, üç şehir arasında yaşayan Liszt, (Roma, Weimar ve Budapeşte) 1875'te Franz Liszt Müzik Akademisi olarak bilinen Kraliyet Müzik Akademisi'ni kurmuştur. Zamanla bestelerinin form yapısı daha armonik, enerjik, sade ve fütürist olan Liszt, çok sayıda dini müzik bestelemeye devam etmiştir. Büyük oratoryosu Die Legende von der Heiligen Elisabeth ve Christus'un yanı sıra korolar ve org için çok sayıda daha küçük eserler de yazmıştır. Zamanla Liszt'in sağlığı, zorlu çalışma takvimi ve sık seyahati nedeniyle kötüleşmeye başlamıştır. Seyahat zorlukları yüzünden zatürreye yakalanan Liszt, Bayreuth'da hayatını kaybetmiştir (Jamerson, 2014: 17-20).

Sanatsal Üslubu: Liszt, ilk Romantiklerin, özellikle Berlioz'un Fantastik Senfonisi'nin etkisinde kalmıştır. Klasik senfoninin yapısından uzaklaşan ve beş bölümlü bir senfonik şiir niteliğinde olan bu eserin piyano düzenlemesini yapan Liszt, senfonik şiir türünü orkestra müziğine kazandıran besteci olmuştur (Selanik, 1996: 178-179). Eserlerinin ezgi, armoni ve çalgılama yapısında sayısız yenilikler gösteren ve bu bakımdan Wagner'i daha sonra da izlenimcileri harekete geçiren Liszt, felsefi birikimiyle gelecekte de yazdıklarının tartışılmasını sağlayan bir besteci olmuştur. Liszt, sadece kendi için üreten ve kanıtlayan bir düşünüş üzerine yaşayan bir besteci olmaktan ziyade, kendisinden sonraki bütün büyük bestecilerin ışığı olmuştur.

1848 Wiemer döneminde önemli yeni orkestral eserleri veren Liszt, Faust Senfonisi, Dante Senfonisi, iki tane Piyano Konçertosu, 13 senfonik şiirlerinden olan ‘Tasse, Hamlet, Mazeppa, Les Préludes’, gibi eserlerinde, bu ismini güncellediği programlı müziği tanıtmıştır. Böylece Wagner’in uyguladığı bir ‘Leitmotiv’ düşüncesi meydana gelmiştir. Liszt, döneminde tema yoksunluğuna sahipmiş gibi anılsa da, iki tema ile sınırladığı ‘Le Préludes’ adlı senfonik şiirinde olduğu gibi, tema tekrarlarını ustalıkla işleyen ve her tema geçişlerini farklı biçimde işleyen bir usta olmuştur (Selanik, 1996: 179-180). Liszt’in dünya edebiyatına el atması (Dante, Goethe) şahsi müzikal ifadede ulaşılmaya çalışılan düzeyin işareti olmuştur (Michels; Gunter, 2015: 447-463). Temalar genellikle gösterişli jestler içerirken, eserler çok temalı sonat formunda yazılmıştır.

Romantik Dönem’de bestelenen hemen hemen bütün eserlerin ortak özelliği tarz olarak aynı fakat her bestecinin motifi veya bir temayı işleyişi farklı olmuştur. Eserlerin temelinde kişisel deneyimler veya bilinçaltındaki düşüncelerin tasviri olan müzikal düşünce baskın gelmektedir. Yani Cook’a göre, “Temelini Beethoven’ın attığı müzik dünyası sadece, sözsüz müzik fikrini geliştirmekle kalmadı; aynı zamanda, çelişkili bir şekilde, günümüzde sözle müzik ilişkisinde temel olarak benimsediğimiz modeli de belirledi: Söz, müziği açıklamalı” (Cook, 1999: 59). Benimsenen bu model, Liszt üzerinde daha spesifik kendini bulduğundan ötürü, kendisiyle çıkan yeni bir türü incelemenin daha anlamlı olacağı hususuna varılmıştır. Liszt, programlı müziğin en belirgin örneklerine rastlayacağımız, yepyeni bir form geliştirmiştir. Bu form ‘Senfonik Şiir’dir. Liszt, bir konu, metin ya da şiirsel temel üzerine bestelenmiş orkestral form olan senfonik Şiirin ilk örneklerini bestelemiştir. Liszt’in senfonik şiir tarzı, H. Berlioz’da olduğu gibi, konuyla birebir hareket etmektense; daha çok, konuya paralel olarak ilerleme göstermiştir (Griffiths, 2010: 187). Liszt’in senfonik şiirleri, programlı müziğin boyutlarını genişletmiş ve bunun yanı sıra betimlediği konuyu veya şiiri biçim ve işlev bakımından uzlaştırmış, özgürleştirmiştir.

O dönemin Rusya’daki müzik eserlerine baktığımızda, senfonik şiirin ve izlenimci simgelerle birlikte gelen programlı müziğin etkileri görülmektedir. Fakat bu etkiler, Liszt’inkinden çok daha farklı olarak tasvirlenmiştir. Örneğin Rus besteci Musorgsky’nin ‘Bir Sergiden Tablolar’ eseri, bir sergideki on adet tablounun üzerine bestelenmiştir. Bu eserde, her tablo Promenade adı taşıyan, her gelişte aynı kalan bir

temayla birbirinden ayrılmıştır (Sachs, 1965: 235). Bir başka Rus besteci Korsakov ise, Orkestra eserleri ve operalarında fazlasıyla Berlioz, Liszt ve Wagner etkisi görülen Rus senfonik şiirinin öncülerinden sayılmıştır.

Her konuda herkesin aynı fikri benimsemesinin mümkün olmayacağı herkes tarafından bilinmektedir. Bütün bu karşıt duruşlar, yeni bir arayışın arzulanması ve bir konu, teknik veya bir düşüncenin benimsenmesi tam da bu fikri desteklemektedir. İşte Brahms da Program Müziğine yukarıda bahsi geçen bestecilerin aksine tam bir karşı duruş sergilemektedir. Brahms, şiirin ve müzik dışı düşüncelerin müziğe egemen olmasına izin vermemeyerek, armonizasyonu ve orkestradaki enstrümanların tını renklerini gözeterek değil, eserlerini belirli bir çizgi ve ritimler üzerine bestelemektedir (Sachs, 1965: 234). Arnold Schönberg'in deyişiyle; "Brahms'ın düzene aykırı asimetrik cümle yapıları, dramatik bir besteciliğin sonucudur. Wagner'in asimetrik cümlelerinden farklı olan Brahms'ın eşit olmayan müzik cümleleri, coşkun bir hayal gücünün açık seçik bir dünya görüşüne dönüşerek müzikle ifade edilmesidir (Pamir, 2000: 203).

3.3. Senfonik Şiir ve Liszt

Programlı müzik, 19. yy'da farklı bir ifade olarak anılmaya başlanmıştır. Daha Erken Romantizm'de Hofmann'ın fantastik dünyası, Weber'in plastik renkleri, Schubert'in (Goethe) şiiri duyumsaması, müzikten öte bir yolu gösterirken, aksine müziğin alanını genişleten yeni bir rota haline gelmiştir. 1830'larda kendini göstermeye başlayan Fransız romantizmi ruh ve bedenün tümünü içeren bir duyusal ifadeyi açıkça tasvir eden 'programlı senfoni' (Berlioz) ve senfonik şiir (Liszt) ile karşımıza çıkmaktadır (Michels; Gunter, 2015: 447-463).

Senfonik şiir, bir şiirin, hikâyenin, resmin, doğanın ya da herhangi bir müzik dışı kaynağın resimlendirildiği ya da canlandırıldığı tek bölümlü bir orkestra müziğidir. Terim, ilk olarak Macar besteci F. Liszt tarafından bu amaçla yazdığı 13 eseri için uygulanmıştır (İlyasoğlu, 2013: 134). Estetik objektifleri içinde senfonik şiir, bazı açılardan operayla ilişkilidir; söylenen bir metne sahip olmamasının yanında, operada olduğu gibi müzik ve drama birliği aranmaktadır. (Macdonald, 2001: 428). Bu hususta bir eserin müzikal kalitesini de programa ya da müzik dışı içeriğe göre değil, yalnızca müziğe, müziğin ruhsal içeriğine ve sanatsal biçimine bağlı ilkesine dayandırılabilir.

Liszt ile ortaya çıkan senfonik şiir biçiminin form yapısından yukarıda bahsetmiştik. Bu yapıyı yorumsal olarak inceleyecek olursak; bestecinin yapıtında hangi hikâyeyi anlatmak istediği eserin başındaki metin veya şiirden açıkça anlaşılmaktadır. Orpheus, Mazeppa, Hamlet ve Prelüdlar, aslında bilinen metinlerin senfoniye aktarılmasından ötürü Liszt'in en çok çalınan ve üzerinde çalışma yapılan senfonik şiirleri olmuştur. Senfonik şiirlerin klasik senfoni formundan ayırıcı en önemli özelliği birçok değil tek bölümden oluşmasıdır. Bu oluşumun içine şiir kelimesinin girmesi de anlamından da anlaşıldığı üzere 'uyum' bir nevi var olan bir metnin ya da şiirin müzikle sentezlenmesi gibi düşünülebilir.

Liszt, tek bölümlü olmasına rağmen uzun olan eserlerini kısa motifli temalarından üretmiş ve bu motifleri ritimsel çeşitlemelerle karşımıza çıkararak bütünlük içinde aktarmıştır. Senfonik şiirlerde belli karakterleri betimlenen temalar eser boyunca değişime uğrayarak karşımıza çıkmaktadır. Berlioz'un sabit müzik anlayışı, Wagner'de leitmotif olarak çıkarken Liszt'te motto teması olarak görülmektedir. Her ne kadar adından da anlaşıldığı gibi bir temanın anahtarı gibi anlaşılrsa da Liszt bu tekniği eserlerinin içinde farklı bölümlerde farklı şekillerde karşımıza çıkarmaktadır. Liszt, Shakespeare'den Hamlet, Goethe'den Tasso ve Faust, Byron'dan Mazeppa, Lamartine'den Prelüdlar gibi edebiyat ve resim sanatının bir parçası olan on üç senfonik şiir yazmıştır (İlyasoğlu, 2013: 137).

Liszt'in senfonik şiir anlayışı bir ana düşüştünüşten yola çıkarak özgürce bu düşünceyi işleyerek bir yapıt oluşturmak olmuştur. Bu yüzden de Liszt'in müziğindeki hemen hemen bütün eserlerinin kaynağı özellikle edebiyattan esinlendiği müzik dışı alanlardan olmuştur. Liszt'in bu düşünüşü her ne kadar kendisinden sonraki birçok besteci tarafından benimsense de meslektaşları tarafından Liszt bir besteci olarak eleştiriliyor ve sadece büyük virtüöz olarak kabulleniliyordu. Mendelsshon'a göre, düzensiz olarak nitelenen Liszt, sanki düşüncelerinin bir düzeni yokmuş ve düşünmeden tesadüfen gelişen kendine özgü müziksel düşünceden yoksun eserler üreten bir besteci gibi anılsa da Fransa'da kaldığı süre boyunca birçok yazar ve sosyalistle çalışarak bu algıya da ürettikleriyle fazlasıyla yıkmayı başarmıştır (Kaygısız, 2009: 219-222).

Liszt, piyanist ve besteci kimliğinin yanı sıra piyano edebiyatına, piyano tekniğine ayrıca orkestra türüne bir yenisi olan senfonik şiiri de ekleyerek dönemin en unutulmaz bestecilerinden sayılmıştır.

3.4. Senfonik Şiir'in Tanımı ve Tarihçesi

Bu terim, Liszt tarafından, yeni ifadeleri orkestra ortamında açıklamak için kazandırılmıştır. Senfonik Şiir, şiir, drama, resim gibi programatik unsurları müzikle birleştirmenin yolunu aradı; öyle bir yol ki, müzik bu ilhamları, diğer senfonik türlerin gerektirdiğinin aksine biçim ve beklenti endişesi olmadan anlatabilecek bir tür olarak tanımlanmaktadır (Wheeler, 2011: 5). Senfonik şiir başlıca bir tek bölümlü, birkaç bölmeli çoklu temalı, anlatımcıdır ve aynı zamanda program kaynağını açıkça çağrıştırmaktadır. Huneker, bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Senfonik şiir, Liszt’in bize verdiği, normal olarak birbirine bağlı ve bir ana fikirden akan farklı bölümlerin birbirleriyle kaynaştığı ve bir kompozisyon oluşturduğu bir birliktir” (Huneker: 1911: 107). Liszt de bu düşünüşten yola çıkarak, yazmış olduğu eserleri ne tam bir sonat-allegro formuna ne de çok bölümlü bir senfoni form kalıbına sığdıramadığı için on üç eserini senfonik şiir adıyla adlandırmayı doğru bulmuştur. Senfonik Şiirin yaratılışında etken, Liszt’in uzak durmak istediği sınırlar olmuştur. Yine de kendi içlerinde farklı olsalar da hem konu hem de yaklaşımla ilgili neredeyse her türlü olasılığı gösteren bir dizi senfonik parçayla geleceği sunmuşlardır (Sitwell, 1934: 168). Liszt, başlangıçta ‘Senfonik Şiir’ terimini bu yeni eserlerini tanımlamak için kullanmamıştır. Walker’ın iddia ettiğine göre; “Senfonik Şiir terimi alenen ilk defa 19 Nisan 1854’te, Weimar’daki bir konserde Liszt’in Tasso’sunu tanımlamak için kullanıldı ki bu başlığın Liszt’i memnun ettiği açıktır” (Walker, 1989: 304). Bundan sonra isim Liszt’in kompozisyonları, o zamandan beri Senfonik Şiirler olarak adlandırılmıştır. Başka besteciler de bu terimi ve türü benimsemişlerdir.

Liszt, senfonik şiir türünü opera ve basit müzikleri yöneterek tiyatrodaki çalıştığı dönemde geliştirmiştir. Biri hariç bu senfonik şiirlerin tamamının ilk seslendirilişleri Weimar’da festival ve tiyatral eserler kapsamında gerçekleştirilmiş ve seslendirilmişlerdir (Cormac, 2012: 1).

Liszt bir programı anlaşılır dilin herhangi bir önsözü olarak tanımlamıştır. Besteci, dinleyiciyi yanlış bir şiirsel yoruma karşı korumak ve dikkatini tümünün ya da belirli bir bölümünün şiirsel bir fikre yöneltmek istediği bir enstrümantal müzik parçasına eklemiştir. Bir tür olarak program müziği, mimari müzikle tezat oluşturmaktadır. İkincisinde tokata, füg, süit veya sonat gibi soyut veya objektif biçimleri içeren özgür ya da katı olsun, toplam yapı motif, tema, ritim, uyum ve

karşıtlık unsurlarının doğurduğu şekillendirme özelliklerinden gereksiz sözlü açıklama yapmaksızın ortaya çıkmaktadır (Niecks, 1907: 279).

19. yy Romantizmi, duyguların en yoğun olduğu dönem olduğundan eş zamanlı eserlere yüklenen anlam, biçim ve içerik açısından da büyük önem taşımaktadır. Liszt formunun yapısal etkilerini ve Wagner'in tekniği ile orkestra etkilerini de bir araya getirince bu formdaki doruk noktalı eserlerde ortaya çıkmıştır. Müzik kendi başına bir olguyu ya da eylemi ifade etmez olmuştur. Müzik, kendine özgü bir anlambilimine sahip olmuştur. Liszt, yapmış olduğu bu programsal müziğin amacını dinleyiciyi yanlış şiirsel bir yoruma karşı korumak olarak açıklamaktadır (Stein, 1962: 170-173). Çünkü birçok eser başlığı empresyonist bir etki taşımaktadır.

3.5. Senfonik Şiir'in Form Yapısı

Esinlendiği öyküye bağlandığı için senfonik şiirin kesin bir biçimi yoktur. Herhangi bir biçimde olabileceği gibi belirsiz bir biçimde de olabilir. Kuhnau'nun Çembalo için İncil Sonatlar'nda ki öyküsel ilk denemelerdir. Çağının en çok kullanılan biçimleri ele alınmıştır, gene de bu öykülerin en ufak ayrıntılarına dek inilmiştir. (17. yüzyılın sonu). Gerçek senfonik şiirde bir çevreyi ya da bir kişiyi belirten bir ana tema bulunur genellikle. Richard Strauss'un Till eulenspiegel'inin her bir öyküsü ayrı bir ezgisel çizgiyle anlatılmıştır; bunların dönüşleri esere rondo biçimini vermiş olur. Böylece tema hem öyküsel hem müziksel bir değer kazanmış oluyor, hem de besteci öykünün planını adım adım izleyebiliyor. Debussy'nin Deniz'i bundan biraz ayırdır, çünkü salt izlenimci olan bu eserde öyküsel hiçbir öge yoktur; besteci bunda denizin üç ayrı görünüşünü dinleyiciye duyurmak istemiştir (Hodeir, 2011: 83).

