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

F.LISZT'İN "GEZİ YILLARI - 1. YIL: İSVİÇRE" ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Hazırlayan
Ege EMLEK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Demet EYTEMİZ

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "F.Liszt'in "Gezi Yılları - 1. Yıl: İsviçre" Eserlerinin İncelenmesi" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Ege EMLEK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün . tarih ve ... . sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin . .. maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ege EMLEK'in "F.Liszt'in 'Gezi Yılları - 1. Yıl: İsviçre' Eserlerinin İncelenmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday .. tarihinde, saat ..,, ...'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

ÖZET

Franz Liszt'in Années de Pèlerinage, Première Année: Suisse adlı serisinde bulunan dokuz eserin literatür taraması yaparak araştırılıp, incelendiği bu çalışma dört bölümden oluşmuştur.

İlk bölümde, Franz Liszt'i daha ayrıntılı tanıyıp sonrasında incelenecek olan eserleri daha iyi anlamak, kimliği ve eserleri arasındaki bağlantıyı daha iyi kavrayabilmek adına Liszt'in hayatı detaylı bir şekilde ele alınmıştır. İncelediğimiz seride bulunan dokuz eserin edebî metinler ile olan bağlantıları göz önünde bulundurularak ikinci bölümde, Liszt'in edebiyata olan ilgisine ve bu serinin oluşum süreci boyunca yanında olan Marie d'Agoult'un edebî yönüne ışık tutulmuş, bu bağlamda ortaya çıkan program müziği ve senfonik şiir kavramlarına değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise konumuz olan eserlerin ilk versiyonlarını barındıran Album d'un Voyageur'dan yola çıkarak, Années de Pèlerinage serisini oluşturan üç sene hakkında bilgi verilmiştir. Dördüncü ve son bölümde ise Années de Pèlerinage: Première Année; Suisse serisinin içerdiği dokuz eser üzerinde anlam, konu, içerik bakımından başlıklar halinde çalışılmıştır. Franz Liszt'in virtüöz yıllarından sonra giderek sadeleşen hayatının besteci kimliğine yansımalarının açıkça görülebildiği bu çalışmada, eserlerin ilk ve ikinci versiyonları arasındaki farklar örneklendirilerek, Liszt'in stilinin zaman içindeki değişimine, başkalaşımına da değinilmiştir.

Eserleri yorumlarken çıkış hikayelerini, dayandığı konuları, Liszt'in esinlendiği müzik dışı kavramları bilmenin çalıcı için faydalı olacağı düşünülerek, türkçe kaynakların sayıca yetersizliği, var olanlara ise erişim zorluğu görülmesi nedeniyle, bu çalışmanın bir kaynak olarak literatüre katkı sağlaması hedeflenmiştir.

ABSTRACT

This study, in which the nine works of Franz Liszt in the series "Années de Pèlerinage, Première Année: Suisse" are researched through literature survey, consists of four chapters.

In the first part, Franz Liszt's life is discussed in detail to get to know him, to better understand the works and the connection between his identity and his works. In the second part, Liszt's interest in literature and the literary aspect of Marie d'Agoult, who was with him throughout the formation process of this series, is brought to light while considering the connections of the nine works in the series which we are researching using literary texts, and program music and symphonic poetry in this context are touched upon. In the third part, based on Album d's Voyageur, which contains the first versions of our subject works, information is given about the three years that formed the Années de Pèlerinage series. In the fourth and last part, Années de Pèlerinage: Première Année; the nine works included in the Suisse series have been studied under titles in terms of meaning, subject and content. In this study, where the reflections of Franz Liszt's life, which gradually became simpler after his virtuoso years, on his composer identity can be obviously seen, the differences between the first and second versions of the works are exemplified, and the change and differentiation of Liszt's style over time is also mentioned.

Considering that it would be beneficial for the player to know the origin stories, the subjects on which Liszt is inspired while interpreting the works, it is aimed to contribute to the literature as a source due to the insufficient number of Turkish sources and the difficulty of accessing the existing ones.

ÖNSÖZ

Öğrenciliğim ve mesleki hayatım boyunca F.Liszt'in kendimi en yakın hissettiğim bestecilerin başında gelmesi ve onun müziğine duyduğum hayranlık beni bu araştırmaya yöneltmiştir. Eserlerini keyifle çalıştığım senelerin sonunda, kendi merakım, isteğim ve beğenimden yola çıkarak özenle yaptığım bu araştırma ile eserler hakkında bilgi sahibi olmak ve eserleri yorumlamak isteyen herkese bir kaynak oluşturmayı hedefledim.

Öncelikle müziğe dair bildiğim her şeyi öğreten, mesleki eğitimimin yanında hayatımın her alanında desteğini her zaman hissettiğim, tüm öğrenim hayatım süresince tek öğretmenim, akıl hocam, danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Demet EYTEMİZ'e tüm emekleri için çok teşekkür ederim. Liszt hakkında derinlemesine sohbetler ettiğim, benimle fikirlerini paylaşan arkadaşım Cengiz İNAL'a, yabancı kaynaklara erişimimi sağlayıp, kaynakların Türkçeleştirilmesine katkıda bulunan Ece ŞİBAR'a, beni çok sevdiğim mesleğime yönlendiren annem Selma EMLEK'e, bu yolda bana her türlü olanağı sağlayan babam Recep EMLEK'e çok teşekkürler.

Ege EMLEK

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ..... **ii**

TUTANAK ..... **iii**

ÖZET ..... **iv**

ABSTRACT ..... **v**

ÖNSÖZ ..... **vi**

İÇİNDEKİLER ..... **vii**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **x**

TABLOLAR LİSTESİ ..... **xvii**

KISALTMALAR ..... **xviii**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

FRANZ LİSZT

1.1 Hayatı 5

1.1.1 Ailesi ve Çocukluğu 5

1.1.2 Gençliği ve Virtüöz Yılları 10

1.1.3 Weimar Yılları 15

1.1.4 Roma Yılları 16

1.2 Liszt ve Hastalıkları 20

1.3 Liszt ve Din 22

1.3.1 Liszt'in Kişiliğinde Din 22

1.3.2 Liszt'in Müziğinde Din 25

İKİNCİ BÖLÜM

F.LISZT İÇİN EDEBİYAT, DOĞA KAVRAMLARI VE F.LISZT'İN MÜZİĞİNDEKİ EDEBÎ İLHAMLAR

2.1 Liszt ve Doğa 28

2.2 Liszt ve Edebiyat 30

2.3 Liszt'in Müziğindeki Edebî İlhamlar 30

2.3.1 Kontes Marie d'Agoult ve Edebî Yönü 36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALBUM D'UN VOYAGEUR VE ANNÉES DE PÈLERINAGE