3.6. Senfonik Şiir Örneğinde “Mazeppa”

Mazeppa'nın Liszt'in bir diğer senfonik şiiri olan “Les Préludes” gibi karmaşık bir tarihi vardır. 1826'da Liszt onbeş yaşındayken henüz Czerny'nin egzersizlerinin zorluklarıyla başa çıkmaya çalışırken “Étude en 48 exercices dans les tons majeurs et mineurs” (majör [büyük] ve minör [küçük] tonlarda 48 egzersiz çalışması) başlığı altında piyano etütlerini besteleyip yayımlamıştır. Sadece on ikisi yayımlanmış ve sadece on iki tanesinin yazıldığı görülmüştür. 1838 yılında Liszt bu etütleri yeniden ele alıp “24 Grandes Etudes” başlığı altında, daha yüksek teknik beceri gerektiren versiyonlarını yayımlamıştır. Bahsedilen bu etütlerden hiçbirinin başlığı yoktur ancak Liszt, bunlardan

dördüncüsü yani seçerek Mazeppa adını verdiği ve sonunu Victor Hugo'nun aynı başlıklı şiirine uyacağı şekilde değiştirmiştir. 1851 yılında Liszt, bu etütleri son bir kez daha ele almış ve Mazeppa'yı "Etudes d'execution transcendante" olarak bilinen koleksiyonuna dördüncü etüd olarak dahil etmiştir. 1851 yılında Mazeppa'yı yeniden ele alarak bir senfonik şiire çevirmiştir. Mazeppa programının kullanımı Liszt'in önceden yazmış olduğu piyano etüdünü yeniden ele almasına sebep olmakla kalmamış, Liszt piyano etüdünün yapısını Hugo'nun şiirini, senfonik şiir biçimini daha kapsamlı ve etkili bir şekilde temsil edecek şekilde genişletmiştir. Victor Hugo'nun şiiri Mazeppa, kendi ilginç yapısı ile bir fikirler alegorisidir (Johns, 1986: 127-128). Şiirin ilk kısmı, Mazeppa'nın vahşi ata bağlanması, atın aralıksız koşuşunun ardından ölümüyle birlikte ölümle burun buruna gelmesi ve nihayetinde bir gün Ukrayna aşiretlerinin prensi olacak olmasını hikâye etmektedir. Şiirin ikinci kısmı, ilk kısımda geçen olayların izini takip eder ancak alegoriye daha çok odaklanmaktadır. Mazeppa acı çeken sanatçı figürünü; at, sonsuz deha gücünü ve atın ölümü ve Mazeppa'nın ölümün eşğine gelişi ise yeniden doğum öncesi ölümü temsil etmektedir. Mazeppa'nın prens olacağı önerisi, savaş verme, feragat ve zaferle yükselme yoluyla sanatçının yeniden doğumu olarak yorumlanabilir.

19. yüzyılın ortalarında pek fazla senfonik çeşitlilik yoktu. Tabii ki senfoni, konçerto ve bunların yanında uvertür, birkaç marş ve başka konser parçaları vardı. Kendi başına duran tek bölümlü parçalar nadirdi. Beethoven'ın 6. senfonisi, Berlioz'un Fantastik Senfoni'si ve Harold İtalya'da'sı gibi programlı senfoniler, Liszt'in şiirleri öncesindeki programlı orkestra kompozisyonlarının çoğunluğunu oluşturmaktaydı. Ancak Liszt'ten sonra Senfonik Şiir zengin ve popüler bir tarihe sahip olacaktı. Debussy, Dvorak, Gershwin, Grieg, Rachmaninoff, Saint-Saens, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Sibelius ve belki de tüm zamanların en büyük Senfonik Poem bestecisi Richard Strauss gibi bestecilerin hepsi bu türde önemli eserler yazdılar. Sitwell, Strauss'un Senfonik Şiirlerine gönderme yaparak şöyle demiştir: "Gerçekten Richard Strauss'un Till Eulenspiegel'i, Don Quixote'si, Don Juan'ı, Tod ve Verklärung'u, Heldenlebe'si elli yıl öncesinin Senfonik Şiirleri'nin torunları değilse sadece şu söylenebilir: Strauss'un bütün özgünlüğü, o daha büyük şiddete dayanır ki bununla kendinden önceki nesillerin bu seslerine ifade katmıştır" (Sitwell, 1934: 169). Senfonik repertuar üstünde süregelen bir etkiye sahip olan sadece bu tür değil aynı

zamanda Liszt'in, şiiirlerde kullandığı kompozisyon tekniklerdir. (Bir piyanistten gelen) doğal orkestrasyonlar, onun bütün dar çerveveden bakamama beceriksizliğinin sonucudur. Macar dans biçimlerinin dahil edilmesi gibi en basit şeyler bile, besteciler arasındaki ulusalcılık akımlarının kıvılcımlarındandı. Liszt, Tartar Marşı'nı Mazeppa Senfonik Şiiri'nin sonuna eklediğinde nasıl bir etkiye yol açacağıyla ilgili pek bir fikre sahip değildi. Sitwell şöyle belirtir: "o zamandan beri Tartar Marşları görmekteyiz. Tchaikovsky ve Borodin, Mazeppa'nın zamanında sahip olmuş olması gereken önemin ikna edici kanıtlarıdır" (Sitwell, 1934: 170).



BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırma sonucunda elde edilen bulgular ve bulgulara dayalı olarak yapılan sosyo-kültürel, felsefi, edebi ve müzikal analizler doğrultusundaki yorumlar bulunmaktadır.

4.1. Tarihte Mazeppa

4.1.1. L. Byron, V. Hugo ve Liszt'te Mazeppa

Mazeppa, Ivan Stepanovich Mazepa-Koledinsky (1640?-1709) olarak, Kiev ilindeki soylu bir ailede doğdu (Britannica, 1911: 942). Mazeppa, tarihte I. Petro'nun saltanatı boyunca (1694-1725) önemli bir Kazak isyancısı olarak bilinmektedir. Mazeppa'nın gücü elinde bulundurduğu zamanda yaptığı en önemli politik eylem, kendisi ve Kazak grubunun Doğu Ukrayna'yı işgal etmekte olan İsveç kralı Onikinci Charles'a katılmak için Petro'ya karşı durduğu (1709) Pultova Savaşı'dır (Riasanovsky, 1977: 246-247). İsveçliler, Mazeppa ve adamlarının yardımına rağmen savaşı kaybettiler ve Mazeppa Türkiye'ye kaçtı ve burada intihar ettiği düşünülmektedir (Searle, 1970: 293). Ancak Mazeppa, Pultova'daki hainliğinden en çok gençliğindeki harika deneyimiyle bilinmektedir, en azından sanatta. Eğitim alması için Avrupa'ya gönderilen Mazeppa Polonya kralı ikinci John Casimir'in (1648-1668) sarayında uşak olur. Burada Mazeppa, bir Polonya soylusunun karısına, güzel Therese'ye romantik olarak bağlanır. Gönül ilişkileri ortaya çıkar. İlişkileri farkedilir ve Mazeppa ceza olarak kendi atına çıplak bir şekilde bağlanarak memleketi Ukrayna'ya gönderilir. Bir dizi şair, ressam ve müzisyene ilham kaynağı olan da bu işkenceydi: Lord Byron'un epik şiiri Mazeppa, (1818); 1827'de sergilenen, birinin başlığı Mazeppa, diğerininki ise Mazeppa ve Kurtlar olan, Lous Boulanger'a ait iki tablo; Pushkin'in Mazeppa adlı şiiri ki bu da 1829 tarihlidir; Liszt'in senfonik şiiri, Mazeppa,1852; ve Çaykovski'nin bir operası (Fry, 1988: 3-4).

Byron'un şiiri, Mazeppa'nın binicisine yönelik en kapsamlı edebi betimlemeyi sağlamaktadır. Byron bu biniciyi şöyle tasvir eder: üç gün sürer ve bu süre zarfında at ve koşucu, dağları, vadileri, köyleri, ormanları ve çölleri aşar. Kısrak sürüleri onları takip eder. At nihayetinde yorgun düşer, ölür ve Mazeppa da düşerek bilincini kaybeder.

Sonra söylenene göre bir grup gezinen Kazak tarafından bulunur ve sonunda liderleri olur. Ancak bizim ilgilendiğimiz, Liszt'in senfonik şiiri Mazeppa'nın programını sağlayan, bu hikâyenin çok daha kısa bir hali olan Hugo'nun şiiridir. Aslında bu şiirin, bu müzik için program olarak kullanılmış olan iki biçimi bulunmaktadır. Bunlardan ilki Liszt'in kendisi tarafından yazıldığı söylene de Penses Sayn-Wittgenstein ya da Hans von Bülow tarafından yazılmış olması daha olasıdır ve bu metinde basitçe "Liszt'in programı" olarak anılacaktır (Searle, 1). Bu program Hugo'nun şiirinin poetik imgelerle ilgili yorumlamalarca bağlanmış sadece 14 mısrasını içermektedir. Richard Pohl'a atfedilen bir diğer program da Hugo'nun şiirinden alınmış mısralar ve stanzalar seçmesidir ancak burada herhangi bir bağlayıcı yorum bulunmamaktadır. Ancak Hugo'nun şiirinin tamamı Breitkopf ve Härtel tarafından, partiyonun 1856'daki ilk yayımında basıldığından dolayı bu senfonik şiirin incelenmesinde şiirin tamamının ele alınması gerekmektedir (Fry, 1988: 5).

4.1.2. Victor Hugo'nun Şiiri: Mazeppa

Hugo'nun Mazeppası, ilk olarak Ocak 1829'ta yayımlanan Les Orientales başlıklı koleksiyonda 34. şiir olarak görüldü. Hugo, ilk basımının önsözünde "oryantal" kavramının özellikle Uzak Doğu kültürlerine yönelik bir ilişki ima etmediğini belirtir. Bu etiket, daha çok Batı Avrupa kültürü dışındaki herşeyi belirtmek için kullanılmıştır ve "egzotik" kavramıyla eşanlamlı olarak yorumlanabilir (Hugo, 1944: 88). 19. Yüzyıl Romantik Fransız Şairleri kitabının yazarı Robert Denommé'nin belirttiği gibi bu koleksiyondaki imgelemlerin çoğu muhtemelen Hugo'nun yabancı kültürlerle ilgili geniş okuma alışkanlığından gelmektedir ki kariyerinin bu noktasına kadar Fransa'nın dışına sadece bir kere çıkmıştır (Denommé, 1969: 96). Bir koleksiyon olarak bu şiirler esas olarak renk, tını ve efsane odaklıdır ve sonraki işlerinin sosyo politik doğasını pek az taşımaktadır. Yine de Denommé'nin açıkladığı üzere bu şiirlerin üçü, Têtes du Serail (Haremdeki Başlar), Mazeppa ve L'Enfant Grec (Yunan Çocuğu) Yunan Devriminin bastırılmış kurbanlarına sempati ifadeleri olabilirler (Fry, 1988: 6).

Yapısal olarak Hugo'nun şiiri, sırayla I ve II Roma rakamlarıyla numaralandırılmış iki kısma ayrılmaktadır. 17 kıta uzunluğundaki Kısım I, Mazeppa'nın binicisinin bir betimlemesi iken sadece 6 kıta uzunluğundaki Kısım II, bu temanın

Mazeppa'nın talihsizliğinin Pegasus imgesine kıyaslayan bir yorumu ya da "şairane ilham"ın etkileridir (Barineau, 1954: 139).

Derlenmiş Hugo şiirleri için önemli eleştiriler yazan Elizabeth Barineu, bu iki kısımlı yapının başka bir önde gelen Fransız Romantik şairlerinden Alphonse de Lamartine (1790-1869) ile muhtemel bir ilişkisini belirttiğini önerir. Hugo'nun şiirinin Roma rakamlarıyla işaretlenmiş iki ana kısma bölündüğü gibi Lamartine'in L'Enthousiasme'ı da iki kısma bölünür ancak numaralandırılmaz (Fry, 1988: 6).

Bu yapı benzerliği, kendisi içinde böyle bir sonucu garantilemez; ancak konu üzerine yapılmış bir çalışma ve bundaki yaklaşım, Barineau'nun iddiasını desteklemeye yardım etmektedir. Her iki şiirin de ilk kısımları birer hikâye aktarmaktadır. Hugo'nun şiirinde Mazeppa efsanesi, Lamartine'inde ise tanrılara sakılık yapan Ganymède'in hikayesi konu edilmiştir. Her iki hikâye, kendi iradeleri dışında bir güce bağlanmış, mücadeleye kapılmış ve nihayetinde özgürlüklerine kavuşmuş iki ölümlünün masalları olmaları açısından benzerdirler. Lamartine'in şiirindeki güç bir kartaldır (hayvan formundaki Zeus ya da Jüpiter). Kartal (yani tanrı), Ganymède'i dünyadan kapıp götürerek diğer tanrıların ayaklarına yatırır. Her iki şiirin de ikinci kısımları bu gücün bir uzatımı ya da yorumlanmasıdır ve Hugo burayı "Inspiration", Lamartine ise "Enthousiasme" olarak etiketler. Bu "güce" verilen terimlerin, genel kullanımda farklı oldukları görülse de anlamları temelde aynıdır. Her iki şiir de doğrudan bu gücün dünyevi tecessümlerine değinir; Hugo için bu at iken Lamartine için kartaldır ve "tu" (sen) şahıs zamirini kullanır (Fry, 1988: 7).

Hugo'nun Byron'un şiirini bir çeviriden çalışmış olması olasıdır. Hugo pek İngilizce okumadığından, Barineau'nun belirttiği üzere Amédée Pichot'nun bir çevirisine bel bağlamış olması muhtemeldir. Hugo'nun el yazması kayıp olduğundan Byron'un şiirindeki imgelerden tam olarak nasıl bir fikir aldığını belirlemek zordur. Ancak Byron'un eserinden yeterli imge bu Byronik sekansta korunarak sunulmuştur ve bu İngilizce şiirle yakın bir benzerlik oluşmasına olanak vermektedir (Fry, 1988: 8).

4.1.2.1.1. Victor Hugo Mazeppası'nın Yorumsal Analizi

Bu şiirin her bir bölümü daha detaylı olarak ele alınacak, alt kısımların varlığı odak, konu, fiziki konum, önemli imgeler ve tekrar eden kelimeler ya da cümleciklerce

belirtildiği gibi kaydedilecektir. Şiirin aşağıdaki çevirisi, bu çalışmaya özgü işbirlikçi bir çaba ile yapılmış bir “literal çeviri”¹dir ve bu sebepten dolayı tamamen yorumsal bir yaklaşımla ele alınmıştır. Sadece, ismin veya sıfatın anlamı değiştirmeyeceği belirli yerlerde gramersel değişimlere başvurulmuştur. Bu tip bir çevirinin amacı, okuyucuya mümkün olduğunca açık bir imgelem fikri vermek ve belirli Fransızca mısralara gönderme yapmaya yardım etmektir. Bildiğim kadarıyla partisyonda yazılan Almanca çevirisi hariç Hugo'nun Mazeppa'sının, okuyucunun ulaşabileceği yalnız bir çevirisi bulunmaktadır ve bu, senfonik şiir üzerine yapılan diğer çalışmaların çoğunluğunda sıklıkla kullanılan çeviridir.

F. Corder tarafından çevrilen ve Mazeppa senfonik şiirinin Breitkopf & Härtel basımına dahil edilmiş olan bu çeviri kulağa daha memnun edici gelmektedir. Ancak kafiye düzenini korumak adına bazı imgeler açıklıkla sunulmamıştır ve Fransızca şiirle her zaman mısrası mısrasına karşılık gelmemektedir. Sonuç olarak o kadar çekiçi olmasa da “literal” bir çeviriye ihtiyaç duyulmuştur (Fry, 1988: 8).

Yorumsal analizi içlerinde yer alan ruh hali ve hareketi göstermek için her bir bölümü başlıklandırmayı seçtim. Birinci bölümü, kendi içinde beş alt kısma ayırdım. Bu başlıkları şu şekilde kodladım: bölme I - “The Binding”, bölme II - “The Initiation” (“They go”), bölme III - “Mazeppa's Visions”, bölme IV - “The Tormentors”, bölme V - “Despair”. Aşağıdaki tablo şiiri, kıta kıta belirtilen şiirin orijinal hali yani Fransızcası, yapılmış, bilinen ve kullanılan İngilizce çevirisi ve yapmış olduğum Türkçe çevirisi ile bizlere sunmaktadır.

Bölme I'in (“The Binding” – 1. ve 2. kıtalar) başlıca amacı, arkasından gelecek olayların gelişimi için sahneyi hazırlamaktır. Korku içinde inleyen Mazeppa'nın ata bağlantısını canlı bir şekilde tasvir etmektedir. Atın ve binicinin bu betimlenişi büyük ölçüde romantize edilmiştir. Atın bu tasviri (ateş soluduğu gösterilmektedir), başka bir mitsel yaratığa, ejderhaya da uymaktadır.

¹ Kısacası birebir çeviri olarak adlandırılan terim, cümlenin veya paragrafın anlam bütünlüğüne bakılmaksızın yapılan çeviridir.