3.1 Album D'un Voyageur (Bir Gezginin Albümü) 40

3.2 Années de Pèlerinage (Gezi Yılları) 43

3.2.1 Années de Pèlerinage, Première année: Suisse (Gezi Yılları, Birinci Sene: İsviçre) 43

3.2.2 Années de Pèlerinage, Deuxième année: Italie (Gezi Yılları, İkinci sene: İtalya) 48

3.2.3 Années de Pèlerinage, Troisième année (Gezi Yılları, Üçüncü sene) 49

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GEZİ YILLARI - 1. YIL: İSVİÇRE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

4.1 Chapelle de Guillaume Tell (Giyom Tell Şapeli) 53

4.2 Au lac de Wallenstadt (Wallenstadt Gölü'nde) 60

4.3 Pastorale 65

4.4 Au Bord D'une Source (Bir Baharın Kenarında) 69

4.5 Orage (Fırtına) 81

4.6 Vallée d'Obermann (Obermann Vadisi) 87

4.7 Eglogue (Diyalog) 106

4.8 Le Mal du Pays (Sıla Hasreti) 112

4.9. Les cloches de Genève: Nocturne (Cenevre Çanları) 119

SONUÇ 128

KAYNAKÇA 131

ÖZGEÇMİŞ

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1- S.156 Chapelle de Guillaume Tell 1-12 ölçüler.....54

Şekil 2- S.156 Chapelle de Guillaume Tell 24-31 ölçüler.....55

Şekil 3- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 1-10 ölçüler.....55

Şekil 4- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 21-24 ölçüler.....56

Şekil 5- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 38-43 ölçüler.....57

Şekil 6- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 50-55 ölçüler.....57

Şekil 7- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 59-64 ölçüler.....58

Şekil 8- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 76-87 ölçüler.....59

Şekil 9- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 88-97 ölçüler.....59