I. BÖLÜM

Fransızca²

İngilizce

Türkçe

**Ainsi, quand Mazeppa, qui rugit et qui pleure,
A vu ses bras, ses pieds, ses flancs qu'un sabre effleure,
Tous ses membre liés
Sur un fougeux cheval, nourri d'herbes marines
Qui fume, et fait jaillir le feu de ses narines
Et le feu de ses pieds;**

Thus when Mazeppa, who howls and cries,
Had seen his arms, his feet, his flanks that a sabre grazed,
All of his limbs bound
On a spirited horse, nourished from seaweed
which smoked, and shot fire from his nostrils
And fire from his feet

*Böylece inleyen ve ağlayan
Mazeppa,
Kılıçla sıyrılmış kollarını,
ayaklarını ve karnını görmüştü,
Bütün uzuvları
5 Deniz bitkileriyle beslenmiş,
burunlarından duman ve ateş,
Ve ayaklarından ateş saçan
Güçlü bir ata bağlanmıştı;*

**Quand il s'est dans ses noeuds roulé comme un reptile,
Qu'il a bien réjoui de sa rage inutile
Ses bourreaux tout joyeux,
Et qu'il retombe enfin sur la croupe farouche,
La sueur sur le front, l'écume dans la bouche,
Et du sang dans le yeux:**

When he is rolled in his bonds like a reptile
That he has well delighted of his useless rage
His executioners all joyful,
And that he finally falls on the fierce rump,
The sweat on his brow, the foam in his mouth,
And the blood in his eyes:

*Bağları içinde bir sürüngen gibi yuvarlandığında,
Neşeli infazcılar çok güldürdü
O faydasız öfkelenişi
Ve nihayetinde kaç üstü düşüşü,
Alnındaki ter, ağızındaki köpük,
Ve gözlerindeki kan:*

² Mazeppa adlı eserde üç farklı dilde şiirin çevirisi mevcuttur. Fransızcası Leipzig Breitkopf&Härtel tarafından basılan ve eserin orijinal partisyonunda mevcut olan Victor Hugonun yazmış olduğu esas halidir. İngilizcesi John Fry tarafından çevrilmiş olup, Türkçesi şahsım tarafından her iki çeviriden de yorumlanarak çevrilmiştir.

Bölme II (“Başlangıç”- “Gidiyorlar”, 3. ve 5. ölçüler) binicinin başlangıcını işaretlemektedir. At, tahminen Mazeppa’yı cezalandıran kişinin sesinden “Un cri” (bir haykırış, bağırış) ile harekete geçirilmektedir. Sahne, sonrasında aniden adımlarla düz araziye çevrilir. Binici bu eserde doğal fenomenlerle kıyaslanan çok sayıda benzeti tasvir betimlenmektedir: gök gürültülü fırtına, fırtına, ateş topu ve okyanustaki bir köpük öbeği gibi. 4 ve 5. kıtaların her ikisi de “Ils vont” (Gidiyorlar) cümlesiyle başlamaktadır ki bu, her iki kıtaya özel bir benzerlik ve ritmik ilişki kazandırmaktadır.

<p><i>Un cri</i> part, et soudain voilà que dans la plaine</p> <p>Et l’homme et le cheval, emportés, hors d’haleine, Sur les sables mouvants,</p> <p>Seuls, emplissant de bruit tourbillon de poudre</p> <p>Pareil au noir nuage où serpente la foudre, Volant avec les vents!</p>	<p><i>A cry</i> goes forth, and suddenly there they are in the plain</p> <p>And the man and the horse, quick-tempered and out-of-breath,</p> <p>On the shifting sands,</p> <p>Alone, full of the sound of a whirlwind of dust</p> <p>Like the black cloud where the serpent of fire, Flng with the winds</p>	<p><i>Bir yakarış</i> kopar ve aniden düzlükte bulurlar kendilerini Ve adamla huysuz, nefessiz kalmış at, Kaygan kumların üstünde Tekbaşarınalar, bir toz girdabının sesiyle Ateş yılanının rüzgarlarla birlikte uçtuğu, Siyah bulut gibi.</p>
<p><i>Ils vont.</i> Dans les vallons comme un orage ils passent, Comme ces ouragans qui dans les monts s’entassent, Comme un globe de feu; Puis déjà ne sont plus qu’un point noir dans la brume. Puis s’effacent dans l’air comme un flocon d’écume Au vaste océan bleu.</p>	<p><i>They go.</i> In the valley they pass like a thunderstorm, Like this tempest which is accumulating in the mountains Like a ball of fire. Then already they are no more than a black dot in the fog. Then fading away in the air like a tuft of foam In the vast blue ocean.</p>	<p><i>Gidiyorlar.</i> Vadiden bir fırtına gibi geçiyorlar, Tıpkı dağlarda bir ateş topu gibi toplanan Bu kasırga gibi; Artık sisteki bir noktadan fazlası değiller. Sonrasında bir köpük kümesi gibi gözden kayboluyorlar Engin mavi okyanusta.</p>

***Ils vont. L'espace est grand.
Dans le désert immense,
Dans l'horizon sans fin qui
toujours recommence.
Ils se plongent tous deux.
Leur course comme un vol les
emporte, et grands chênes,
Villes et tours, monts noirs lies
an longues chaines,
Tout chancelle autor d'eux.***

They go. The space is great. In
the desert immense.
In the horizon which has no
beginning or end.
They are both
immersed.
Their course like a flight carries
them, and large oaks,
Towns and towers, black
mountains lying in long chains,
All waver around them.

Gidiyorlar. O uçsuz bucaksız
çölde. Alan muazzam.
Başlangıcı, sonu olmayan
ufukta.
Kendilerini kaptırılmış haldeler.
Bir kuş sürüsünün
üstündeymişçesine koşuyorlar
ve büyük meşeler,
Şehirler ve kuleler, uzun
zincirler halinde yatan kara
dağlar,
Hepsi etraflarında titriyorlar.

Bölme III (“Mazeppa’nın görüleri” – 6. ve 9. kıtalar), perspektifi binicinin tasvirinden, acı çeken bir adama ve kendiyile ilgili gördüklerine çevirmektedir. 6. kıta, kendisi ve atın çöle girdikleri yerde Mazeppa’ya “L’infortuné” (talihsiz) olarak spesifik bir referansta bulunur.

***Et si l'infortuné, dont la tête se
brise,
Se débat, le cheval, qui
devance la brise,
D'un bond plus effrayé
S'enfonce au désert vaste,
aride, infranchissable
Qui devant eux s'étend, avec
ses plis de sable
Comme un manteau rayé.***

And if the ***unfortunate*** one,
whose head is broken,
Struggles, the horse, which
precedes the breeze,
Of a hold more
frightening,
Plunges into the vast, arid,
impassable desert
Stretching before his eyes, with
its pleats of sand
Like a striped cloak.

*Ve kırık kafalı **talihsiz** adam
çirpınırsa,
Rüzgardan hızlı koşan at,
Daha korkutucu zorluğun,
Geniş, kurak, geçilmez çölün
içine daldı
Gözlerinin önünde uzanan,
Kum kıvrımları ile
çizgili bir pelerin gibi.*

**Tout vacille et se peint de
couleurs inconnues,
Il voit courir les bois, courir
les larges nues,
Le vieux donjon
détruit,
Les monts dont un rayon
baigne les intervalles;
Il voit; et des troupeaux de
fumentes cauales
Le suivent à grand
bruit!**

All flickers and is painted in
colors unknown,
He sees the woods running, the
large clouds running,
The destroyed old
castle,
The mountains bathed by sun at
intervals;
He sees; and the herds of
fuming mares
Follow with a great
noise!

*Tamamen titriyor ve bilinmeyen
renklerle boyalı,
Ağaçların koşuşunu, koca
bulutların koşuşunu,
Yıkık, eski kaleyi,
Ara ara güneşin yıkadığı
dağları görüyor;
Görüyor; onu büyük bir
gürültüyle takip eden
Dumanlı kısrak sürülerini!*

**Et le ciel, où déjà les pas du
soir s'allongent,
Avec ses océans de nuages ou
plongent
Des nuages encor.
Et son soleil qui fend leurs
vagues de sa proue,
Sur son front ébloui tourne
comme un roue
De marbre aux veines d'or!**

And the sky, where already the
steps of night lengthen,
With its oceans of clouds
plunging
Into still more clouds.
And its sun which splits their
billows with its prow,
On its dazzled brow turning like
a wheel
Of marble with veins of gold.

*Ve gecenin adımlarının uzadığı
gökyüzü,
Daha da çok buluta dalan
Bulut okyanuslarıyla.
Ve pruvasıyla onların
dalgalarını ayıran,
Göz kamaştırıcı çehresinde altın
damarlı mermerden bir
teker gibi dönen güneşiyle.*

**Son oeil s'égare et luit, sa
chevelure traîne,
Sa tête pend; son sang rougit
la jaune arène,
Les buissons épineux:
Sur ses membres gonflés la
corde se replie,
Et comme un long serpent
resserre et multiplie
Sa morsure et ses noeuds.**

His eye wanders and glimmers,
his hair drags,
His head hangs; his blood
reddens the yellow sand,
The thorny bushes:
On his swollen limbs the robe
coils,
And like a long snake contracts
and multiplies
Biting him and holding him fast

*Gözleri dalıyor ve parlıyor,
saçları sürtünüyor,
Başı aşağı sarkık; kanı, sarı
toprağı, dikenli çalılıkları,
Kırmızıya boyuyor:
Cüppesi şişmiş uzuvlarına
doluyor,
Ve uzun bir yılan gibi sokarak
ve sıkıca sararak
Sarıp yayılıyor.*

Bu tasvir, halüsinasyonlar gören ya da bilincini kaybetmekte olan birini anlatmaktadır. Belki de şu gizemli sözün işaret ettiği üzere durum bir beyin sarsıntısı olabilir: "... dont la tête se brise" (kafası kırılmış olan ya da kafası kırılan). Artık o, kasabaları ve köyleri geçmemektedir; ormanlar ve bulutlar O'nu geçmektedir. 9. kıtada tasvir, kanlar içindeki Mazeppa'ya ve yılana benzeyen iplere dönmektedir.

Bölme IV'de ("İşkenceciler" – 10. ve 14. kıtalar) at yolculuğunun tasviri yapılır, giriş mısrası "Le cheval, qui ne sent ni le mors ni la selle, toujours fuir,..." (Ne gemini ne de eyerini hissedeni at) ile işaretlenir. At ve biniciyi izleyen kuş sürüleri, bütün bu bölüm boyunca bulunmaktadır. Bu imgenin önemi, Hugo'nun şiirine özeldir ve Byron'ın şiirinde bulunmamaktadır. O kadar benzerlik yoktur ki Byron'ın şiirinde atın düşüşüne kadar hiç kuş görülmemektedir. Sonrasında görülen ise, Mazeppa'nın korkutup kaçırdığı bir tane kuzgundur. Hugo'nun bu icadı Louis Boulanger'ın, ilk defa Paris'te, 1827'de sergilenen, aynı şekilde Mazeppa isimli tablosundan esinlenilmiş olabilir. Boulanger'ın tablosu ürkütücü bir arka plana karşı düşen bir atı ve biniciyi göstermektedir ve bu, kocaman, ışıklı gözleri olan korkunç akbalarca gözlenmektedir. Hugo'nun şiiri, Boulanger'a adanmıştır ve doğal olarak Hugo'nun bu tabloya aşına olduğunu ve bu imgeyi bu tabloya istinaden vurguladığını varsaymak mantıksız değildir. Bu kuş sürülerinin benzetileri şiirin bu kısımlarında görülmektedir: The Great Fan, The Gloomy Night Without Stars, A Dark Whirlwind. (Büyük Fan, Yıldızsız kasvetli gece, bir karanlık kasırga). Atın düşüşü (14. kıta, 4. mısra), at yolculuğunun bitişini işaret etmektedir.

Le cheval, qui ne sent ni le mors ni la selle.

Toujours fuit, et toujours son sang coule et ruiselle,

Sa chair tombe en lambeaux,

Hélas! Voici déjà qu'aux cavales ardentes

Qui le suivaient, dressant leurs crinières pendantes

Succèdent les corbeaux!

The horse which feels neither bit nor saddle,

Flies as ever, and always his blood flows and streams,

His flesh falls in shreds;

Alas! Here still are those ardent mares

Which follow him, tossing their hanging manes

Followed by crows!

Ne gemini ne de eyerini hissed en at,

Her zamanki gibi uçuyor, ve kanı durmadan akıp gidiyor,

Etileri parça parça dökülüyor;

Aman! O coşkun kısraklar

orada,

Yelelerini savurarak hala onu

takip ediyorlar,

Arkalarında kargalarla!



Resim 1: Louis Boulanger (1806-1867), “Le supplice de Mazeppa” isimli tablosu

**Les corbeaux, le grand-duc à
l'oeil rond qui s'effraye,
L'aigle effaré des champs de
bataille, et l'orfraie
Monstre au jour
inconnu,
Les obliques hiboux, et le
grand vautour fauve
Qui fouille au flanc des morts
où son col rouge et chauve
Plonge comme un bras nu!**

The crows, the screech owl with
frightening round eyes,
The eagle, fearful of
battlefields, the huge osprey
Monster of an
unknown day,
The swooping owls, and the
great wild vulture
Which digs in the flanks of the
dead where his neck red and
bare

Plunges like a naked

*Kargalar; ürkütücü, yuvarlak
gözleriyle puhu kuşu;
Savaş alanlarından korkan
kartal, ve sinsî canavar
Dev balık kartalı,
Saldıran baykuşlar, ve kırmızı
ve tüysüz boynunun
Çıplak bir kol gibi ölülerin
böğrünü delen
Büyük vahşî akbaba!*

**Tous viennent élargir la
funèbre volée!
Tous quittent pour le suivre et
l'yeuse isolée,
Et les nids du manoir.
Lui, sanglant, éperdu, sord à
leurs cris de joie,
Demande en les voyant qui
donc là-haut déploie
Ce grand éventail
noir**

All come to enlarge the flying
funeral!
All leave in order to follow and
the isolated oak,
And the nests of the
manor house.
He, bleeding, distraught, is deaf
to their cries of joy,
He doubts his sight and asks
who is unfolding over him
This great black fan.

*Hepsi o uçan cenazeyi
genişletmek için geliyorlar!
Hepsi onu, yalnız meşeyi ve
köşkün yuvalarını
Takip etmek için
ayrılıyorlar.
O, kanlar içinde, perişan bir
halde neşenin haykırışına kulak
asmıyor,
Etrafında konuşlanaları, bu
kara silsileyi
Görmek istiyor.*

**La nuit descend lugubre, et
sabs robe étoilée.
L'essaim s'acharne, et suit,
tel qu'une meute ailée,
Le voyageur fumant.
Entre le ciel et lui, comme un
tourbillon sombre,
Il les voit, puis les perd, et les
entend dans l'ombre
Voler confusément.**

The gloomy night descends, and
without its star-studded robe,
The swarm persists, and follows
like a winged mob,
The seething voyager.
Between the sky and him, like a
dark whirlwind,
He sees them, then loses them,
and hears them in the darkness
Flying confusedly.

*Yıldızlı kaftanı olmadan kasvetli
gece çöküyor,
Kuş sürüsü, kanatlı bir çete gibi
takipte,
Öfkeli gezgini.
Gökle onun arasında, karanlık
bir hortum gibi,
Onları görüyor, sonra
kaybediyor ve duyuyor
karanlıkta
Allak bullak uçanları*

**Enfin, après trois d'une
course insensée,
Après avoir franchi fleuves à
l'eau glacée,
Steppes, forêts, déserts,
Le cheval tombe aux cris de
mille oiseaux de proie,
Et son ongle de fer sur la
pierre qu'il broie
Eteint ses quatre éclairs.**

Finally after three days of a
course insane,
After having crossed rivers of
frozen water,
Steppes, forests, deserts,
The horse falls to the cries of a
thousand birds of prey,
And his iron hoof which grinds
on the stones
Extinguishing his four sparks.

*Üç günlük çılgın koşunun
sonunda,
Donmuş nehirleri, stepleri,
ormanları, çölleri,
Aştıktan sonra,
At, yenik düşüyor binlerce avcı
kuşun çılgınlığına,
Ve taşlara sürten demir
toynaklarına
Dört kıvılcımını
söndürerek.*

Bölme V (“Çaresizlik” – 15. ve 17. kıtalar), bölme III gibi okuyucuyu, Mazeppa'ya empatiye ya da acımaya davet etmektedir. Burada, acı ve kanlar içinde halen atın cesedine bağlı olan Mazeppa'dan bir kere daha “l'infortuné” olarak bahsedilir. Anlatım sonra, 16. ve 17. kıtalarda bu anın sahnesinden Mazeppa'nın nihayetindeki liderliğe yükselişiyle ilgili bir tahmine dönmektedir.

**Voilà l'infortuné, gisant, nu,
misérable,
Tout tacheté de sang, plus
rouge que l'érable
Dans la saison des fleurs.
Le nuage d'oiseaux sur lui
tourne et s'arrête;
Maint bec ardent aspire à
ronger dans sa tête
Ses yeux brûlés de pleurs!**

Here the unfortunate one, lying
helpless, naked, miserable,
All stained with blood, more red
than the maple
In the season of flowers.
The cloud of birds turn on him
and stop;
Many a burning hot beak eager
to peck at his head
His eyes burn with tears.

*İşte çiçek mevsiminde aciz bir
şekilde yerde yatan, çıplak,
acıması,
Bütünüyle akçağaçtan kırmızı
kanla kaplanmış
Talihsiz adam.
Kuştan bulut, üzerinde uçtuktan
sonra durur;
Çok sayıda kızgın gaga, kafasını
oymaya can atar
Gözleri yaşlar içindedir.*

**Et bien! Ce condamné qui
hurle et qui se traîne,
Ce cadavre vivant, les tribus
de l'Ukraine
Le feront prince un jour.
Un jour, semant les chams de
morts sans sépultures,
Il dédommagera par de larges
oâtures
L'orfraie et le vautour.**

Now then! This condemned
man who howls and crawls,
This living cadaver, the tribes of
the Ukraine
Will make him prince one day.
One day, sowing the graveless
battlefields
He will compensate with
abundant fodder
The sea eagle and the vulture.

*İşte şimdi! İnleyerek sürünen bu
lanetli adam,
Bu yaşayan ölüyü, Ukrayna'nın
aşiretleri
Bir gün prens yapacaklar.
Bir gün, mezarsız savaş
alanlarına tohumlar saçarak
O, deniz kartalını ve akbabayı
Bol yemle telafi edecek*

**Sa sauvage grandeur naîtra de
son supplice.**

**Un jour, des vieux hetman il
ceindra la pelisse,
Grand à l'oeil ébloui;
Et quand il passera, ces
peuples de la tente,
Prosternés, enverront la
fanfare éclatante
Bondir autour de lui**

His wild grandeur will be born
of his punishment.

One day, some old Cossack
chief will put the fir-lined coat
on him,

Great to the dazzled eye;
And when he will pass by, these
peoples of the tent

Bow down, against the piercing
fanfare
Leaping about him!

*Vahşi ihtişamı, çektiği cezadan
doğacak.*

*Bir gün, yaşlı bir Kazak reisi
ona kaftan giydirecek,
Göz kamaştıracak;
Ve önlerinden geçtiğinde bu
çadır halkları
Önünde eğilerek parıldayan
fanfarı gönderecekler
Etrafında sıçrayarak.*

Birinci bölümün yaklaşık üçte biri kadar olan ikinci bölüm, dünyevi gerçeklikten ayrılıp göklerin ve ruhların krallıklarına gider. Burada “Génie” (ilham, ruh, öz) olarak adlandırılan kanatlı at, gerçek dünyanın kapılarını kırıp birinci bölümde betimlenen dünyevi kürenin çok ötesine geçer. Zamanının yeni gökbilimsel keşiflerinden olan “Yaşlı Satürn’ün halkaları” ve “Herschel’in altı ayı” gibi gezegensel tasvirler, diğer dünyalara, ruhların dünyalarına yapılan bu yolculuğu vurgulamak için kullanılmıştır. “Kırlı ruhlar” birinci bölümdeki “avcı kuşlara” benzemektedir ve ışık çakmaları (şimşek) olarak görünen kanatlı atı ve biniciyi izlemektedir. İkinci bölümün son mısraları, “Enfin le terme arrive... il court, il vole, il tombe, Et se releve roi!” (*Nihayet son geliyor, O koşuyor, uçuyor, düşüyor ve bir kral olarak tekrar ayağa kalkıyor!*) birinci ve ikinci kısımlardaki olaylara bir toplu bakıştır (Fry, 1988: 17-18).

II. BÖLÜM

Ainsi, lorsqu'un mortel, sur
qui son dieu s'étale,
S'est vu lié vivant sur ta
croupe fatale,
Génie, ardent coursier,
En vain il lutte, hélas! Tu
bondis, tu l'emportes
Hors du monde réel dont tu
brises les portes
Avec tes pieds
d'acier!

So, as a mortal, who is
possessed by his god,
He is destined to be tied living
to your deadly flanks,
Inspiration, ardent
steed,
He struggles in vain, alas! You
leap, you carry him away
Out of the real world the doors
of which you smash
With your feet of steel!

*Böylece, tanrısına bağlı bir
ölümlü olarak,
İmanlı göğsüne, ruhuna, ateşli
atına bağlı olarak yaşamak
Alnına yazıldı;
Beyhude bir çırpınış içinde,
yazık! Sen fırlat, sen al götür
onu
Çelikten ayaklarınla çarptığın
O gerçek dünyanın kapılarına*

Tu franchis avec lui déserts,
cimes chenues
Des vieux monts, et les mers, et
par delà les nues,
De sombre régions:
Et mille impurs esprits que ta
course réveille
Autor du voyageur, insolente
merveille
Pressent leurs légions!

You cross deserts with him,
with-topped summits
Old mountains, and the seas, and
beyond the clouds,
Of dark regions:
And a thousand impure spirits
that are evoked by your ride
Around the voyager,
marvelously insolent,
Throng their legions.

*Onunla çölleri, sazlık
tepeleri,
Yaşlı dağları ve denizleri ve
bulutların ötesini aşarsın,
Karanlık bölgelerin:
Ve senin koşunun uyandırdığı
bin kirli ruh
Gezginin etrafında, fevkalade
küstah bir biçimde,
Birliklerine akın ederler.*

**Il traverse d'un vol, sur tes
ailes de flamme,
Tous les champs du possible,
et les mondes de l'âme
Boit au fleuve éternel;
Dans la nuit orageuse ou la
nuit étoilée,
Sa chevelure, aux crins des
comètes mêlée,
Flamboie au front du ciel.**

He travels like a flock of birds,
on your wings of flame,
All the realms of possibility,
and the worlds of the soul
Drinking from the eternal river:
In the stormy night or the starry
night,
Its mane, mixed with the tails of
comets,
Blazes on the face of the sky.

*O, bir kuş sürüsü gibi gezer
ateşten kanatlarında,
Olasılığın bütün krallıklarında
ve ruh dünyalarında
O ebedi ırmaktan içerek:
Fırtınalı gecelerde ya da yıldızlı
gecelerde,
Kuyruklu yıldızların
kuyruklarıyla karışmış yeleli
Göğün yüzünde parıldar.*

**Le six lunes d'Herschel,
L'anneau du vieux Saturne,
Le pôle, arrodissant une
aurore nocturne
Sur son front boréal.
Il voit tout; et pour lui ton vol,
que rien ne lasse,
De ce monde sans borne à
chaque instant déplace
L'horizon idéal.**

The six moons of Herschel, the
rings of old Saturne,
The north pole, circled by a
nocturnal aurora
On its arctic face.
He sees everything; and for him
your flight, that never tires,
Of this world without
boundaries where each instant
shifts
The ideal horizon.

*Herschel'in altı ayı, yaşlı
Satürn'ün halkaları,
Bir gece kutup ışığınca
çevrelenmiş, arktik yüzündeki
Kuzey kutbu.
O, her şeyi görür; ve O'nun için
onun uçuşu, hiç yorulmayan,
Bu sınırsız dünyadan her bir
saniyenin kaydıracağı
İdeal ufuk.*

**Qui peut savoir, hormis les
démons et les anges,
Ce qu'il souffre, à te suivre et
quels éclairs étranges
A ses yeux reluiront,
Comme il sera brûlé
d'ardentes étincelles,
Hélas! Et dans la nuit combien
de froides ailes
Viendront battre son front!**

Who can know, except the
demons and angels,
Which torment him, which
follow you and are like strange
flashes of lightning
Before his shining eyes,
Like he will be burnt by
scorching flashes,
Alas! And in the night how the
frozen wings
Come beating against his face!

*Kim bilebilir, ona işkence eden,
seni takip eden
Ve parlayan gözlerine çakan
garip şimşek flaşlarına
benzeyen
Şeytanlar ve meleklerden başka.
Sanki ateşten flaşlarca
yanacakmış gibi,
Yazık! Ve geceleyin donmuş
kanatların*

**Il crie épouvanté, tu poursuis
implacable.
Pâle, épuisé, béant, sous ton
vol qui l'accable
Il ploie avec effroi;
Chaque pas que tu fais semble
creuser sa tombe.
En fin le terme arrive il court,
il vole, il tombe,
Et se relè roi!**

He cries in terror, you persevere
relentlessly.
Pale, exhausted, gaping, under
your flight which overwhelms
him
He bends with terror;
Each step that you make seems
to dig his grave.
Finally the end comes he runs,
he flies, he falls,
And he stands up again as king!

*O, korku içinde ağlar, sen
acımasızca direnirsin
Solgun, tükenmiş, şaşkın, onu
boğan uçuşunun altında
Korku içinde eğiliyor;
Attığın her adım O'nun
mezarını kazıyormuş gibi
görünüyor.
Nihayet son geliyor, O koşuyor,
uçuyor, düşüyor,
Ve bir kral olarak tekrar ayağa*

Aşağıdaki grafik, yukarıda belirtilen bölümlerle ilgili olarak şiirin düzenini göstermektedir:

Tablo 1: Hugo'nun Mazeppası'nın yapısal grafiği 1. bölüm

BÖLÜM I																
1	2	3	4	5	7	8	10	11	12	13	15	16	6	9	14	17
Kuramsal Çerçeve		Başlangıç			Görülüm			İşkenceciler			Çaresizler					

Tablo 2: Hugo'nun Mazeppası'nın yapısal grafiği 2. bölüm

BÖLÜM II					
Hayranlar					
1	2	3	4	5	6

4.2. Sefonik Şiirde “Tone-Painting” Kavramı

4.2.1. “Tone Painting”in Oluşumu

Bu eseri “betimleyici” ya da “anlatımsal” yapan unsurları ele almadan önce bazen birbiri yerine kullanılan “sözle boyama (word-painting) ve sesle boyama (tone-painting) terimleri arasındaki ayrımı belirtmeliyiz. Bunlardan ilki, bir ses eserindeki bir sözcüğün ya da bir sözcükle ilişkili bir fikrin müziksel betimlenişini ifade eder (Warren, 1980: 528). Bu tip müziksel betimlemeler bir anlatının müzik içinde yer aldığı operalar, oratoryolar ve liedlerde bulunabilir. İkincisi ise, buradaki gibi bağımsız bir anlatının ilişitirildiği bir çalgı eserindeki müziksel betimlemeyi ifade ettiğini söylemek daha doğru olacaktır.

Okuyucu, bestecinin müziğine, programda olan herşeyi dahil ettiğini farz etmemelidir. Bu eser bazen Liszt'in bütün senfonik şiirleri arasındaki en "resimvari" olarak alıntılı olduğundan, bestecinin amaçladığından fazlasını duymaya yatkınlık olabilmektedir (Mordden, 1980: 188). Bu, Hahn'ınkiler gibi "tercümesel" tartışmalara öncülük eder. Şairin sözcüklerinin müziğe tercümesini yapmaktan öte besteci, duyguları ve bazen nesnelere ve programdaki olayları ifade eden imgeleri ve duyguları seçer. Programın müziğe olan ilişkisi üzerine Liszt şöyle der: "Programın; besteciye eserini ve ona dahil etmeye çabaladığı düşüncelerini yaratmaya iten ruhsal anları hazırlayıcı bir şekilde belirtmekten başka bir gayesi yoktur" (Niecks, 1969: 279). Yani sorun bestecinin amaçlarını belirlemek halini almaktadır. Nieck, programlı müziği ele alımında programlı müzikle ilgili tartışmalardaki tuzağa kısa ve öz bir şekilde değinmiştir; "ayrı olanı ayırt etme hatası".

Sesle boyama örnekleri olduklarına inandığım müziksel fikirler, figürler ve örüntüler, sonraki kısımda, görünüm sıralarıyla gösterilmektedir. Bu örnekler "ayrı" bir kritere uymaktadırlar. Tabii ki ifade edilen görüşler her zaman diğer yazarların konu üzerindeki görüşleri değildir ve bu görüşler bahsettiğimiz ele alımın ardından belirtileceklerdir. Sonra, ifadesel unsurlar, duyguları ya da hisleri uyandıran müziksel araçlar (bu durumda acı ve hüznü) gösterileceklerdir.

İlk sesle boyama örneği, sonraki sayfada gösterilmektedir. Bu fortissimo, Do diyez eksik yedili akoru tahta ve bakır nefesliler ve zillerle çalınmakta ve Hugo'nun şiirinin üçüncü kıtasında yer alan "haykırış"ı betimlemektedir: "Un cri part et soudain voila que dans la plaine". (Bir haykırış duyulur ve aniden düzlükte dirler). *Meisterführer* dizisinin yazarı Arthur Hahn bu görüşü desteklemekte ama Searle, bu figürü bir "kamçı ipi" olarak betimlemektedir (Searle, 2). Kamçı ipi, atı harekete geçirecek en uygun imge olabilecek olsa da bu imge şiirde görünmemektedir. "Un cri", şiirin ilk üç kıtasındaki en güçlü işitsel imgedir ve "Liszt'in programı"nın bu belirli mısranın alıntısıyla başlaması kesinlikle tesadüf değildir. Senfonik şiirin üzerine yapılan bazı tartışmalarda Hugo'nun şiirinin önemsiz olduğu düşünülerek ilk iki kıtası görmezden gelinir ve üçüncü kıtadan başlanır. Haykırış büyük olasılıkla bestecinin amacıydı.

MAZEPPA.

95

Allegro agitato.

1 Kleine Flöte.
2 Grosse Flöten.
2 Hoboen.
1 Englisches Horn.
1 Clarinette in D.
1 Clarinette in A.
1 Bassclarinette in C.
3 Fagotte.
2 Hörner in F.
2 Hörner in F.
2 Trompeten in D.
1 Trompete in E.
2 Tenorposaunen.
Bassposaune u. Tuba.
Pauken in D.A.



Örnek 1: Mazepa, Senfonik şiirin 1. ve 2. Ölçüleri

4.2.2. F. Liszt Mazepa Örneğinde “Tone-Painting”

Önceden gösterilmiş olan sesle boyama örneklerine ek olarak müzik, şiirsel kaynakla, betimleme olarak açıkça ilişkili olmayan, “dışavurum” örnekleri olarak görülmesi gereken figür ve pasajlardan oluşmaktadır. Bu pasajlar Koşu’nun duygusal yoğunluğunu yansıtmaktadır: acı ve ızdırıp. Bunların hepsi sıkıntılı ve öznenin

içinde bulunduğu zor duruma yönelik bir tepkidir. Hanslick, senfonik şiirin ilginç bir incelemesinde uğultu ve inlemenin ağır basışını not eder: “Algıları sağlıklı olan herkes, berbat uğultuya yüz çevirecektir ki bu, Liszt’in senfonik şiiri “Mazeppa”nın temel bir kısmını oluşturur. Bize öyle görünmekte ki bu parça sayesinde müziksel bir çirkinliğin çarpıcı ve gerekli olduğu tartışılmaktadır. Besteci, çilekeş Mazeppa’nın acı dolu at yolculuğunu anlatmayı dilemiştir ve biz de programsal prensipleri sınırlarına zorlayacağız” (Raabe, 1968: 90).

Bu Mazeppa incelemesi pek pozitif olmasa da Hanslick, isabetli bir şekilde Koşu kısmının temel ifade sel fikrine işaret etmektedir; acı ve korku. Bu davranış, Nieck’in Liszt’in programlı müziği üzerine olan yazılarında şu deyiş ile yankılanmaktadır: “Çirkin olana, bence, Liszt’te diğer bestecilerin yaratı larındaki lerden daha çok yer verilmiştir” (Niecks, 1969: 290). Romantik bestecinin kafasını dehşet verici ve doğ aüstü konular ile meşgul eden şey, iyi bilinmektedir ve görünüş e göre bu parçada etkili bir şekilde ifade edilmiştir. Dahası Nieck, amacın sık sık halkı şok etmek olduğunu önermektedir: “Liszt ve takipçileri, gelenekselden ayrılmaktan ve kültü rsüz olarak gördüklerini korkutmaktan keyif aldılar”. Hans von Bülow, müzikle şok etmeye olan ilgiyi tanımlamak için şu cümleciği yaratmıştır: “Ohrfeigen für feige Ohren” (korkak kulaklar için tokatlar). Günümüz dinleyicisi için özellikle korkutucu olan bir şey bulmak zor olabilecek olsa da 19. yy. dinleyicisi için bu oldukça avangarddı.

15, 17 ve 19. ölçüler, girişin başında duyulan, stilize edilmiş bir çığlık ya da feryadın üç görünümüdür.