Şekil 10- S.160 Au lac de Wallenstadt 1-19 ölçüler.....61

Şekil 11- S.160 Au lac de Wallenstadt 20-38 ölçüler.....62

Şekil 12- S.160 Au lac de Wallenstadt 33-44 ölçüler.....63

Şekil 13- S.160 Au lac de Wallenstadt 45-61 ölçüler.....63

Şekil 14- S.160 Au lac de Wallenstadt 62-67 ölçüler.....64

Şekil 15- S. 160 Au lac de Wallenstadt 79-84 ölçüler.....64

Şekil 16- S.160 Au lac de Wallenstadt 85-90 ölçüler.....64

Şekil 17- S.160 Au lac de Wallenstadt 97-102 ölçüler.....65

Şekil 18- S.160 Au lac de Wallenstadt 103-112 ölçüler.....65

Şekil 19- S.156, Fleurs mélodiques des Alpes 7c 23-40 ölçüler 66

Şekil 20- S.156 Fleurs mélodiques des Alpes 7c 127-133 ölçüler 67

Şekil 21- S.160 Pastorale 42-48 ölçüler..... 67

Şekil 22- S.160 Pastorale 1-10 ölçüler..... 68

Şekil 23- S.160 Pastorale 11-16 ölçüler..... 68

Şekil 24- S.160 Pastorale 33-38 ölçüler..... 69

Şekil 25- S.160 Pastorale 42-48 ölçüler..... 69

Şekil 26- S.156 Au bord d'une source 1-2 ölçüler 70

Şekil 27- S.160 Au bord d'une source 1-2 ölçüler 71

Şekil 28- S.156 Au bord d'une source 12-13 ölçüler 71

Şekil 29- S.160 Au bord d'une source 13-14 ölçüler 71

Şekil 30- S.156 Au bord d'une source 16-17 ölçüler 72

Şekil 31- S.160 Au bord d'une source 17-18 ölçüler 72

Şekil 32- S.156 Au bord d'une source 32-33 ölçüler 72

Şekil 33- S.160 Au bord d'une source 32-35 ölçüler 72

Şekil 34- S.156 Au bord d'une source 58-59 ölçüler 73

Şekil 35- S.160 Au bord d'une source 61-63 ölçüler 73

Şekil 36- S.160 Au bord d'une source 1-4 ölçüler 74

Şekil 37- S.160 Au bord d'une source 4-9 ölçüler 75

Şekil 38- S.160 Au bord d'une source 10-12 ölçüler 75

Şekil 39- S.160 Au bord d'une source 13-18 ölçüler 76

Şekil 40- S.160 Au bord d'une source 21-22 ölçüler 76

Şekil 41- S.160 Au bord d'une source 23-25 ölçüler 77

Şekil 42- S.160 Au bord d'une source 26-27 ölçüler 77

Şekil 43- S.160 Au bord d'une source 28-31 ölçüler 78

Şekil 44- S.160 Au bord d'une source 32-37 ölçüler 78

Şekil 45- S.160 Au bord d'une source 41-46 ölçüler 79

Şekil 46- S.160 Au bord d'une source 47-50 ölçüler 80

Şekil 47- S.160 Au bord d'une source 51-52 ölçüler 80

Şekil 48- S.160 Au bord d'une source 53-54 ölçüler 80

Şekil 49- S.160 Au bord d'une source 62-66 ölçüler 81

Şekil 50- S.160 Orage 1-7 ölçüler 82

Şekil 51- S.160 Orage 8-22 ölçüler 83

Şekil 52- S.160 Orage 28-31 ölçüler 83

Şekil 53- S.160 Orage 36-43 ölçüler 84

Şekil 54- S.160 Orage 56-58 ölçüler 84

Şekil 55- S.160 Orage 65-67 ölçüler 85

Şekil 56- S.160 Orage 74-81 ölçüler 85

Şekil 57- S.160 Orage 93-96 ölçüler 86

Şekil 58- S.160 Orage 126-135 ölçüler 86

Şekil 59- S.160 Orage 146-152 ölçüler.....87

Şekil 60- S.160 Orage 158-160 ölçüler.....87

Şekil 61- S.156 Vallée d'Obermann 1-22 ölçüler.....92

Şekil 62- S.156 Vallée d'Obermann 1-4 ölçüler.....92

Şekil 63- S.160 Vallée d'Obermann 1-4 ölçüler.....93

Şekil 64- S.156 Vallée d'Obermann 89. ölçü.....93

Şekil 65- S.160 Vallée d'Obermann 119-120 ölçüler.....93

Şekil 66- S.156 Vallée d'Obermann 159-160 ölçüler.....94

Şekil 67- S.160 Vallée d'Obermann 170-171 ölçüler.....94

Şekil 68- S.156 Vallée d'Obermann 205-208 ölçüler.....94

Şekil 69- S.160 Vallée d'Obermann 212-216 ölçüler.....95

Şekil 70- S.160 Vallée d'Obermann 1-4 ölçüler.....95

Şekil 71- S.160 Vallée d'Obermann 5-8 ölçüler.....96

Şekil 72- S.160 Vallée d'Obermann 9-12 ölçüler.....96

Şekil 73- S.160 Vallée d'Obermann 13-16 ölçüler.....97

Şekil 74- S.160 Vallée d'Obermann 17-20 ölçüler.....97

Şekil 75- S.160 Vallée d'Obermann 26-33 ölçüler.....97

Şekil 76- S.160 Vallée d'Obermann 34-37 ölçüler.....98

Şekil 77- S.160 Vallée d'Obermann 50-53 ölçüler.....98

Şekil 78- S.160 Vallée d'Obermann 58-69 ölçüler.....98

Şekil 79- S.160 Vallée d'Obermann 70-74 ölçüler 99

Şekil 80- S.160 Vallée d'Obermann 75-78 ölçüler 99

Şekil 81- S.160 Vallée d'Obermann 83-90 ölçüler 100

Şekil 82- S.160 Vallée d'Obermann 115-118 ölçüler 100

Şekil 83- S.160 Vallée d'Obermann 119-122 ölçüler 101

Şekil 84- S.160 Vallée d'Obermann 127-128 ölçüler 101

Şekil 85- S.160 Vallée d'Obermann 129-132 ölçüler 102

Şekil 86- S.160 Vallée d'Obermann 139-144 ölçüler 102

Şekil 87- S.160 Vallée d'Obermann 160-169 ölçüler 103

Şekil 88- S.160 Vallée d'Obermann 170-173 ölçüler 103

Şekil 89- S.160 Vallée d'Obermann 180-183 ölçüler 104

Şekil 90- S.160 Vallée d'Obermann 188-191 ölçüler 105

Şekil 91- S.160 Vallée d'Obermann 196-197 ölçüler 105

Şekil 92- S.160 Vallée d'Obermann 212-216 ölçüler 106

Şekil 93- Çapraz motif / Haç motifi 107

Şekil 94- S.160 Eglogue 1-11 ölçüler 108

Şekil 95- S.160 Eglogue 12-23 ölçüler 108

Şekil 96- S.160 Eglogue 29-38 ölçüler 109

Şekil 97- S.160 Eglogue 43-50 ölçüler 109

Şekil 98- S.160 Eglogue 51-54 ölçüler 109

Şekil 99- S.160 Eglogue 55-62 ölçüler 110

Şekil 100- S.160 Eglogue 63-70 ölçüler 110

Şekil 101- S.160 Eglogue 76-81 ölçüler 111

Şekil 102- S.160 Eglogue 94-104 ölçüler 111

Şekil 103- S.160 Eglogue 105-117 ölçüler 111

Şekil 104- S.156 Fleurs mélodiques des Alpes 7b 1-8 ölçüler 112

Şekil 105- S.160 Le Mal du Pays 1-10 ölçüler 112

Şekil 106- S.156 Fleurs mélodiques des Alpes'in 7b 12-14 ölçüler 113

Şekil 107- S.160 Le Mal du Pays 11-15 ölçüler 113

Şekil 108- S.156 Fleurs mélodiques des Alpes'in 7b 18-23 ölçüler 114

Şekil 109- S.160 Le Mal du Pays 20-23 ölçüler 114

Şekil 110- S.157 Fantaisie Romantique Sur Deux Melodies Suisses 136-148 ölçüler 115

Şekil 111- S.160 Le Mal du Pays 20-27 ölçüler 115

Şekil 112- S.160 Le Mal du Pays 1-19 ölçüler 116

Şekil 113- S.160 Le Mal du Pays 20-27 ölçüler 117

Şekil 114- S.160 Le Mal du Pays 28-33 ölçüler 117

Şekil 115- S.160 Le Mal du Pays 47-50 ölçüler 117

Şekil 116- S.160 Le Mal du Pays 51-58 ölçüler 118

Şekil 117- S.160 Le Mal du Pays 59-63 ölçüler 118

Şekil 118- S.160 Le Mal du Pays 64-70 ölçüler 119

Şekil 119- S.156 Les cloches de Genève 1-10 ölçüler..... 120

Şekil 120- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 1-10 ölçüler..... 121

Şekil 121- S.156 Les cloches de Genève 17-29 ölçüler 121

Şekil 122- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 17-27 ölçüler..... 121

Şekil 123- S.156 Les cloches de Genève 60-67 ölçüler 122

Şekil 124- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 44-53 ölçüler..... 122

Şekil 125- S.156 Les cloches de Genève 203-213 ölçüler 123

Şekil 126- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 1-4 ölçüler..... 123

Şekil 127- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 6-10 ölçüler..... 124

Şekil 128- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 44-53 ölçüler..... 124

Şekil 129- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 66-70 ölçüler..... 125

Şekil 130- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 108-112 ölçüler..... 125

Şekil 131- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 124-127 ölçüler..... 126

Şekil 132- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 151-154 ölçüler..... 126

Şekil 133- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 155-161 ölçüler..... 127

Şekil 134- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 171-188 ölçüler..... 127

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1- Gezi yılları, birinci sene: İsviçre serisindeki eserlerde kullanılan tonalite ve tonalitelerin sembolik anlamları 47

Tablo 2- Vallée d'Obermann formal, tematik ve tonal yapısı 91

KISALTMALAR

f **:** forte

ff **:** fortissimo

fff **:** fortissisimo

mf **:** mezzo-forte

No **:** Numara

Op **:** Opus

p **:** piano

pp **:** pianissimo

ppp **:** pianissisimo

Prof **:** Profesör

sf **:** sforzando

vb **:** ve benzeri

yy **:** Yüzyıl

GİRİŞ

Gezi Yılları, *Birinci sene: İsviçre, İkinci sene: İtalya* ve *Üçüncü sene* olmak üzere üç ayrı kitaptan oluşan, Liszt'in eserlerinin büyük bir kısmını kapsayan serinin adıdır. Birinci sene (S.160) 1835 civarında bestelenmiş, 1848 ve 1854 yılları arasında bir takım değişiklikler ve eklemeler ile 1855 yılında, İkinci sene (S.161) 1837 ile 1849 yılları arasında bestelenmiş, 1858 yılında, Üçüncü sene (S.163) ise 1867 ve 1877 yılları arasında bestelenmiş ve 1883 yılında yayınlanmıştır. Serinin orjinal adı *"Années de Pèlerinage"* dilimize Gezi Yılları olarak çevrilse de pèlerinage sözcüğü "hac" anlamına gelmektedir. Liszt'in bağımsız eserlerini bu başlık altında toplamasının nedeni, hayatı boyunca kuvvetli olan manevi yönünün sanatına olan yansımalarından biri olarak görülebilir. Solo piyano için yazılmış bu üç kitabı oluşturan eserlerde doğadan, edebiyattan ve diğer sanat türlerinin yapıtlarından esinlenilmiştir.