4.3. Liszt Mazeppa Örnekleminin Yorumsal ve Form Analizleri

4.3.1. Liszt Mazeppa Örnekleminin Form Analizi

Liszt'in senfonik şiiri Mazeppa, 1848 ve 1857 yılları arasında (Liszt'in Weimar döneminde) yazılmış oniki senfonik şiirden biridir. Pikolo, iki flüt, iki obua, korangle, iki klarinet, bas klarinet, üç fagot, tuba, zil, bas davul ve yaylılar için orkestralanmıştır. Mazeppa başlığı, Liszt'in yönetiminde 16 Nisan 1854 tarihindeki ilk tam seslendirilişinde verilmiştir. Bu senfonik şiir, programında olduğu gibi iki öncelikli ve bölünebilir kısma ayrılır:

1. Bölüm: Koşu (1-435. ölçüler arası) ve 2. Bölüm, Yürüyüş (436-622. ölçüler arası). Bu senfonik şiirin yayımlanışının öncesinde Koşu'nun temel müziksel materyali piyano parçası olarak birkaç yıl öncesinden zaten yazılmış bulunmaktadır. Öte yandan Yürüyüş kısmı, Liszt'in 1826'da başlayıp 1837 yılında tekrar ele aldığı bu orkestralanmış piyano parçasına bir tamamlayıcı sonuç kısmı olarak 1851 yılı dolaylarında yazılmıştır. Dahası, bu iki kısmın, Liszt'in orkestrasyonun ilk sayfasındaki şu belirtmesinden dolayı "ayrılabilir" olduğu söylenmektedir: "Der Schlußsatz (von Seite 87 Allegro an beginnend) kann ohne das Vorhergehende separat aufgeführt werden.", ya da "bu kısım (sayfa 87'den itibaren Allegro ve alla breve başlayan), öncesindeki kısım olmadan da çalınabilir." (Fry, 1988: 22). Yürüyüş, ilk olarak 1859'da bu şekilde J. Strauss'un yönetiminde seslendirilmiştir. Yürüyüş bölümünün ise Koşu bölümü olmadan seslendirilişi, uygun bir sonuç kısmı bulunmayacağından başarılı olamamıştır.

Bölüm I, beş alt kısma ayrılabilir. Başlıca müzik ögesi olarak, bir giriş tarafından öncelenen ve arkasından Yürüyüş'e taşıyan bir köprü gelen bir üç bölmeli yapı (rondo ve üç bölmeli biçim bileşimi). Aşağıdaki grafik Bölüm I'deki bu ayrımları daha açık bir şekilde göstermiştir.

Tablo 3: Liszt'in Mazeppası'nın Form Analizi

GİRİŞ	A	B	A	GEÇİŞ
1-36	122	263	402	436
	3- BÖLÜM FORM (Rondo-Üçlü)			

Giriş (1-36. ölçüler), arkasından gelen üç bölmeli yapı için ruh hali ve tempoyu belirlemektedir. 6/4 (2x3/4), *Allegro agitato* gibi alışılmamış bir ölçü sayısıyla başlar. Bu giriş, Hugo'nun şiirinin çalkantılı, fırtınamsı atmosferini canlandıran, sarsıcı bir yazı parçasıdır: "bir toz girdabının sesi" ya da "kara bir bulut" ya da "ateşten yılan" (yıldırım).

Armonik açıdan bu kısım belirsiz, kararsız ve neredeyse tamamen bu Romantik bestecinin favorisi olan bir eksik akor ilerleyişinden oluşmaktadır. Ana ton Re minör olsa da bu tonda, ana temanın girdiği ve giriş kısmının sonu olan 36. ölçüye kadar tam bir şekilde karar kılınmamaktadır. Ezgisel açıdan giriş kısmı, Ramann'ın "dekoratif, elastik bir motif" olarak belirttiği aşağıda da gösterildiği gibi bir figürle noktalanmaktadır (Ramann: 1880: 276).



aralıkları hâkim armoniye göre farklılık göstermektedir. Aşağıdaki örnekteki Si'nin Si bemole olan değişiminin Sol# eksik yediden Re minöre hareketi yansıttığı aşağıdaki örnekte görülmektedir.

Musical score for measures 18-101. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is marked with a dynamic of *p* (piano) and a tempo of *mf* (mezzo-forte). A red arrow points from a note in measure 18 to a note in measure 101, indicating a chromatic movement from Si to Si bemole.

Musical score for measures 102-103. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is marked with a dynamic of *p* (piano). A red arrow points from a note in measure 102 to a note in measure 103, indicating a chromatic movement from Si to Si bemole.

Örnek 4: Mazeppa, Senfonik Şiir 20. ve 21. Ölçüler

Sonuç olarak, çeşitlemelerinin çokluğundan ötürü bu figürün gerçek biçimini ya da ses dizilimini belirlemek zordur. Başlıca müzik materyali (36. ve 402. ölçüler), önceden belirtildiği gibi alışlagelmedik bir rondo ve üç bölmeli biçim karışımıdır. Rondo örüntüsü, ana tema olarak işlev gören bir ezginin yeniden getirilmesiyle yaratılmaktadır. Liszt bu ezgiye, sonradan göreceğimiz üzere bir programatik olaylar dizisini yansıtan çeşitli şekillerde ele almaktadır (ton, ölçü birimi ve süsleme). 32 ölçü uzunluğunda bir çift dönemden oluşan bu tema, başlangıçta sunulmakta ve tamamı beş kez tekrarlanmaktadır. İlk sunumu trombonlarla çalınmakta ve aşağıdaki gibi görünmektedir:

V. A. 518.

V. A. 518.

Örnek 5: Mazeppa, Senfonik Şiir 36. ve 41. Ölçüler



Örnek 6: Mazeppa, Senfonik Şiir 42. Ve 47. Ölçülerin devamı

Ezginin senfonik şiirlerdeki öneminin üstünde fazla durulamaz çünkü karakterler ve deneyimledikleri duygular genellikle temasal malzemeye ve işlenişine sıkı sıkıya bağlıdır. Örneğin Liszt'in ilk senfonik şiiri olan "Ce qu'on entend sur la Montagne" (1857) da adını ve konusunu Hugo'nun başka bir şiirinden almaktadır. Burada iki önemli tema vardır; Doğa'nın sesi (mutlu), ve İnsanlık'ın sesi (mutsuz). Bu iki ses, bir "ses karmaşası"ndan yükselir, birbirine karşı durur ve sonunda barışırlar (Niecks, 1969:197). Programatik dizaynı yaratan şey bu temaların kullanımınıdır. Liszt, Hamlet'teki Ophelia ya da Faust Senfonisi'ndeki Faust, Gretchen ve Mephistopheles temaları ile olduğu gibi temaları belirli insanlarla ilişkilendirir. Öyküyü portreleyen şey, tematik malzemelerin etkileşimi ve transformasyonudur. Mazeppa'da da durum böyledir. Liszt, temayı bir dizi yollarla ele alarak öznenin çeşitli hallerini yansıtmaktadır. Dolayısıyla bunu "Mazeppa teması" olarak adlandırmamız uygun olur.

Üç bölmeli yapı izlenimi başka etkenlerle sağlanmaktadır. Tonal plan üç kısımlı bir şemadır. Temanın 1. ve 2. sunumları ana ton Re minördedir. 3. ve 4. sunumlar ise sırayla Si bemol minör ve Si minörde yapılmaktadır. Son iki sunum (5 ve 6) tekrar ana tonda yapılmaktadır:

Tablo 4: Senfonik Şiir'in tonal şeması

A		B		A	
T1	T2	T3	T4	T5	T6
Re minör	Re minör	Si bemol minör	Si minör	Re minör	Re minör
36		222		263	

Bu iki sunum *espressivo dolente* ile işaretlenmiştir ve *fortissimo* yerine *temanın* diğer sunumları gibi *forte* çalınmaktadır. Dahası bu iki sunumun eşliği B bölmesinin ruh halinin değişimine katkıda bulunmaktadır. Üçleme figürü önceki A bölmesinden kalma olsa da öncekinde olduğu gibi devamlı değildir. Eşliksel örgü daha hafiftir; dalgalı ve tereddütlü bir doğaya sahiptir ve yaylılarda pizzicato ve col legno teknikleriyle zenginleştirilmiştir. Düşünce, daha içedönük ve hüzünlüdür.

Diğer iki pasaj B bölmesine dahil edilmiştir ki bu bölmenin karşıt ve gelişime açık doğasına katkı sağlamaktadır. İlki (216- 231. ölçüler), temanın sadece ilk üç kısmını kullanan bir kanon episodudur. İkincisi (232-263. ölçüler) ki temelde bir geçit pasajıdır, aynı kesiti kullanmaktaysa da beklenmedik bir şekilde Mi majör tonundadır. Bu pasaj nihayetinde ana ton olan Re minöre dönmekte ve A bölmesinin dönüşünü başlatmaktadır.

Bu *Andante* köprü pasajı (402- 436. ölçüler) recitatifs bir pasajdır ve çalındığı süre boyunca Mazeppa temasının kesitleri çeşitli çalgılarca tekrar edilmektedir. Bu pasaj programsal bakış açısıyla ilginçtir ve çalışmanın ilerisinde daha detaylı olarak ele alınacaktır.

Marş (465-611. ölçüler), tamamen yeni iki tema sunmaktadır. Liszt üzerine kitaplar ve makaleler yazmış olan Humphrey Searle, ilkinin (465-488. ölçüler) Liszt'in 1849'dan önce erkek sesleri için yazdığı *Arbeiter Chor*'undan alındığını söylemektedir (Searle, 1980: 43). İkinci tema ise Searle tarafından "oryantal bir tada sahip bir Kazak teması" olarak tanımlar. Searle neden bunu bir "Kazak" teması olarak kabul etmektedir? Belirli bir Ukrayna ezgisine yönelik hiçbir referans bulunmamaktadır. Belki de bu temanın orkestralanışı, üçgen ve zillerin etkisiyle Doğu müziği etkisi önermektedir.

Allegro marziale non troppo Allegro.

Allegro marziale non troppo Allegro.

Örnek 7: Mazeppa Marş Kısmı, Birinci Tema 463-466. Ölçüler



Örnek 8: Mazeppa Marş Kısmı, İkinci Tema 498-501. Ölçüler

Bu iki tema Marş için başlıca malzemeyi sağlamakta ve 526. ölçüdeki tekrar işaretiyle birlikte bütünüyle tekrar edilmektedir. Ancak Marş'ı Koşu'yla ilişkilendirme ihtiyacından olsa gerek Liszt, Koşu kısmından Marş kısmına iki fikir dahil etmiştir. İlk olarak 578. ölçüde Mazeppa temasına bir referans yerleştirmiştir. Fa majör tonundaki bu *grandioso* sunum, tamamlanmamış olsa da Koşu'ya olan tek temasal bağlantıdır. İkincisi koda kısmındaki 607. ölçüde *fortissimo* bir akor bulunmaktadır ve bu Re majöre giden final kalış yolunda oldukça şaşırtıcı bir kesintidir. Bu kesinlikle eserin başlangıcındaki Si bemol minör akorun bir yansımasıdır ve müziğe bir “çerçeve” sağlamaktadır.

Aşağıdaki diyagram, bu senfonik şiirdeki büyük yapısal bölünmelerin daha açık bir şekilde dış hatlarını çizmektedir:

Tablo 5: Senfonik Şiir'in Form Grafiği

KOŞU				MARŞ		
Giriş: A	B	A	Köprü	1. Tema	2. Tema	Koda
36	122	263	402 435 436	465	500	592

Bu grafiğin şiirle olan bir karşılaştırması, şiirin ruh hali ve duygu açısından şiirin hatlarını takip ettiğini gösterecektir. Dahası bu müzik sesle boyama örnekleri içermektedir ki bu, bu büyük bölünmelerin bazılarını açıkça işaretlemektedir.

Tablo 6: Liszt'in Mazeppası'nın Yapısal Grafiği

GİRİŞ	A	B	A	KÖPRÜ
1-36	122-263 3 Bölmeli Form			402-436

Mazeppa'nın, Les Préludes adlı senfonik şiirindeki gibi karmaşık bir tarihi vardır. 1826'da Liszt "*Etude en 48 exercices dans les tons majeurs et mineur*" başlığı altında on iki adetten oluşan piyano etütlerini bestelemiştir. 1838 yılında Liszt bu etütleri yeniden ele alıp "*24 Grandes Etudes*" başlığı altında, daha yüksek teknik beceri gerektiren versiyonlarını yayımlamıştır. Bahsedilen bu etütlerden hiçbirinin başlığı yokken Liszt, bunlardan dördüncüsü olan şiirine "*Mazeppa*" başlığını vermiş ve sonunu Victor Hugo'nun aynı başlıklı şiirine uyacağı şekilde değiştirmiştir. 1851 yılında Liszt, bu etütleri son bir kez daha ele almış ve *Mazeppa*'yı "*Etudes d'execution transcendante*" olarak bilinen koleksiyonun dördüncü etüdü olarak icracılara ve dinleyicilere sunmuştur. Aynı yıl *Mazeppa*'yı yeniden ele alarak bir senfonik şiire çevirmiştir. *Mazeppa* programının kullanımı Liszt'in önceden yazmış olduğu piyano etüdünü yeniden ele almasına sebep olmakla kalmamış, Liszt piyano etüdünün yapısını Hugo'nun şiirini, senfonik şiir biçimini daha kapsamlı ve etkili bir şekilde temsil edecek şekilde genişletmiştir (Johns, 1986: 127-128). Victor Hugo'nun şiiri *Mazeppa*, kendi ilginç yapısı ile bir fikirler alegorisi olarak adlandırmak yerinde olacaktır. Şiirin genel bir yapısından söz edecek olursak, ilk kısmı *Mazeppa*'nın vahşi ata bağlanması, atın aralıksız koşuşunun ardından ölümüyle birlikte ölümle burun buruna gelmesi ve nihayetinde birgün Ukrayna aşiretlerinin prensi olacak olmasını hikaye etmektedir. Şiirin ikinci kısmını ise, ilk kısımda geçen olayların izini takip eder ancak alegoriye daha çok odaklanmaktadır. *Mazeppa* acı çeken sanatçı figürünü; at, sonsuz deha gücünü ve atın ölümü ve *Mazeppa*'nın ölümün eşiğine gelişi ise yeniden doğum öncesi ölümü temsil etmektedir. *Mazeppa*'nın prens olacağı önerisi, savaş verme, feragat ve zaferle yükselme yoluyla sanatçının yeniden doğumu olarak yorumlanabilir. Liszt'in kullandığı

şekliyle senfonik şiirde kullanılan unsurlar şunlardır:

- 1) Duraksız deha dürtüsünü temsil eden vahşi koşu (1-104. ölçüler)
- 2) Atın çöküşü ve Mazeppa'nın ölümün eşğine gelişi (403-435. ölçüler)
- 3) Kurtarıma, yeniden doğuş, değişim

Bu programın özünün (*Tasso* ve *Prometheus* ile benzerliğiyle birlikte) acı çekme ve yeniden doğuş olması gerekmesi şaşırtıcı değildir ve bu bir kere daha Liszt'in ızdırıp/dönüşüm dikotomisi ile ilgili takıntısını ve arketipik Romantik sanatçı figürü temsil edişini ortaya koymaktadır.

Mazeppa, beş motif ve bu motiflerin çeşitlemeleri üzerine kuruludur.



Örnek 9: Motif 1 / Koşu A 1-2. Ölçüler



Örnek 10: Motif 1 / Koşu B 20-21. Ölçüler

67

D

Soprano, Tenor, Bas

ff sempre.

Ped.

Örnek 11: Mazeppa'nın Koşusu / Sanatçının Deha Tarafından Sürülmesi 36-43. Ölçüler

Örnek 12: B Teması 44-47. Ölçüler

Andante.

mf Solo. cresc. cresc. f sehr lang. pizz. pizz.

V. A. 518.

Örnek 13: Motif 3/ Yeniden Doğuş Öncesi Yoksunluk 404-409. Ölçüler

Allegro.

in E. marziale, nobile

Örnek 14: Motif 4 / A Fanfar 438-444. Ölçüler

Allegro marziale.

V. A. 518.

Örnek 15: B Yeniden Doğuş 466-479. Ölçüler

Örnek 16: Motif 5/ Ukrayna Kabilelerinin Prensi Mazeppa 501-504. Ölçüler

Mazeppa'nın biçimsel yapısı muhtemelen senfonik şiirler içinde en karmaşık olanıdır. Giriş, tema ve çeşitlemeler ve atın çöküşü kısımları piyano etüdünden alınmıştır ancak giriş ve marş (sonradan) eklenmiştir. Eser, birbiriyle ilişkili motifsel malzeme ile birlikte oldukça üç bölümlü bir yapıya benzemektedir: 1. Hızlı (tema ve çeşitlemeler, 2-10. kısımlar); 2. Yavaş, recitativo (11. kısım); 3. Hızlı, marziale. Eklenmiş marziale, Liszt'in yönlendirmesine göre kendi başına bir eser olarak çalınabilir (Johns, 1986: 131). Mazeppa'nın yapısal karmaşıklığından dolayı, yapıyı daha açıkça temsil etmesi için iki yapısal tablo sunulmuştur.

Tablo 7: Yapısal Formu

<u>Kısım 1: 1-35. Ölçüler</u>
<u>Fonksiyon: Giriş</u>
<u>Ton: Re minör</u>
<u>Motif: 1</u>

Ana armonik hareket: Armoni; Re minör, Sol minör ve La minör üzerine kurulu üç büyük sekvens etrafında organize edilmiştir. İlk iki sekvensteki her bir ton merkezi dominant dokuzlu-tonik hareketiyle kurulmuştur. Üçüncü sekvenste, ikinci kısım için bir tam kalıba hazırlanmak için son dört ölçüde dominant dokuzlu akoruna vurgu yapılmadan önce daha cesur ilişkiler için (Re minör, Mi bemol minör, Si bemol majör) eksik yedili akor kullanılmıştır.