İlham alınan İsviçre manzaralarının adını verdiği birinci senenin geneline doğa temaları hakimdir. Durgun su, akan su, göl, bahar, fırtına tasvirleri yapılmış, kır hayatı, çobanların yaşamı gibi doğaya dair konular işlenmiştir. Romantik dönemde doğa, sanatçıların eserlerinde sık rastlanan ortak bir tema haline gelmiştir. Liszt de bu konuda başı çeken sanatçılardan biri olmuş ve doğanın sonsuz çeşitliliğini eserlerinde kullanmıştır. Liszt'in konumuz olan Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre serisindeki eserleri başta olmak üzere, Transcendental etütlerinin bir çoğunda, *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* ve hayatının son yıllarında bestelediği *Nuages Gris* ve daha birçok eserinde doğa tasviri bulunmaktadır. Liszt, doğaya dair kavramları tuşeyle aktarmak için sonrasında C.Debussy ve M.Ravel'in de kullanacağı, piyano enstrümanının sayısız çağrıştırıcı özelliğini ortaya çıkarmıştır. Liszt'in kullandığı bu çağrışımsal metotta amaç, bir nesneyi anlatmak değil, o nesnenin yerine kendini koymak ve bu doğrultuda duyguların betimlenmesidir.

Serideki eserlerin birçoğunun başında edebî metinler ve şiirlerden alıntılar yapılmıştır. Liszt'in etrafının 1830'larda Victor Hugo başta olmak üzere yazarlar, şairler ve sanatçılar ile çevrili olması müziğe karşı bakış açısını genişletmiş ve çok yönlü bir sanat algısını benimsemesini sağlamıştır. Müziğinde şiirden, edebiyattan, resimden ve

diğer sanat türlerinden aldığı müzik dışı kavramları işlemiş, sanat dallarını birbirine bağlı ve evrensel olarak görmüştür. Doğa, mimari, resim, yazı gibi temaları psikolojik, ikonografik, sembolik ve betimleyici ögelerle ifade etme düşüncesi kompozisyona farklı bir yaklaşım sağlayarak yeni türleri de beraberinde getirmiştir. Senfonik şiir ve program müziği gibi kavramlar, sanatını edebiyata olan ilgisi ile birleştirmesi sonucunda doğmuştur.

Liszt, romantik dönemde başlayan değişimlere, piyanonun gelişimi ile birlikte gelen kompozisyondaki yeni ve yaratıcı yaklaşımlara dahil olmuştur. Müziğine sembolik anlamlar katabilmek için şiirsel ve etkileyici ifade arayışında olan Liszt, aralıklı akorlar, arpejler, tremololar ve geniş bir tuşe kullanımıyla orkestral tınılar yakalamaya çalışarak piyano tekniğinin sınırlarını zorlamıştır. Tasvir ettiği göl, su, dalga, fırtına, çan gibi somut ya da yalnızlık, melankoli, manevi arayış gibi soyut temaları piyanonun tüm imkanlarını kullanarak en iyi şekilde aktarmayı hedeflemiştir. Bu amaçla enstrümanın her türlü imkanının kullanılmaya çalışılması ve geliştirilen yeni yöntemler, modern piyano tekniğinin alt yapısı olmuştur. Kendisinden sonra gelecek bestecilerin stillerinin habercisi, modern piyano tekniğinin ise öncüsüdür.

Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre'de bulunan dokuz eserin çoğu, Liszt'in daha önce yayınladığı Album d'un Voyageur'ı (Bir Gezginin Albümü) oluşturan üç kitabın içinden seçilmiş ve bazı değişiklikler ile, ilk versiyonları tamamen geçersiz kılınarak Gezi Yılları adı altında yeniden yayınlanmıştır. Eserlerin Bir Gezginin Albümü ve Gezi Yılları versiyonları arasındaki farklar karşılaştırıldığında Liszt, daha çalınabilir bir yazım stili ile eserlerin genelinde büyük ölçüde sadeleştirmeye gitmiştir.

Liszt'in 1835 ve 1861 yılları arasındaki piyano müziği genellikle seyahatlerine, okuduklarına ve kişisel deneyimlerine dayanan eserlerden oluşmaktadır. Virtüöz olarak en aktif yıllarından, hayat boyu içinde var olan din duygusunun onu götürdüğü Roma'daki son zamanlarına kadar geçen süreçte besteleme stilinde birtakım değişiklikler meydana gelmiştir. Liszt'in müziğinde zamanla teknik, güç pasajlardan çok edebî ve psikolojik içeriklere odaklaması, yıllar içinde daha da benimsediği evrensel sanat görüşü ve

melodileri daha yalın ifade etmeyi tercih etmesi eserleri tekrar gözden geçirip, tamamen yeni eserler olarak ele almasının nedenlerinden birkaçı olmuştur.

Bu çalışmada Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre serini oluşturan dokuz eserin, konuları, başlıkları, başlarında alıntı yapılan edebî metinler ile olan bağları incelenmiş, eserlerde yer verilen müzik dışı kavramlara değinilmiştir. Eserlerin Bir Gezginin Albümü ve Gezi Yılları serisindeki versiyonları arasındaki farklar incelenerek, Liszt'in müziğinin seneler içindeki değişimine ışık tutulmuştur. Eserlerin Gezi Yılları serisindeki, günümüzde geçerli olan son versiyonları ele alınarak çalıcı için faydalı olabilecek müzikal fikirler, eserlerde işlenen temalar ile bağdaştırılarak sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

FRANZ LİSZT

BİRİNCİ BÖLÜM

FRANZ LİSZT

1.1 Hayatı

Liszt'i tanıdığımız bu bölümde Liszt'in biyografisi ailesi ve çocukluğu, gençliği ve virtüöz yılları, Weimar yılları, Roma yılları olmak üzere dört başlık halinde ele alınmıştır.

1.1.1 Ailesi ve Çocukluğu

Liszt'in büyükbabası Georg Adam Liszt, 1755'te Macaristan'ın bir köyü olan Rajka'da dünyaya gelmiştir. Kökleri orta çağa dayanan, soylu bir Macar aile olan Esterházylerin yanında öğretmen, koro şefi ve kilise noteri olarak çalışmıştır. Piyano, keman ve org çalan Georg'un üç evliliğinden olan toplam yirmi beş çocuğundan üçü onun müzikal yeteneğini miras almıştır: Adam, Barbara ve Eduard. Bu da torunlarından üçüne aktarılmıştır: Anton Vetzko, Alois Hennig ve Franz Liszt (Walker, 1983: 85).

Liszt'in babası Adam Liszt, 16 Aralık 1776'da, bugün Avusturya sınırları içinde olan Edelstal'da Georg Liszt ve onun ilk eşi Barbara Schlesak'ın ikinci çocukları olarak dünyaya gelmiştir. Çocukluğundan beri müziğe oldukça ilgili olan Adam'ın tek aşkı, gerçek bir yeteneğe sahip olduğu müziktir (Walker, 1983: 91). 1790'dan önce Eisenstadt'ta Haydn yönetimindeki Esterházy ailesinin orkestrasında çello çalmıştır. On dört yaşında evden ayrılan Adam, Bratislava'daki Kraliyet Katolik Okuluna giderek burada, piyanist, besteci ve teorisyen Franz Paul Riegler'den müzik eğitimi almıştır. 1810'da babasının yanına dönerek, burada Liszt'in annesi olacak Anna Lager ile tanışmış ve 1811 Ocak ayında Raiding yakınlarında bir katolik kilisesinde evlenmişlerdir. Adam, Esterházy ailesinin ağıllarından sorumlu olduğundan, ağılların bulunduğu, o günlerde büyük bir koyun yetiştirme istasyonu olan Raiding'te ev kurmuşlardır.