Bu girişte Liszt, ton merkezlerini belirlemek için temel akor ilişkileri (I-IV-V) kullanmaktadır. Giriş kısmı büyük oranda üç büyük sekvensten oluşmaktadır:

Tablo 8: Bölüm 1

$V_9 _ I$ <i>1-5. ölçüler</i> <i>Re Minör</i> <i>I.....</i>	$V_9 _ I$ <i>5-9. ölçüler</i> <i>Sol Minör</i> <i>IV.....</i>	$V_9 _ I$ <i>9-13. ölçüler</i> <i>La Minör</i> <i>V.....</i>
---	---	--

Sekvens 2: Kulak altta yatan armonik ilişkiyi kavradıktan sonra Liszt, ikinci sekvenste toniği kullanmamıştır:

Tablo 9: Bölüm 2

V_9 <i>13-15. ölçüler</i> <i>Re Minör</i> <i>I.....</i>	V_9 <i>15-17. ölçüler</i> <i>Sol Minör</i> <i>IV.....</i>	V_9 <i>17-19. ölçüler</i> <i>La Minör</i> <i>V.....</i>
--	--	--

Tablo 10: Bölüm 3

A-7 ___ I 20-23. ölçüler Re minör	G-7 ___ I 24-27. ölçüler Mi bemol minör	D-7 ___ I 28-31. Ölçüler Si bemol minör
I.....V		

İlk ve ikinci sekvenslerdeki dominant dokuzlu akorlarının yan yana dizilmesiyle ortaya çıkan kromatizm, kök seslerin düşürüldüğü üçüncü sekvenste belirgin hale gelmekte ve “vagrant” eksik yedili akoru ton merkezinden daha uzak ilişkiler için pivot halini almaktadır. Üçüncü sekvenste kullanılan eksik yedili akorlarının, bu akorun üç biçiminde bulunmasına dikkat etmelidir. Armonik olarak kararsız, çalkantılı bir giriş ortamı kurduktan sonra Liszt, son dört ölçüyü (23-35. ölçüler) Re minörün dominant dokuzlu akorunu vurgulamak için kullanır ki bu, sonraki kısma tam kadans yapacaktır.

Tablo 11: Kısım 2 / 36-68. Ölçüler

İşlevi: Mazeppa'nın yolculuğunu ve zekice zorla sanatçıyı temsil eden tema ifadesi
Ton: Re minör
Motif: 2: 36-59. ölçüler ; 1: 59-68. ölçüler

Ana armonik hareket: Bu kısım, Re minör ve dominantı La majör merkezlerini kurmaktadır. Tema, sıkı bir şekilde Re minör tonunda başlamaktadır (36-40. ölçüler, I-VI-V-I); submedyant/dominant hareketi ana özelliğidir ama toniğe doğru doğrudan bir ilişki içinde sıkı bir şekilde kurulmuştur. Temanın ilk sekvensi çeşitlemelerdeki önemli bir özelliktir ve burada La majöre modülasyon gerçekleştirmektedir:

Tablo 12: 40-43. Ölçüler

V _____ I 40-41. ölçüler, Fa Majör	V _____ I 42-43. ölçüler, La Majör
---------------------------------------	---------------------------------------

Sekvensler arasındaki kromatik bağlantı, temanın başlangıcındaki (37-38. ölçüler) submedyant/dominant hareketinin bir uzantısıdır. 44 ve 47. ölçüler arası (48-51. ölçüler) tekrar edilmektedir. Uzun bir kadans figürleri sıralanışı (51-59. ölçüler) La majör tonunu sıkı bir şekilde kurmaktadır. La dominant yedi minör dokuzlu akoru üzerine kurulu olan motif bir, La majör merkezi ve ana tona dönüş (V⁹) arasında bir bağlantı gibi davranmaktadır. Kapanış ölçüleri (59-68. ölçüler), ilk çeşitlemeye bir tam kadans oluşturmak için Re minör tonunun dominant ve dominant dokuzlusunu vurgulamaktadır.

Tablo 13: Kısım 3 / 69-107. Ölçüler

Fonksiyon: Birinci çeşitleme
Ana ton: Re minör (69-83. ölçüler); Fa diyez minör (84-107. ölçüler)
Motifler: 2 (69-71. ölçüler); 1 (97-107. ölçüler)

Ana armonik hareket: Bu kısım, Re minör, La bemol majör ve Fa diyez minör (V) ton merkezlerini kullanmaktadır.

İlk çeşitleme, açılıştaki armonik planı koruyarak (Re minör: I-VI-V-I) bir tuttiyle başlamaktadır.

Tablo 14: Sekvens, La bemol Majör Tonuna Yapılan Modülasyon, 73-76. Ölçüler

V _____ I 73-74. ölçüler, Fa Minör	V _____ I 75-76. ölçüler, La bemol Majör
---------------------------------------	---

Fa diyez minör ton donanımının belirmesi (84. ölçü) ile birlikte Do diyez majör sıkı bir şekilde kurulmakta ve kalıssal doğrulama bunu takip etmektedir (87-97. ölçüler). Motif bir Do diyezi, Fa diyez minörün ton merkezinin dominant dokuzlusu olarak kullanılmaktadır (97-107. ölçüler).

Tablo 15: Kısım 4 / 108-121. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Köprü
<u>Ana ton:</u> Fa diyez minör
<u>Motif:</u> 1

Ana armonik hareket: Bu kısım, Fa diyez minörün dominant dokuzlusu üzerine kurulmuştur. Doku iki kısımdan oluşmaktadır: kromatik olarak yükselen bir melodi ve Fa diyez minörün dominant pedalı üzerinde tutulan bir pedal.

Not: Bu kısım, kısım beş ile birlikte, kısım altı ve yedi ile birlikte büyük bir yapısal sekvens oluşturmaktadır.

Tablo 16: Kısım 5 / 122-170. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Çeşitleme iki
<u>Ana ton:</u> Sol minör
<u>Motifler:</u> Si bemol minöre doğru bir “psikolojik yükseliş” ve arkasından gelen Sol minörün dominant dokuzlusu.

Motif 2, bu çeşitlemede Si bemol minör tonunda görülmektedir. 135 ve 136. ölçülerde bir ikincil dominant/dominant hareketi vardır. Sekvens kısımları arasında kromatik ilişkiler içeren bir sekvens takip eder ve bir kere daha ton merkezleri ana üç-beş akorlarıyla ve bu durumda imperfekt kalışlarla kurulur:

Tablo 17: 138-145. Ölçüler

V _____ I 138-141. ölçüler, Re bemol Majör	V _____ I 142-145. ölçüler, Do minör
---	---

Sol minöre doğru bir modülasyon (146-154. ölçüler) dominant üzerinde sonlanmaktadır. Motif 1, Sol minörün dominant dokuzlusu üzerine kurulmuştur (154-170. ölçüler).

Tablo 18: Kısım 6 / 171-183. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Köprü (Kısım dörde karşılık olarak)
<u>Ana ton:</u> Sol minör
<u>Motif:</u> 1

Ana armonik hareket: Kısım dörtte olduğu gibi armoni, ton merkezinin dominant pedalının ve yükselen, melodik bir hattın üzerindedir.

Tablo 19: Kısım 7 / 184-231. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Çeşitleme üç
<u>Ana ton:</u> Si minör
<u>Motif:</u> 2

Ana armonik hareket: Si minör, bu kısmın, sekvens hareketi kromatik ve kararsız bir hareket alanı sunmadan önce kararlı açılış tonudur (184-199. ölçüler).

Motif iki, başlangıçta Si minör tonunda, dominanta bir hareketle duyurulmaktadır (198. ölçüde). Kısımın geri kalanı, sabit bir yapı olarak iki kısımlı sekvensler kullanmakta ve burada motif ikinin tamamı üzerine bir kromatik armonik

ilişkiler dizisi inşa etmektedir. İlk sekvens, her bir sekvens kısmında bir sekvens içermektedir:

Tablo 20: Motif 2

I _ V	I _ V	I - V	I - V
200-203. ölçüler	203-207. ölçüler	208-211. ölçüler	212-215
<u>Re diyez minör</u>	<u>Do diyez minör Minör</u>	<u>Mi minör</u>	<u>Re minör</u>
200 _ 207		208 _ 215	

Bir kere daha merkezler ana üç-beş akorları ile, bu durumda tam kadans hareketiyle kurulmaktadır.

İkinci sekvenste, kayan kromatik sesler ve ton merkezini sabit bir şekilde kurmak için her bir sekvens kısmında uzatılmış sesler kullanılmaktadır.

Tablo 21: Kısım 2

Ölçüler	216	217	218	219	224	225	226	227
	220	221	222	223	228	229	230	331
Perdeler	C	C#	D	E b	C#	D	E b	E b
	A	A	A	A	B b	B b	B b	B b
	F#	F#	F#	F#	G	G	G	G
Akorlar	G-7	Fa# m	Re M	G-7	D-7	Sol m	Mi b M	D-7
Röprizler	_____ :				_____ :			
Ton	Fa# minör				Sol minör			

Tablo 22: Kısım 8 / 232-262. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Çeşitleme dört
<u>Ana ton:</u> Mi majör (232-243. ölçüler), donanımbelirtilmemiştir (244-262. ölçüler)
<u>Motifler:</u> 2, son on ölçü

Ana armonik hareket: Mi majörün kararlılığından sonra, donanım işaretinin düşürülmesi ile birlikte armoni, eksik yedili akorların kullanımı ile birlikte kararsız bir hal almaktadır.

Bu kısım büyük ölçüde sekvensler ve tekrarlanan malzemedan oluşmaktadır. Mi majör tonunda karar kılındıktan sonra (232-237. ölçüler) bu kısmın başlangıcında, armoni gitgide sekvens boyunca kromatik bir hal almaktadır. Üç sekvens ilişkilidir: birbirlerini devam ettirmektedirler ve son sekvenste bir tonun adımlarıyla oluşan bir hareketin kromatik bir harekete dönüştüğü yerde ilginç bir armonik stretto göstermektedirler. Ayrıca son sekvens de eksik yedili akorlar üzerine kuruludur. Son ölçüler (247-252. ölçüler), La eksik yedili akoru üzerine kuruludur ve beşinci çeşitlemeye yapılacak bir tam kalışın hazırlığı olarak Re minörün tonik/dominant ilişkilerinin vurgulanmasıyla armonik kararlılığa dönülmektedir (257-262. ölçüler).

Tablo 23: Kısım 9 / 263-332. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Çeşitleme 5
<u>Ana ton:</u> Re minör
<u>Motifler:</u> 2 (263-309. ölçüler); 1 (309-332. ölçüler)

Ana armonik hareket: Bu kısım, La majöre modülasyon yapan sekvensler, uzun kalışsal duyuru (303-309. ölçüler) ve Re minörün dominant dokuzu üzerine kurulu motif bir de dahil olmak üzere kısım ikiye oldukça benzemektedir (temanın sunumu).

Tablo 24: Kısım 10 / 333-403. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Çeşitleme altı
<u>Ana ton:</u> Re minör
<u>Motif:</u> 2

Ana armonik hareket: Re minör/majördeki temanın bir çeşitlemesi gitgide kromatik bir hal alan, kararsız bir armonik ortam tarafından takip edilmektedir.

Motif ikinin bu sunumunun tonik majördeki duyuruşu ile çarpıcı bir etki elde edilmektedir (339. ölçüde). Bu, temanın sunumundaki ilk sekvence karşılık olan sekvensi değiştirmektedir; bu şekilde modülasyon şimdi Fa diyez majör aracılığıyla La majör tonuna yapılacaktır (340-344. ölçüler Fa diyez majör V-I; 340-382. ölçüler La majör V-I). Bu kısmın ikinci ve üçüncü sekvensleri kromatik olarak yükselen ton merkezleri ile birlikte bir armonik stretto oluşturmaktadırlar ve modülasyonlar eksik yedili akorlarla elde edilmektedirler.

Tablo 25: Bölüm 2

<u>G-7</u> <u>A – G-7</u> <u>B^b</u>	<u>D-7</u> <u>B^b - D-7</u> <u>B</u>
349-356	356-363

Tablo 26: Bölüm 3

<u>D-7</u> <u>B^b</u>	<u>A-7</u> <u>C</u>	<u>D-7</u> <u>D minör</u>
361-363	356-365	365-367

Sekvens iki ve üçteki modülasyon merkezleri şöyledir:

A B^b C D
Yarım ton artrılmış

Bu kromatik sekvanssel yükselişin etkisinden sonra armonik ritmi yavaşlatmak amacıyla bir sekvans kullanılmaktadır (367-371. ölçüler, Re minör I; 371-375. ölçüler Si bemol majör). Hızlı armonik ritim ve sekvans iki ve üç boyunca devam eden kromatik hareket ile elde edilen doruk noktası, Mazeppa'nın attan düşüşünün hemen öncesini hikaye etmektedir. Arkasından gelen malzeme ve kısım onbir de Mazeppa'nın yeniden doğuş öncesi ölümle burun buruna gelme durumunu ifade eder. Bu kısım, Sol eksik yedili akora bir çöküşle biter.

Tablo 27: Kısım 11 / 403-435. Ölçüler

Fonksiyon: Yeniden doğuş öncesi yokluk
Ana ton: Re minör
Motif: 3 (20-31. ölçüler ve 138-154. ölçülerdeki fagotların çaldığı 2 ile ilişkilidir)

Ana armonik hareket: Bu kısım, eksik yedili akorun üç biçimi üzerine kurulu olduğundan kararsızdır.

Bu yavaş kısmın yapısı, motifsel malzemenin başlangıçtaki bir sunumundan dolayı (403-408. ölçüler, Mi eksik yedili) çok ilginçtir ve üç kısımlı bir sekvans ile takip edilmektedir. Bu üç kısımlı sekvans, üç eksik yedili akor biçimi üzerinden hareket etmekte ce bu arada basta (çello ve kontrbas) sürekli bir Sol diyez pizzicato pedal olarak davranmakta ve bu kısmın son ölçüsünde kısmen çözülecek olan bir disonans oluşturmaktadır:

Bölüm:

<u>E-7 (409-414)</u>	<u>D-7 (415-420)</u>	<u>A-7 (421-434)</u>
<u>G# Pedal.....</u>		

Eksik yedili akorlar ve monofon bir doku ile ifade edilen yokluk, yapının katı bir şekilde üç kısımlı sekvans üzerine kurulmasından dolayı asla müziksel bir yokluğa

dönüşmemektedir. Program da ayrıca reçitativvari monofon hareket, retorik suslar, bas klarinet, fagot ve kalın yaylıların ve genel coşkulu etkinin oluşturduğu tını ile ifade edilmektedir.

Tablo 28: Kısım 12 / 436-464. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Giriş/Marziale'ye fanfar
<u>Ana ton:</u> Si bemol majör
<u>Motif:</u> 4 (retrograt)

Ana armonik hareket: Bu kısım, hiçbir sabit ton merkezi sunmasa da son dokuz ölçüde Re majör kurulmaktadır.

Sonrasındaki iki kısım ile birlikte bu kısım, bir marş ve trio oluşturmaktadır: giriş (kısım 12, 436-464. ölçüler), marş (kısım 13, 465-499. ölçüler), trio (kısım 13, 500-527. ölçüler). Kısım onüç, marş, kısım öndörtte tekrar gelmeden önce tekrar edilmektedir. Bu şekilde genel form, geleneksel bir marş ve trio kısımları sırası olan şu hali almaktadır: Giriş- M T M T M. Bu kısım büyük oranda armonik hareketi belirleyen iki kısımlı sekvensten oluşmaktadır:

Tablo 29: Marş

Bölüm 1:	<u>Si Majör</u>	Do Majör
	<u>437-443</u>	444-450

Tablo 30: Trio

Bölüm 2:	<u>Si bemol Majör</u>	<u>Re Majör (VI-V)</u>
	<u>452-455</u>	<u>456-459</u>

Bu, sekvens yapıları içinde uzak ton merkezlerinden faydalanma olan Liszt'in "sharpness" ve "flatness" kullanımının harika bir örneğidir. Liszt, donanım işaretini tamamen kaldırabilir ya da herbiri belirlenen ton merkezini belirtecek şekilde dört donanım işareti kullanabilirdi. Re majörün dominantı, son altı ölçüde kısım onüç için yapılacak olan Re majör kalıba hazırlık için kurulmaktadır.

Tablo 31: Kısım 13 / 465-527. Ölçüler

Fonksiyon: Marziale/ Marş ve Trio/ Mazeppa'nın Kazaklar tarafından kurtarılışı.

Ana armonik hareket: Re majör sabit bir şekilde kurulmaktadır. Sekvens yapıları, şuralara hareket için kullanılmaktadırlar: paralel ton Re minör, onun ilgili tonu Fa majör ve sonra üçüncü bir sekvens ve paralel akor ve ton hareketiyle Re majörün dominantı bir kere daha kurulana kadar (526- 527. ölçüler).

Burada motif dördün tonik/dominant armonisi kullanımıyla ilk sunumu bulunmaktadır (465-476. ölçüler). Bu kısmın geri kalanı büyük ölçüde üç sekvensten oluşmaktadır.

Tablo 32: Bölüm 1 / Motif 4

<u>I7^b</u>	<u>I7 V7</u>	<u>I7</u>	<u>I IV</u>
477-480		481-484	
Re Majör	Do Majör	Mi Majör	Si bemol Majör
Ses Bağlantısı: C			
D.....			