Evliliklerinin ardından kısa bir süre sonra hamile kalan Anna, Liszt'in doğumundan dört ay önce, Esterházy arazisinde kullanılmayan bir kuyuya düşmüştür.

Yazın ortası olması nedeniyle su seviyesinin düşük olması onu boğulmaktan kurtarır ve bu günden sonra hamileliğinin etkilenmiş olabileceği endişesi taşısa da Liszt 22 Ekim 1811 Salı günü komplikasyonsuz doğmuştur. Franz Liszt çiftin ilk ve tek çocuğu olarak kalacaktır (Walker, 1983: 115). Bu olay bir şans işareti olarak yorumlanmış ve her zaman Liszt'in özel ve kutsanmış bir çocuk olduğu düşünülmüştür.

Adam sadece amatör bir çellist ve piyanist değil aynı zamanda iyi bir bas sese sahiptir. Evinde sık sık oda müziği akşamları düzenlenmiş, müzik konulu sohbetler edilmiştir. Etrafı müzikle çevrili büyüyen Liszt'in ilk yeteneğini keşfeden babası, Ferdinand Ries'in do diyez minör konçertosunu çaldığı bir akşam, Liszt'in konçertonun temasını tekrarlamasının ardından, onun bu konudaki üstün yeteneğini farketmiştir. Günlüğünde bu olaydan "Bu onun dehasının ilk göstergesiydi'' diyerek bahsetmiştir (Walker, 1983: 119).

Liszt'in sağlığı çocukken oldukça zayıftır (Boyut Müzik, 1995: 10). Sık sık ateş nöbetleri geçirip günlerce yatakta kaldığından, ebeveynleri Liszt'in çocukluk döneminde oldukça dikkatli ve koruyucu olmuşlardır. Piyanoya çok ilgili ve öğrenmek için çok hevesli olan Liszt'in hassas sağlığı nedeniyle, herhangi bir fiziksel zorlamadan kaçınmak için, babası derslere başlama konusunda çekimser davransa da, ilerleyen zamanlarda Liszt'in yeteneğine kayıtsız kalamayarak düzenli derslere başlamış ve onun ilk öğretmeni olmuştur. Liszt'i hafızadan çalmaya, deşifre yapmaya ve hepsinden önemlisi kısa sürede olağanüstü seviyeye gelen doğaçlama becerisini pekiştirmeye teşvik etmiştir. J.S.Bach, W.A.Mozart, J.N.Hummel ve L.v.Beethoven'ın erken dönem piyano eserlerinin çoğu dahil olmak üzere, geniş bir repertuar çalıştırmıştır. Adam Liszt ayrıca kendi sınırlarını bilecek kadar zeki bir adam olup; bir gün oğlunun yeteneğine layık bir öğretmenin bulunması gerektiğinin farkında olmuştur (Walker, 1983: 120).

Esterházy arşivlerinde Adam'dan işvereni Prens Nicholas Esterházy'ye, oğlunun eğitimi amacıyla Raiding'den Viyana'ya gidebilmeleri için destek istediği bir çok dilekçe bulunmaktadır. Bu da bize Adam'ın yetenekli oğlu uğruna herşeyi feda etmeyi göze alan bir baba olduğunu göstermektedir (Walker,1983: 129). O güne kadar yazdığı dilekçeler istediği sonucu almasa da Adam vazgeçmemiş ve 21 Eylül 1819'da Prens Esterházy'nin

Raiding'e geldiği bir av partisi sırasında genç Liszt'i prense dinletmiştir. Oldukça etkilenen prens, çocuğun eğitimi için maddi destek sağlayacağına söz vermiştir.

Liszt ilk kez 1820'de Oedenburg (Sopron) yakınlarındaki Old Casiona'da halkın huzuruna çıkarak Ferdinand Ries'in Mi bemol majör konçertosunu çalmıştır. Liszt'in bu başarılı konserinden cesaret alan babası 26 Kasım günü Macaristan'ın eski başkenti Pressburg'ta (Bratislava) bir konser daha düzenlemiştir. Konsere örgülü bir macar kostümü ile çıkan Liszt, coşkuyla karşılanmış ve bu başarılı konser basında şu satırlarla yer almıştır;

"Ayın 26'sında, geçen pazar, öğle vakti, dokuz yaşındaki virtüöz piyanist Franz Liszt, Kont Michael Esterházy'nin evinde asiller ve müzik uzmanlarından oluşan elit bir topluluk önünde piyano çalma şerefine sahipti. En zor notaları deşifre edebilme konusundaki olağanüstü yeteneği, hayranlığın ötesindeydi ve umut vadediyordu" (Walker, 1983:132).

Bu başarılı konser üzerine Esterházylerin de dahil olduğu bir grup Macar soylunun, Liszt'in yurtdışındaki çalışmalarını sürdürebilmesi için altı yıl boyunca burs vermeyi temin etmeleri üzerine Liszt ailesi, o günlerde müzik dünyasının başkenti olan Viyana'ya taşınmaya karar vermişlerdir. Adam'ın çalışmak istediği kişi orada yaşayan büyük piyano pedagogu Carl Czerny'dir. Czerny, Liszt ile karşılaşmalarından şu şekilde bahsetmiştir;

> "1819'da bir sabah bir adam bana çalması için yaklaşık sekiz yaşlarında küçük bir çocuk getirdi. Solgun, cılız görünümlü bir çocuktu. Sandalyede bir sarhoş gibi sallandığından yere düşeceğini sandım. Çalışı tamamen düzensiz, dikkatsiz ve karışıktı. Parmaklarını tuşe üzerinde gelişigüzel oynatıyordu ve teknik bilgisi çok azdı. Yine de doğanın ona verdiği yetenek karşısında etkilenmiştim. Ona deşifre etmesi için bir şeyler verdim ve tamamen içgüdüsel bir şekilde yaptı. Doğanın bir piyanist yarattığını gözler önüne serdi. Babasının isteği üzerine ona doğaçlama bir tema verdiğimde de yine aynı etkiyi yarattı. Babası çocuğun adının Liszt olduğunu söyledi" (Czerny, 1956: 314-315).

Onu öğrencisi olarak kabul eden Czerny ilerleyen zamanlarda Liszt'ten, daha önce hiç bu kadar hevesli, yetenekli ve çalışkan bir öğrencim olmamıştı diyerek bahsedecek ve aklının, zekasının fiziksel gücünün çok 0ilerisinde olduğunu yazacaktır.