Tablo 33: Bölüm 2 / Motif 5

Re minör	Fa minör (V)	Fa minör	Mi bemol majör
500-507		508-515	

*İkinci bölümün sonu ile üçüncü bölüm üst üste binmektedir.

Tablo 34: Bölüm 3 / Motif 5

Fa minör	Mi bemol Majör	Mi bemol minör	Re bemol majör
514	515	516	517

Obua, kromatik “bağlantı” çizgisini üçüncü sekvenste taşımaktadır: La bemol, Sol, Sol bemol, Fa. Bu yolla paralel bir akor ve ton ilişkisi organize edilmektedir. Bu kısım Re majörün dominantında bitmektedir.

Tablo 35: Kısım 14 / 528-558. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Mars
<u>Ana ton:</u> Re majör
<u>Motif:</u> 5

Ana armonik hareket: Bu kısım Re majörden Fa diyez minöre modülasyon yapmakta ve sonunda Do diyez minörün dominantına vurgu yapmaktadır.

Motif dördün ilk sunumunda olduğu gibi tonik/dominant hareketi korunmaktadır ancak bu sefer Re majördedir. Bu kısımda medyanta olan modülasyon, Fa diyez minörün kurulduğu anlamına gelmektedir. Fa diyez minör kurulduğunda benzer bir tonik/dominant hareketi, son kısımdaki ikinci sekvens benzer bir sekvens oluşturarak takip eder (529-542. ölçüler). İkinci sekvens (543-546. ölçüler) eksik yedili akorlarını

Do majör ve Mi bemol majör tonları arasında hareket etmek için kullanılmaktadır. Geriye kalan ölçüler ise Do diyez minörün dominantını kurmaktadır.

Tablo 36: Kısım 15 / 559-661. Ölçüler

<u>Fonksiyon:</u> Sonuç
<u>Ana ton:</u> Re majör
<u>Motifler:</u> 4 (559-571. ölçüler); 2 (579-611. ölçüler)

Ana armonik hareket: Re majör ve Sol minör arasındaki bir armonik stretto (559-571. ölçüler) Fa majördeki motif iki tarafından takip edilmektedir (588-593. ölçüler) ve bir Re minör göstergesi ile bu kısmın armonik kaygıları gösterilmektedir. Re majör ve Sol minör akorları arasındaki gel-git (594-598. ölçüler) nihayetinde zafer dolu bir sonuca yol vermektedir.



Örnek 17: Étude pour Piano-forte, No.4 – 1. ölçü

Allegro patetico.
tenuto e ben marcato il canto

sempre fortissimo e staccatissimo

Red. *

Örnek 18: 24 Grandes Etudes No.4 – 1. Ölçü

SONUÇ

Liszt'in "Mazeppa" adlı senfonik şiiri, çok uzun zamandır üzerinde düşünülüp, ayrıntılı dinlenilmiş ve her seferinde dinleyicide farklı bir etki yarattığı kanaatine varıldığı için bu tezin konusu olmuştur. Bu konunun incelenmesine sebep olan en önemli husus, eserin üzerinde yeterince düşünülmemiş ve beraberinde çalışılmamış olduğunu saptamak olurken, bu müzik türünün nedenini sorgulamak ise amaç kılınmıştır. Elbette program müziğine dair birçok yabancı kaynağın varoluşu bu yolda ilerlerken fikir sahibi olma yolunda ışık olurken, bu türün herkes tarafından benimsenen tam bir formal yapıya sahip olmaması da tezin sorunsallarındandır. Bu yüzden senfonik şiirleri her açıdan anlaşılır kılabilmek adına detaylı bir analiz yapılmıştır. Bu sürece doğru giderken tezin kuramını sağlam bir zemine oturtmak, çalışmanın vazgeçilmezi ve gerekliliği olmuştur.

Tezin ikinci bölümünde, çalışmanın formatını hangi zemin üzerine kurulduğuna, nasıl bir yol izlendiğine, hangi yöntemle analiz gerçekleştirildiğine, verilerin hangi yollarla toplandığına, bizi sınırlayan etkenlere ve çalışmanın neden gerekli kılındığına kapsamlı bir şekilde değinilmiştir. Bunlara değinirken betimsel analiz çerçevesinde içerik analizi ile bulgulara ulaşılmış ve araştırmada esnek desen modeli kullanılarak, metin ve nota ile doğru orantıda kodlama yöntemi geliştirilmiş, yöntem hem formal hem de yorumsal bir biçimde aktarılmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde, 18. yy Romantik Döneme genel bir bakış izlenmiştir. Bu yüzyıl, tarih bakımından devrim yaratan bir dönem olduğu için "devrim çağı" olarakta adlandırılmaktadır. Bu bölümde çağın bütün sosyolojik, politik, felsefik ve müzikal bulgularına detaylı bir biçimde değinilmiştir. 'Aklın' çağı olarak bilinen Romantik Dönem, akılcılığın ön plana çıkması ile adından da anlaşılacağı gibi daha somut fakat bir o kadarda ruhun bütün değişkenlerini işleyen bir sanat türü olarak karşımıza çıkmıştır. Öyle bir devrim yaratan bir dönem olmuştur ki zamanın bütün sanatçıları, yazarları spesifik olarak sivrilmiş ve geleceğin sanatçıları tarafından deha olarak kabul görmüşlerdir. Liszt de aklın ele alamayacağı boyutlarda sıradışı bir besteci olarak karşımıza çıkmış ve bugün bile gerek eserlerinin gerekse düşünüş ve yaratış biçiminin tartışıldığı, net olarak ayrıştırılmadığı bestecilerinden olmuştur. Bu tezde

özellikle Liszt'in ele alınmasındaki en büyük etken, kendisinden önce belki keşfedilemiş fakat çalışılmaya, yaratmaya hiç cesaret edilememiş bir türü “senfonik şiir”i bugün bile kabul edilir kılması olmuştur. Program müziğinin bir devamı gibi kabul gören bu türü Liszt'in işleyiş biçimiyle sonraki dönemlerde birdaha görmemekteyiz. Her bir bestecinin aslında eserlerinin kendi imzası olduğunu düşünecek olursak, bu durum çokta yadırganmamaktadır.

Tezin asıl amacı ve konusu olan son bölümünde, Mazeppa'nın hikayesinin aktarılması, bununla birlikte Victor Hugo'nun şiirinin Türkçeye çevrilip yorumlanması ve eş güdümlü olarak Liszt'in Mazeppa adlı eserinin formal analizi gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, Mazeppa'nın hikâyesinin yorumundan bağımsız olarak Liszt'i değerlendirecek olursak kuşkusuz evrensel bir hayranlığa sebep olan bir sanatçı olarak değerlendirmek mümkün olacaktır. Yaşamı boyunca hiçbir kalıba sığmayan ve yetmişbeş yıllık uzun yaşamına bugün hala çözmeye çalıştığımız, eserlerini her dinlediğimizde farklı dokular, tınılar yakaladığımız ve belkide en önemlisi Liszt'in nasıl yorumlanacağı ve yazdıklarının özünü benimseyip nasıl aktaracağımız sorusunu kendimize sorduğumuz bir noktada, bu tezin yazılmasına karar verilmiştir. Elbette Liszt'i sadece dönemin sosyolojik ve politik olgularıyla değerlendirmenin yeterli olmayacağı noktada eserlerine genel bir bakışın da Liszt'i tanımada önemli bir unsur olacağını kanısına varılmaktadır. Fakat her bir eseri apayrı özellik, bambaşka bir yenilik taşıdığı için, hikayesinin ve formun aktarımının en rahat ve anlaşılır yapılabileceğine inanılan Mazeppa adlı senfonik şiiri üzerinde örneklendirmeye karar verilmiştir. Tezde, Liszt'i Mazeppa üzerinden kimlik ve müzik açısından değerlendirecek olursak;

- Hikayesi ve belki de Hristiyanlık ile olan ilişkisi açısından sıradışı izler bırakan bir eser olarak değerlendirilmektedir Mazeppa. Daha geniş anlamda Mazeppa, mücadelenin ardından zaferi, kötülüğün iyiliği ele geçirdiği ve bu kasvetli yaşamın denemelerinden sonra cennetin kapısının açılacağını ve huzuru temsil etmektedir. Mazeppa'nın sembolizmi güçlüdür ve herkese hitap etmektedir. Bu yüzden, Mazeppa'nın seçiminin bugün bile bu duyguları ifade etmek için ilham kaynağı olacağı şaşırtıcı değildir.
- Mazeppa'yı müzik olarak değerlendirecek olursak, aslında Mazeppa'yı ilk olarak yazmış olduğu piyano etüdü ile bahsetmek doğru olacaktır. Bu eser

senfonik şiiriden çok daha etkilidir. Çünkü hemen hemen hiçbir virtüözün cesaret edemeyeceği teknik zorlukta bir eserin tek bir partide koca bir orkestra gibi duyulma hazzı hayret vericidir. Bu yüzden de Mazeppa "profesyonel savaş atı" olarak adlandırılmaktadır. Bunu eserin her temasında da açıkça duyabildiğimiz için çoğu yazar ve eleştirmenler de Mazeppa hakkında genelde müziğin kalitesini değil, olağanüstü teknik becerilerine işaret etmektedir. Fakat Mazeppa'nın bu algısı senfonik şiire uyarlandığı an tam tersine dönmüştür. Çünkü biz artık Mazeppa'daki teknik zorluklardan ziyade saf müziği duyuyor ve şiirin her bir mısrasını temalarda hissedebiliyoruz.

Mazeppa hem piyanoda hem de orkestra versiyonunda tekrarlayıcıdır. Koşu bölümünde, temanın tam ifadesi armoni, melodi veya eşlik eden figürlerde çok az çeşitlilikle sunulmuştur. Belki de bu, Mazeppa'nın üç günlük çilesinin eziyet verici deneyimini müzikal olarak açıklamak için yapılan kasıtlı bir girişim olan Liszt'in niyeti olmuştur. Marş, daha önce belirtildiği gibi, bir tam tekrar içermektedir. Ancak iki tema da kendine özgü niteliklerden yoksundur. Searle'ye göre Marş kısmı "düz ve sık müzik"tir. Tonla boyama (tone-painting) açısından ele aldığımız Mazeppa için aslında çok az kısım vardır. Bu kavramları destekleyebilen programlar ve bu doğalcı yorumlar Liszt'in program müziğinin doğasıyla ilgili tutumlarına aslında farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Liszt'in belirttiği gibi, müzikte anlam arayışının anlamsız hale geldiği ve müziğin doğru bir şekilde anlaşılmasının tersine dönüşebileceğini düşündüren bir nokta vardır. Belki de bu kelimenin tam anlamıyla yorumlanmaya yönelik eğilim popülerlik kazanma çabasıdır. Liszt'in eserlerinin bir diğer tartışılan parçası da ilgi yaratma çabasıdır. Hemen hemen aynı temaları farklı biçimlerde tasvir eden Liszt, senfonik şiir kavramıyla kendisinden sonraki özellikleri Rus besteciler başta olmak üzere, dönemin en ünlü isimlerinede ışık olmuştur. Bugün hala Liszt'in eserlerinin ve ayrıca spesifik olarak ele aldığımız senfonik şiirlerinin de aynı hayranlıkla tüm dünyada çalınmasının asıl sebebi, Liszt'in müziğini doğru yorumlama ve aktarabilme çabası olarak düşünülebilir.

KAYNAKÇA

- ALTAR, Cevad Memduh (2005). Sanat Felsefesi Üzerine, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BARINEAU, Elizabeth (1954). "Critical Notes" Les Orientales Victor Hugo, Paris: Didier.
- BRITANNICA Encyclopedia (1911). 11.Edisyon, England: University Press, vol. 17.
- CRESWELL, J. W (1998). Qualitative Tnquin; and Research Design: Choosing Among Five Traditions. Thousand Oaks, CA: Sage.
- COOK, Nicholas (1999). Müziğin ABC'si. Çev.Turan Doğan. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- CORMAC, Joanne (2012). LISZT AS Kapelmeister: The Development of the Symphonic Poems on the Weimar Stage, Music Department College of Arts and Law University of Birmingham.
- DEERE, John (2009). Form and Programme in Liszt's Hamlet: A New Perspective, Birmingham: Department of Music College of Arts and Law The University of Birmingham, Master of Music.
- DENOMMÉ, Robert (1969). Nineteenth-Century French Romantic Poets, London&Amsterdam: Feffer and Simons Inc.
- DUMAN, M. Zeki (2008). Fransız Devriminin Politik Sonuçları ve Tocqueville'in Devrime İlişkin Görüşleri, Sosyoloji Dergisi, Sayı. 19, s: 104.
- FRY, John Douglas (1988). Liszt's Mazeppa: The History and Development Of A Symphonic Poem, Athens: The Ohio State University.
- GAY, L. R., & AIRASIAN, P. (2003). Educational Research: Competencies for Analysis and Application (7th ed.). Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.
- GRIFFITS, Paul (2015). Batı Müziğinin Kısa Tarihi, Çev. M. Halim Spatar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- GUT, Serge (2011). Franz Liszt, zweite, korr. Auflage, Sinzig: Studio Verlag.
- HAUSER, Arnold (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev. Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HODEIR, Andre (2011). Müzikte Türler ve Biçimler, Çev. İlhan Usmanbaş, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- HOLSTI, R. Ole (1968). Content Analysis. New Delhi: Amerind Publishing Co.
- HUGO, Victor (1944). Oeuvres Poétiques Complètes, Montreal: Valiquette.
- HUNEKER, James (1911). Franz Liszt. New York: Charles Scribner's Sons
- IŞIKSUNGUR, Beyzagül, Kapçak (2013). W. A. Mozart' in Çocukluk ve Olgunluk Dönemi Keman Sonatlarının Teknik ve Müzikal Açından İncelenmesi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi.
- İLYASOĞLU, Evin (2013). Zaman İçinde Müzik, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- JOHNS, Kate Thomas (1986). A Structural Analysis of the Relationship Between Programme, Harmony and Form in the Symphonic Poems of Franz Liszt, Australia: The University of Wollongong.
- KAPÇAK, Şeydagül (2013). J. Brahms "Op. 108 No:3 Re Minör Keman-Piyano Sonatı"nın Teknik Müzikal ve Biçimsel Analizi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi.
- KAYGISIZ, Mehmet (2009). Müzik Tarihi, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- MACDONALD, Hugh, (2001). Transformation, thematic, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie, Second Edition London: Macmillan, 29 vols. ISBN 0-333-60800-3
- MICHELS, Ulrich; VOGEL, Gunter (2015). Müzik Atlası, İstanbul: Alfa Basım Yayım.

- MİMAROĞLU, İlhan (2014). Müzik Tarihi, İstanbul: Varlık Yayınları.
- MORDDEN, Ethan (1980). A Guide to Orchestral Music, New York: Oxford University Press.
- NEUMAN, W. Lawrence (2016). Toplumsal Araştırma Yöntemleri 1-2, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- NIECKS, Frederick (1969). Programme Music in the Last Four Centuries, New York: Haskell House.
- NIECKS, Frederick (1907). Programme Music, London: Novello and Co
- PAMİR, Leyla (1998). Müzikte Geniş Soluklar, İstanbul: Boyut Matbaacılık.
- PERTEN, Elizabeth (2014). Liszt as Critic: Virtuosity, Aesthetics, and the Artist in Liszt's Weimar Prose (1848-1861), The Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences Brandeis University
- RAABE, Peter (1968). Liszts Leben, zweiter gänzte Auflage mit 3Abbildungen und dem Faksimile einer Notenhandschrift Verlegt bei Hans Schneide Tutzing.
- RAMANN, Lina (1880). Franz Liszt als Künstler und Mensch, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- RIASANOVSKY, V. Nicolas (1977). A History of Russia, New York: Oxford Press.
- ROBSON, Colin (2015). Bilimsel Arştırma Yöntemleri, Ankara: Anı Yayıncılık.
- RUDÉ, George (2015). Fransız Devrimi, Çev. Ali İhsan Dalgıç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SACHS, Curt (1965). Kısa Dünya Musikisi Tarihi. Çev. İlhan Usmanbaş. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- SARICA, Murat (1970). 100 Soruda Fransız İhtilali, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- SEARLE, Humphrey (1970). "Orchestral Music" Franz Liszt, The Man and his Music,

London: Barrie&Jenkins.

SEARLE, Humhrey (1980). "Franz Liszt", New Grove Dictionary of Music and Musicians, United States: Macmillan Pub. Ltd.

SELANİK, Cavidan (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Ankara: Doruk Yayımcılık.

SITWELL, Sacheverell (1934). Liszt. Boston and New York: Houghton Mifflin Co

STEIN, Leon (1962). Structure And Style, U.S.A: Summy Birchard Company Sumco
5481 International Copyright Secured.

TANILLİ, Server (1989). Dünyayı Değiştiren On Yıl, Fransız Devrimi Üstüne (1789–1799), İstanbul: Cem Yayınları.

ZIMMERMAN, Crystal (2014). Franz Liszt Birthday Celebration, Recording of UO Concerts and Events without Prior Permission is Prohibited. Oregon: Organized by the Oregon Chapter of the American Liszt Society

WAGNER, Richard, "Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen," Neue Zeitschrift für Musik, 10 April 1857, trans. William Ashton Ellis in Richard Wagner's Prose Works, vol. 3 (London: Keegan Paul, 1894), edited by Bryan R. Simms.

WALKER, Alan (1989). Franz Liszt, vol. 2. Boston and New York: Alfred A. Knopf

WARREN, Charles (1980). "Word Painting" New Grove Dictionary of Music and Musicians United States: Macmillan Pub.

WHEELER, D. John (1999). Franz Liszt's Solo Piano Music From His Roman Period, 1862-1868, Norman, Oklahoma: Submitted To The Graduate Faculty

WHEELER, Matt (2011). Liszt and the Symphonic Poem, Instrumental Ensemble Literature.

İNTERNET KAYNAKLARI

COCHRAN, Peter (2009). Lord Byron: Mazeppa, Erişim Tarihi: 8 Şubat 2017.

<https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/mazeppa.pdf>

JAMERSON, Celeste, (2014). Franz Liszt and the Seven Rays, Erişim Tarihi: 07 Haziran 2017.

<http://www.esotericquarterly.com/issues/EQ10/EQ1001/EQ100114-Jamerson.pdf>

Mazeppa Louis Boulanger https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mazeppa_Louis_Boulanger.jpg Erişim Tarihi: 18.06.2018

MENDL, R. W. S (1932). The Art Of The Symphonic Poem, England: Oxford University Press.

<http://thompsonian.info/Articles/delius-art-of-symphonic-poem-rws-mendl.pdf>

NIECKS, Frederick, Programme Music in the Last Four Centuries

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044044142883;view=1up;seq=1>

SHAW, Lee “Hungarian Identity” and the Music of Franz Liszt

http://repository-old.dl.itc.u-tokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/55049/1/CLC_30_016.pdf Erişim Tarihi: 06.05.2018

ŞENOL, Ajda, Romantik Dönem ve Romantizmin Müziksel Özellikleri

<https://prezi.com/qtxape6quzbf/romantik-donem-ve-romantizmin-muziksel-ozellikleri/>

Erişim Tarihi: 04.05.2018

[http://imslp.org/wiki/Mazeppa,_S.100_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Mazeppa,_S.100_(Liszt,_Franz)) Erişim Tarihi: 21.11.2017

[http://imslp.org/wiki/Études_d%27exécution_transcendante,_S.139_\(Liszt,_Franz\)](http://imslp.org/wiki/Études_d%27exécution_transcendante,_S.139_(Liszt,_Franz))

Erişim Tarihi: 30.10.2017

Victor and Marina A. Ledin (1997)

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.553119&catNum=553119&filetype=About%20this%20Recording&language=English Erişim Tarihi: 15.05.2018

EKLER

MAZEPPA

Victor Hugo

I.Bölüm

Ainsi, quand Mazeppa, qui rugit et qui pleure,
A vu ses bras, ses pieds, ses flancs qu'un sabre effleure,
Tous ses membre liés
Sur un fougeux cheval, nourri d'herbes marines
Qui fume, et fait jaillir le feu de ses narines
Et le feu de ses pieds;
Quand il s'est dans ses noeuds roulé comme un reptile,
Qu'il a birn réjoui de sa rage inutile
Ses bourreaux tout joyeux,
Et qu'il retombe enfin sur la croupe farouche,
La sueur sur le front, l'écume dans la bouche,
Et du sang dans le yeux:
Un cri part, et soudain voilà que dans la plaine
Et l'homme et le cheval, emportés, hors d'haleine,
Sur les sables mouvants,
Seuls, emplissant de bruit tourbillon de poudre
Pareil au noir nuage où serpente la foudre,
Volant avec les vents!
Ils vont. Dans les vallons comme un orage ils passent,
Comme ces ouragans qui dans les monts s'entassent,
Comme un globe de feu;
Puis déjà ne sont plus qu'un point noir dans la brume.
Puis s'effacent dans l'air comme un flocon d'écume
Au vaste océan bleu.
Ils vont. L'espace est grand. Dans le désert immense,

Dans l'horizon sans fin qui toujours recommence.
Ils se plongent tous deux.
Leur course comme un vol les emporte, et grands chênes,
Villes et tours, monts noirs liés en longues chaînes,
Tout chancelle autour d'eux.
Et si l'infortuné, dont la tête se brise,
Se débat, le cheval, qui devance la brise,
D'un bond plus effrayé
S'enfonce au désert vaste, aride, infranchissable
Qui devant eux s'étend, avec ses plis de sable
Comme un manteau rayé.
Tout vacille et se peint de couleurs inconnues,
Il voit courir les bois, courir les larges nues,
Le vieux donjon détruit,
Les monts dont un rayon baigne les intervalles;
Il voit; et des troupeaux de fumantes cavales
Le suivent à grand bruit!
Et le ciel, où déjà les pas du soir s'allongent,
Avec ses océans de nuages ou plongent
Des nuages encor.
Et son soleil qui fend leurs vagues de sa proue,
Sur son front ébloui tourne comme un roue
De marbre aux veines d'or!
Son oeil s'égare et luit, sa chevelure traîne,
Sa tête pend; son sang rougit la jaune arène,
Les buissons épineux:
Sur ses membres gonflés la corde se replie,
Et comme un long serpent resserre et multiplie
Sa morsure et ses noeuds.
Le cheval, qui ne sent ni le mors ni la selle,
Toujours fuit, et toujours son sang coule et ruiselle,
Sa chair tombe en lambeaux,

Hélas' Voici déjà qu'aux cavales ardentes
Qui le suivaient, dressant leurs crinières pendantes
Succèdent les corbeaux!
Les corbeaux, le grand-duc à l'oeil rond qui s'effraye,
L'aigle effaré des champs de bataille, et l'orfraie
Monstre au jour inconnu,
Les obliques hiboux, et le grand vautour fauve
Qui fouille au flanc des morts où son col rouge et chauve
Plonge comme un bras nu!
Tous viennent élargir la funèbre volée!
Tous quittent pour le suivre et l'yeuse isolée,
Et les nids du manoir.
Lui, sanglant, éperdu, sord à leurs cris de joie,
Demande en les voyant qui donc là-haut déploie
Ce grand éventail noir
La nuit descend lugubre, et sabs robe étoilée.
L'essaim s'acharne, et suit, tel qu'une meute ailée,
Le voyageur fumant.
Entre le ciel et lui, comme un tourbillon sombre,
Il les voit, puis les perd, et les entend dans l'ombre
Voler confusément.
Enfin, après trois d'une course insensée,
Après avoir franchi fleuves à l'eau glacée,
Steppes, forêts, déserts,
Le cheval tombe aux cris de mille oiseaux de proie,
Et son ongle de fer sur la pierre qu'il broie
Eteint ses quatre éclairs.
Voilà l'infortuné, gisant, nu, misérable,
Tout tacheté de sang, plus rouge que l'érable
Dans la saison des fleurs.
Le nuage d'oiseaux sur lui tourne et s'arrête;
Maint bec ardent aspire à ronger dans sa tête

Ses yeux brûlés de pleurs!
Et bien! Ce condamné qui hurle et qui se traîne,
Ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine
Le feront prince un jour.
Un jour, semant les chams de morts sans sépultures,
Il dédommagera par de larges oâtures
L'orfraie et le vautour.
Sa sauvage grandeur naîtra de son supplice.
Un jour, des vieux hetman il ceindra la pelisse,
Grand à l'oeil ébloui;
Et quand il passera, ces peuples de la tente,
Prosternés, enverront la fanfare éclatante
Bondir autour de lui

II. Bölüm

Ainsi, lorsqu'un mortel, sur qui son dieu s'étale,
S'est vu lié vivant sur ta croupe fatale,
Génie, ardent coursier,
En vain il lutte, hélas! Tu bondis, tu l'emportes
Hors du monde réel dont tu brises les portes
Avec tes pieds d'acier!
Tu franchis avec lui déserts, cimes chenues
Des vieux monts, et les mers, et par delà les nues,
De sombre régions:
Et mille impurs esprits que ta course réveille
Autor du voyageur, insolente merveille
Pressent leurs légions!
Il traverse d'un vol, sur tes ailes de flamme,
Tous les champs du possible, et les mondes de l'âme
Boit au fleuve éternel;
Dans la nuit orageuse ou la nuit étoilée,

Sa chevelure, aux crins des comètes mêlée,
Flamboie au front du ciel.
Le six lunes d'Herschel, L'anneau du vieux Saturne,
Le pôle, arrodissant une aurore nocturne
Sur son front boréal.
Il voi tout; et pour lui ton vol, que rien ne lasse,
De ce monde sans borne à chaque instant déplace
L'horizon idéal.
Qui peut savoir, hormis les démons et les anges,
Ce qu'il souffre, à te suivre et quels éclairs étranges
A ses yeux reluiront,
Comme il sera brûlé d'ardentes étincelles,
Hélas! Et dans la nuit combien de froides ailes
Viendront battre son front!
Il crie épivanté, tu poursuis implacable.
Pâle, épuisé, béant, sous ton vol qui l'accable
Il ploie avec effroi;
Chaque pas que tu fais semble creuser sa tombe.
En fin le terme arrive il court, il vole, il tombe,
Et se relè roi!

Ek 1: Victor Hugo'nun Mazeppa adlı şiirinin orijinal hali Fransızcası

I.Bölüm

Böylece inleyen ve ağlayan Mazeppa,
Kılıçla sıyrılmış kollarını, ayaklarını ve karnını görmüştü,
Bütün uzuvları
5 Deniz bitkileriyle beslenmiş, burunlarından duman ve ateş,
Ve ayaklarından ateş saçan
Güçlü bir ata bağlanmıştı;
Bağları içinde bir sürüngen gibi yuvarlandığında,
Neşeli infazcılar çok güldürdü
O faydasız öfkelenişi
Ve nihayetinde kış üstü düşüşü,
Alındaki ter, ağızındaki köpük,
Ve gözlerindeki kan:
Bir yakarış kopar ve aniden düzlükte bulurlar kendilerini
Ve adamları huysuz, nefessiz kalmış at,
Kaygan kumların üstünde
Tekbaşlıların, bir toz girdabının sesiyle
Ateş yılanının rüzgarlarla birlikte uçtuğu, Siyah bulut gibi.
Gidiyorlar. Vadiden bir fırtına gibi geçiyorlar,
Tıpkı dağlarda bir ateş topu gibi toplanan
Bu kasırga gibi;
Artık sisteki bir noktadan fazlası değil.
Sonrasında bir köpük kümesi gibi gözden kayboluyorlar
Engin mavi okyanusta.
Gidiyorlar. O uçsuz bucaksız çölde. Alan muazzam.
Başlangıcı, sonu olmayan ufukta.
Kendilerini kaptırmış haldeler.

Bir kuş sürüsünün üstündeymişçesine koşuyorlar ve büyük meşeler,
Şehirler ve kuleler, uzun zincirler halinde yatan kara dağlar,
Hepsi etraflarında titriyorlar
Ve kırık kafalı talihsiz adam çırpınırsa,
Rüzgardan hızlı koşan at,
Daha korkutucu zorluğun,
Geniş, kurak, geçilmez çölün içine daldı
Gözlerinin önünde uzanan,
Kum kıvrımları ile çizgili bir pelerin gibi.
Tamamen titriyor ve bilinmeyen renklerle boyalı,
Ağaçların koşuşunu, koca bulutların koşuşunu,
Yıkık, eski kaleyi,
Ara ara güneşin yıkadığı dağları görüyor;
Görüyor; onu büyük bir gürültüyle takip eden
Dumanlı kısrak sürülerini!
Ve gecenin adımlarının uzadığı gökyüzü,
Daha da çok buluta dalan
Bulut okyanuslarıyla.
Ve pruvasıyla onların dalgalarını ayıran,
Göz kamaştırıcı çehresinde altın damarlı mermerden bir
teker gibi dönen güneşiyle.
Gözleri dalıyor ve parlıyor, saçları sürtünüyor,
Başı aşağı sarkık; kanı, sarı toprağı, dikenli çalılıkları,
Kırmızıya boyuyor:
Cüppesi şişmiş uzuvlarına dolanıyor,
Ve uzun bir yılan gibi sokarak ve sıkıca sararak
Sarıp yayılıyor.
Ne gemini ne de eyerini hissedeni at,
Her zamanki gibi uçuyor, ve kanı durmadan akıp gidiyor,
Etləri parça parça dökülüyor;
Aman! O coşkun kısraklar orada,
Yeşellerini savurarak hala onu takip ediyorlar,

Arkalarında kargalarla!
Kargalar; ürkütücü, yuvarlak gözleriyle puhu kuşu;
Savaş alanlarından korkan kartal, ve sinsî canavar
Dev balık kartalı,
Saldıran baykuşlar ve kırmızı ve tüysüz boynunun
Çıplak bir kol gibi ölülerin böğrünü delen
Büyük vahşî akbaba
Hepsi o uçan cenazeyi genişletmek için geliyorlar!
Hepsi onu, yalnız meşeyi ve köşkün yuvalarını
Takip etmek için ayrılıyorlar.
O, kanlar içinde, perişan bir halde neşenin haykırışına kulak asmıyor,
Etrafında konuşlananları, bu kara silsileyi
Görmek istiyor.

Yıldızlı kaftanı olmadan kasvetli gece çöküyor,
Kuş sürüsü, kanatlı bir çete gibi takipte,
Öfkeli gezgini.
Gökle onun arasında, karanlık bir hortum gibi,
Onları görüyor, sonra kaybediyor ve duyuyor karanlıkta
Allak bullak uçanları
Üç günlük çılgın koşunun sonunda,
Donmuş nehirleri, stepleri, ormanları, çölleri,
Aştıktan sonra,
At, yenik düşüyor binlerce avcı kuşun çığlığına,
Ve taşlara sürten demir toynaklarına
Dört kıvılcımını söndürerek.
İşte çiçek mevsiminde aciz bir şekilde yerde yatan, çıplak, acınası,
Bütünüyle akçaağaçtan kırmızı kanla kaplanmış
Talihsiz adam.
Kuştan bulut, üzerinde uçtuktan sonra durur;
Çok sayıda kızgın gaga, kafasını oymaya can atar
Gözleri yaşlar içindedir.

İşte şimdi! İnceleyerek sürünen bu lanetli adam,
Bu yaşayan ölüyü, Ukrayna'nın aşiretleri
Bir gün prens yapacaklar.
Bir gün, mezarsız savaş alanlarına tohumlar saçarak
O, deniz kartalını ve akbabayı
Bol yemle telafi edecek
Vahşi ihtişamı, çektiği cezadan doğacak.
Bir gün, yaşlı bir Kazak reisi ona kaftan giydirecek,
Göz kamaştırarak;
Ve önlerinden geçtiğinde bu çadır halkları
Önünde eğilerek parıldayan fanfarı gönderecekler
Etrafında sıçrayarak.

II.Bölüm

Böylece, tanrısına bağlı bir ölümlü olarak,
İmanlı göğsüne, ruhuna, ateşli atına bağlı olarak yaşamak
Alnına yazıldı;
Beyhude bir çırpınış içinde, yazık! Sen fırlat, sen al götür onu
Çelikten ayaklarıyla çarptığın
O gerçek dünyanın kapılarına
Onunla çölleri, sazlık tepeleri,
Yaşlı dağları ve denizleri ve bulutların ötesini aşarsın,
Karanlık bölgelerin:
Ve senin koşunun uyandırdığı bin kirli ruh
Gezginin etrafında, fevkalade küstah bir biçimde,
Birliklerine akın ederler.
O, bir kuş sürüsü gibi gezer ateşten kanatlarında,
Olasılığın bütün krallıklarında ve ruh dünyalarında
O ebedi ırmaktan içerek:
Fırtınalı gecelerde ya da yıldızlı gecelerde,
Kuyruklu yıldızların kuyruklarıyla karışmış yelesi
Göğün yüzünde parıldar

Herschel'in altı ayı, yaşlı Satürn'ün halkaları,
Bir gece kutup ışığınca çevrelenmiş, arktik yüzündeki
Kuzey kutbu.
O, her şeyi görür; ve O'nun için onun uçuşu, hiç yorulmayan,
Bu sınırsız dünyadan her bir saniyenin kaydırıldığı
İdeal ufuk.
Kim bilebilir, ona işkence eden, seni takip eden
Ve parlayan gözlerine çakan garip şimşek flaşlarına benzeyen
Şeytanlar ve meleklerden başka.
Sanki ateşten flaşlarca yanacakmış gibi,
Yazık! Ve geceleyin donmuş kanatların
Nasıl yüzüne çarparak geldiğini!
O, korku içinde ağlar, sen acımasızca direnirsin
Solgun, tükenmiş, şaşkın, onu boğan uçuşunun altında
Korku içinde eğiliyor;
Attığın her adım O'nun mezarını kazıyormuş gibi görünüyor.
Nihayet son geliyor, O koşuyor, uçuyor, düşüyor,
Ve bir kral olarak tekrar ayağa kalkıyor!

Ek 2: Mazeppa adlı şiirin Türkçe çevirisi