Öğretmeni ile çalışmalarına devam eden Liszt, neredeyse aileden biri olmuştur. Czerny'nin ona verdiği ücretsiz dersler ile gösterdiği büyük cömertlik Liszt tarafından asla unutulmamıştır. Gelecek yıllarda Czerny'nin eserlerini Parislilere büyük bir başarıyla tanıtarak bu cömertliğin yüz katını ödeyecektir (Walker, 1983:144).

Liszt müzik teorisi çalışmalarını ise Antonio Salieri ile yapmıştır. Salieri'nin evi oldukça uzak olduğundan, Liszt gelip gitmekte zorlanmış ve sağlıksız olması nedeniyle derse ulaştığında oldukça yorgun, bitkin düşmüştür. Bu yüzden Salieri 25 Ağustos 1822'de Prens Esterházy'ye, çocuğun üstün yeteneğinden bahseden ve daha sık çalışabilmek için şehirde kalacakları bir yer verilmesini isteyen bir mektup yazmış ancak ne Adam ne de Liszt bu mektubun varlığını hiçbir zaman öğrenmemiştir. Salieri'nin bu dikkat çekici müdahalesi, yalnızca çocuğun yeteneğine olan hayranlığı ve geliştiğini görme arzusu nedeniyle yapılan sonuçsuz bir nezaket olarak kalmıştır (Walker, 1983: 149).

Czerny, onu tamamen hazır olmadan Viyana'nın eleştirel halkına sunmak istemediğinden Liszt, iki yıl önce Pressburg'da çaldığından bu yana halka açık bir konser vermemiştir. On aylık sıkı bir eğitiminin ardından, babasının da ısrarıyla Liszt'in ilk Viyana konseri 1 Aralık 1822'de belediye binasında gerçekleşmiştir. Bu konserin üstün başarısının ardından çocuğu büyük besteci L.v.Beethoven'a dinletme fikri ortaya atılmıştır.

Liszt ve Beethoven'ın karşılaşması Czerny'nin aracılığıyla gerçekleşmiştir. Beethoven, dahi çocuklara karşı olan negatif tutumu nedeniyle bir araya gelmeyi defalarca reddetmiş olsa da, ısrarların sonunda Liszt'i evine kabul etmiştir. Ferdinand Ries'in bir parçasını çaldıktan sonra, J.S.Bach'ın bir füginü transpoze etmesini isteyen Beethoven'ın isteğini başarıyla gerçekleştiren Liszt, bu anlardan, olaydan elli yıl sonra 1875'te öğrencisi Horowitz-Barnay'a verdiği sözlü kayıtta şöyle bahsetmiştir. "Kasvetli yüzü nazik bir gülümsemeyle değişti ve Beethoven bana yaklaşarak eğildi, elini başıma koydu ve birkaç kez saçımı okşadı...Beethoven beni iki eliyle tutarak alnımdan öptü ve nazikçe şöyle dedi: Git! Sen şanslılardan birisin!...'' (Walker, 1983: 158-159).

Bu olay çok kaynakta Beethoven'ın çağrıldığı bir konserin bitiminde sahneye çıkıp alnına bir ‘’kutsama öpücüğü’’ kondurması olarak geçse de, ünlü Franz Liszt araştırmacısı İngiliz müzikolog Alan Walker, Beethoven'ın çağırıldığı o konsere gitmediğini ve buluşmanın daha sonra Beethoven'ın evinde gerçekleştiğini, ancak bu iki olayın birbiriyle karıştırıldığını savunmaktadır. Beethoven'ı ikna çabaları belgelense de konseri eleştiren gazetelerde Liszt'i dinlemeye gittiğine dair bir söze rastlanmamıştır (Boyut Müzik, 1995: 13).

Czerny ile on dört aylık çalışmalarının ardından babası ve Liszt Paris'e gitmek üzere Viyana'dan ayrılmıştır. Adam, Paris'ten önce, oğlunu Macar dostlarına dinletmek için Peşte'ye (günümüzdeki adıyla Budapeşte) dönmeye karar vermesi üzerine 1 Mayıs 1823'te gerçekleşecek bir konser organize edilmiştir. Konser, Liszt'in Macar olduğunu vurgulayan, ülkenin ihtişamının bir elçisi olmayı dilediğini yazan pankartlar ile duyurulmuştur. Adam tarafından yazılan duyurunun amacı, Macarların vatanseverliğine hitap ederek, oğlunun başarılarından gurur duymalarını sağlamaktır (Walker, 1983: 162). Konser amacına ulaşarak Macar halkı tarafından coşkuyla karşılanmıştır. Liszt anavatanı olan Peşte'ye, bir daha on yedi yıl sonra, yaşayan en ünlü Macar olarak dönecektir.

1823'te Liszt ailesi, Viyana üniversitesi rektörü Bretfeld imzalı bir referans mektubu ile Paris'e doğru yola çıkmışlardır. O dönemki Paris konservatuvarı müdürü üretken bir opera bestecisi Luigi Cherebuni'dir. Katı, resmi ve melankolik olarak tanınır. Mektuba rağmen Cherebuni, mevcut düzenlemelerin yabancıları almasını yasakladığını belirterek, Adam'ın getirdiği herhangi bir belgeyle hareket etmeyi reddetmiştir. Böylece Liszt, Paris Konservatuvarı'na girememiştir. Liszt, konservatuvar eğitimi alamayacak olsa da Adam, oğlunun çalışacağı öğretmenleri çoktan seçmiştir; Antonin Reicha ile teori, Ferdinando Paer ile kompozisyon çalışacaktır. Bunlar Adam'ın, oğlunun akıl hocası olarak seçtiği iki müzisyendir (Walker, 1983: 179).

Adam'ın bir mektubuna göre, oğlu Aralık 1823 ile Mart 1824 arasında en az otuz sekiz kez halka açık çalmıştır. Oğlunun daha geniş bir izleyici kitlesiyle buluşabilmesini isteyen Adam, Théâtre Italien ile görüşerek, Paris operası şefi Habeneck'in desteği ile bir yardım konseri adı altında, Liszt'in burada sahne alması sağlanmıştır. Paris sosyetesi ve

aralarında pek çok profesyonel müzisyenin olduğu dinleyici kitlesiyle buluşması onun kariyerinde bir dönüm noktası olmuştur. Büyük yankı uyandıran bu konserin ardından Liszt, Paris halkının gözdesi haline gelmiştir. Bu konser, ona hayatının geri kalanı boyunca hizmet edecek olan geniş bir sanatsal iletişim ağı oluşturmuştur.

Liszt Londra'ya giderek bir dizi özel davet ve gecede çaldıktan sonra 21 Haziran 1824'te M.Clementi, J.B.Cramer, F.Ries, F.Kalkbrenner, Cipriani Potter ve diğer Londra ziyaretçileri de dahil olmak üzere aralarında pek çok piyanistin de bulunduğu bir topluluğa konser vermiştir (Walker, 1983: 190). 1826'nın başında babasıyla birlikte Bordeaux, Toulouse, Nîmes, Marsilya, Lyon'u da dahil ederek Fransız eyaletlerine turneler düzenlemiş, Bordeaux'daki konserinin ardından Filarmoni Derneği tarafından altın madalyon takdim edilmiştir. Ünü giderek artan piyanist, İngiltere'de Windsor Şatosu'nda Kral 4. George'un huzurunda çalmıştır (Boyut Müzik, 1995: 9). Artık bilinen anlamıyla bir virtüözdür. Liszt'in bu dönemde üzerinde çalışmaya başladığı "Etude en douze exercises'' adındaki çalışmalar tarihsel olarak önemlidir. Çünkü bu çalışmalar 1838de *"Grandes Etudes"* daha sonra 1851'de ise *"Transcandental etudes"* adıyla toplandılar. Liszt, bu zor parçalar üzerinde çalışmaya sadece on üç yaşındayken başlamıştır.

Üç yıldır aralıksız verilen konserler Liszt'in sağlığını olumsuz etkilemiş ve 1927'de Londra'ya dönmüşlerdir. Dinlenebilmeleri için Fransa'da bir şehir olan Boulogne'da ayarlanan ufak tatilde Adam, tifo hastalığına yakalanarak yatağa düşmüş ve giderek yükselen ateş ile geçen dört günün sonunda 28 Ağustos 1827'de ölmüştür. Genç Liszt, babasının anısına piyano için bir *"Marche Funèbre"* (Ölüm Marşı) yazmıştır. Oğlunun yaklaşık altmış yıl daha yaşamasına ve birçok kez Boulogne yakınlarına gelmesine rağmen babasının mezarını ziyaret etmemiş olması ilginç bir gerçektir (Walker, 1983: 227).

1.1.2 Gençliği ve Virtüöz Yılları

Babasının ölümü üzerine Paris'e dönen Liszt aralarında Fransa büyükelçisi kızlarının da olduğu önemli ailelerin çocuklarına özel ders vermeye başlamıştır. Bu dönemde yaşadığı mali sorunları konserler vererek çok daha kolay bir şekilde aşabilecek

iken o bunu tercih etmemiştir. Çünkü çalınması güç parçalar çalmak, popüler temalarda doğaçlama yapmak, seçkin bir toplum için eğlence kaynağı olmak, zengin aristokratların salonlarında yer almak onu yormuş, gerçek bir sanatçı olarak yeni bir başlangıç yapmak istemiştir (Hilmes, 2011: 35). Bu durumu on sene sonra kendi yazılarında "performans yapan köpek" benzetmesi ile ifade edecektir. Babasının anısına yazdığı Cenaze Marşı'ndan sonra, 1827-1829 arasındaki iki yıllık dönemde bilinen hiçbir bestesi yoktur (Walker, 1983: 237).

Bu sırada Liszt, öğrencilerinden biri olan 10.Charles hükümetinin ticaret bakanı Kont Pierre de Saint-Cricq'in on yedi yaşındaki güzel kızı Caroline de Saint-Cricq ile aşk yaşamaya başlamıştır. Kızın annesi Madame Jeanne'in 1 Temmuz 1828'deki beklenmedik ölümünden sonra, Caroline'in babası, ailelerini orta sınıf bir müzisyen ile denk görmeyerek bu ilişkiye karşı çıkmış ve kızını kendi isteği dışında Kont Bertrand d'Artigaux ile evlenmek için Fransa'nın güneyindeki Pau'ya göndermiştir. Caroline'i asla unutmayan Liszt, vasiyetinde ona bir mühür yüzüğü miras bırakmıştır (Walker, 1983: 238).

Babasının ölümü, Caroline ile ilişkisinin sonu, konser piyanistliğinden öğretmenlik hayatına geçiş, bunların hepsi onun için bir krizi tetiklemiş ve bu süreci dinî ve felsefi kitaplar okuyarak, her gün saatlerce kilisede dua ederek geçirmiştir. Dinî duyguları canlanan Liszt'in içinde her zaman rahip olma arzusu, bir azizin hayatını yaşayıp şehit olarak ölme isteği var olmuştur.

1830'da Fransa'da yaşanan Temmuz Devrimi sonucunda oluşan liberal ortamdan etkilenen Liszt, Charles Augustin Sainte-Beuve, Pierre-Simon Ballanche, Jean-Jacques Rousseau ve François-René de Chateaubriand gibi yazarlara yönelerek açgözlü bir okuyucu haline gelmiştir. Heinrich Heine, Victor Hugo, Eugène Sue, Alfred de Vigny ve Alexandre Dumas gibi yazarlarla etkileşime girmiştir. Robert de Lamennais'in dinî kitaplarını okurken aynı zamanda Michel de Montaigne'nin şüpheci, Voltaire'in agnostik yazılarına da ilgi duymuştur. Lina Ramann 1880 yılında yazdığı Liszt'in biyografisinde bu durumu "Bir şairle aynı doyumsuzlukta okudu" cümlesiyle anlatmıştır (Hilmes, 2011: 39). Bu dönemde Liszt, tiyatroyu da keşfetmiş ve en sevdiği oyun St. Martin tiyatrosunda

birkaç kez izlediği, Victor Hugo'nun yazdığı *"Marion De Lorme"* oyunu olmuştur (Walker, 1983: 246-247).

Franz Liszt üzerinde büyük etkisi olan sadece filozoflar ve yazarlar değildir. Giacomo Meyerbeer, Gioacchino Rossini, Ferdinand Hiller ve Felix Mendelssohn Bartholdy gibi bestecilerle tanışmış, Hector Berlioz ile görüşmesi bu zamanın en önemli olaylarından biri olmuştur. Goethe'nin Faust eserinden bahseden ikili kısa zamanda yakınlık kurmuşlardır (Hilmes, 2011: 40). Hayatındaki diğer önemli olaylardan biri de Nisan 1832'de Niccolò Paganini ile tanışmasıdır. Çünkü Paganini'nin açıklanamayan virtüözlüğünün, o dönemde halk tarafından, şeytani, doğaüstü olarak betimlenmesi, Liszt'in gelecek piyano çalışmaları için ilham olmuştur. Liszt bu stili eserlerine artistik sıçramalar, oktavlar ve geniş aralıklı notalar ile yansıtmış ve bu yeni tarzda büyük ellerinin avantajından oldukça yararlanmıştır.

1830'larda Paris, dünyanın piyanist merkezidir. Friedrich Kalkbrenner, Henri Herz, Ferdinand Hiller, Franz Hünten, Johann Peter Pixis, Sigismond Thalberg de dahil olmak üzere birçok piyanist Paris salonlarında çalmıştır. 1835'te Paris'i kasıp kavuran Thalberg son derece iyi olan tekniğinin yanı sıra, müzikal ifadesi çok kuvvetli bir müzisyendir. Théâtre Italien'deki konserinden sonra dergilerin, gazetelerin övgülerle dolu olmasının Liszt'i rahatsız etmesi üzerine 1837 baharında bir tür yarışma yapmak için Paris'te buluşmuşlardır. Prenses Cristina Belgiojoso'nun salonunda gerçekleşen, başka sanatçıların da katıldığı bu karşılaşma, Prensesin iki müzisyeni de kazanan ilan etmesi ile sonuçlanmış ve anlaşmazlık böylece çözülmüştür. Bir virtüöz olarak yeniden gündeme gelen Liszt, bu çekişmeyle birlikte ivme kazanmış ve sonrasında İngiltere, Hollanda ve Leipzig'te konserler vermiştir. Liszt Viyana'ya, başka hiçbir müzisyenle kıyaslanamayacağı yorumlarıyla dönmüştür.

1839-1847 arası dönem genellikle Franz Liszt'in virtüözlük dönemi olarak kabul edilir. Daha eski biyografilerde "altın çağ" terimi de kullanılmıştır. Bugünün uluslararası performans sergileyen sanatçıları için bile zor görünen, sekiz yıl içinde binden fazla konser vermiştir. Liszt, Lizbon'dan Moskova'ya tüm Avrupa'yı gezerek, bakanlar, krallar, prensler, kontlar, İngiltere Kraliçesi, Osmanlı padişahı ve Saint Peterburg'daki Çar da

dahil olmak üzere sayısız önemli kişinin önünde performans sergilemiştir. Onun bu başarısı, hiçbir zaman sadece yaptığı müzikle ilgili değil, aynı zamanda sanatını sahnelemesiyle ilişkilidir. İnsanlara her zaman, kendisinin başrol oyuncusu olduğu harika bir gösteri sunmuştur (Hilmes, 2011: 73-74).

Liszt'in Avrupa çapındaki başarıları, Macarlar arasında ulusal bir gurur olmuş ve henüz Viyana'dayken ülkesini ziyaret etmek için bir davet almıştır. Liszt onaltı yıllık bir aradan sonra Aralık 1839'da Macaristan'a geldiğinde, ulusal bir kahraman olarak karşılanmış, o dönemde yaşayan en ünlü Macar olmuştur (Walker, 1983: 80). Peşte'de büyük şenliklerle karşılanan Liszt 27 Aralık 1839'daki konserinin ardından 4 Ocak 1840 günü eski Macar Millî Tiyatrosu'nda eşi benzeri görülmemiş bir konser vermiştir. Bu konserde, asilzadeler meclisi tarafından verilen kararla Liszt'e Kont Leo Festetich tarafından değerli taşlarla süslenmiş, ipek bir yastığın üzerine yatırılmış bir Macar kılıcı hediye edilmiştir. Sanatçı bu unutulmaz günü, Kontes d'Agoult'a yazdığı bir mektupta şöyle anlatmaktadır: "Bu harikulade bir şeydi, eşine rastlanmayan bir şey. Bu halkın heyecanı, saygısı ve sevgisi hiçbir tarife sığmıyor. Bu alay, tıpkı Lafayette gibi bir insana yapılan, yahut da ihtilal adamlarından pek azına nasip olan bir zafer alayına benziyordu" (Ankara Radyosu, 1946).

1841'in başında Liszt başka bir Almanya turuna çıkarak iki ay içinde yirmiden fazla konser vermiştir. "Franz Liszt artık bir süperstar, bir kahraman, bir idoldür'' (Hilmes, 2011: 86). Liszt 1841 Noeli civarında Berlin'e gelmiş ve burada 27 Aralık'ta verdiği ilk resitali ile birlikte 1842'den sonra Avrupa'yı kasıp kavuracak olan "Lisztomania" terimi ortaya çıkmıştır. Liszt'in kadın hayranları O'nun saçlarını kesmeye çalışmış, portresini broşlarına takmış, çalarken kopan piyano tellerinden bileklik yapabilmek için sahneye fırlamış, kahve tortuları ve puro izmaritlerini alabilmek için yanlarında cam şişe taşımışlardır (Walker, 1983: 607). İlk kez Alman şair Heinrich Heine tarafından kullanılan Lisztomania terimi Liszt'in hayranlarının, çığlık atma, bayılma, tezahürat ve onu takip etmeye kadar varan bu aşırı hareketlerini ifade etmek için kullanılmıştır (Burton-Hill, 2016). Günümüzde ise müzik dinleme bağımlılığı için kullanılmaktadır.

1846 Şubatının sonunda çıktığı onsekiz aylık tura Viyana'dan başlayarak Macaristan, Transilvanya ve Rusya üzerinden İstanbul'a gelmiş ve Liszt'in burada verdiği konser Avrupa basınında bir hayli yankı bulmuştur. Sultanın sarayında, saray müzisyenleri ve şarkıcılarından oluşan bir koroyla karşılanan Liszt bu durumdan son derece etkilenmiş, Kontes d'Agoult'a yazdığı mektubunda en kısa sürede İstanbul'a tekrar gelmek niyetinde olduğunu ve Sultan Abdülmecid'in kendisine verdiği para, madalya ve hediyelerle muazzam bir zerafet örneği sergilediğini belirtmiştir (Aracı, 2011: 60). Ancak ne yazık ki bu istek gerçekleşmemiş, bu anı Liszt'in ülkemizde verdiği ilk ve tek konser olarak kalmıştır.

Mart 1846 ile Eylül 1847 arasında doksanın üzerinde konser veren Liszt, kariyerinin zirvesine ulaşmış, yaşayan en ünlü piyanist olmuştur. Müzik eleştirmeni Eduard Hanslick, "1846 yılı, virtüözlüğündeki o altın çağın temel taşı olarak görülebilir" demiştir. Bu denli başarılı ve gözönünde bir sanatçının mali sıkıntılar yaşaması mantıklı görünmese de Liszt'in defalarca zor durumlarda kaldığı bilinmektedir. Ancak Paris'teki üç çocuğunu ve onların annesini uzaktan her zaman desteklediğini, lüks yaşam tarzını ve hayır işlerine ayırdığı büyük bütçeleri unutmamak gerekir.

Macar halk ve Çigan müziğine çocukluğundan başlayarak yaşamı boyunca ilgi duyan Liszt 1859'da *"Çiganlar ve Macaristan'daki Müzikleri"* adlı bir kitap yazmıştır. 1840–1846 yılları arasında bestelediği, başta *"Macar Ulusal Melodileri"* olarak yayınlanan albümü, 1850'den sonra *"Macar Rapsodileri"* adı altında toplamıştır. İlk rapsodilerini 1851–1853 yılları arasında yayınlamış, son beşini de yaşamının son yirmi yılında bestelemiştir. Liszt'in on beşinci Macar Rapsodisi, ulusal Macar kahramanı olarak kabul edilen devrimci Rákóczi'yi anlatan ünlü bir ezginin piyano düzenlemesidir. Liszt'in, opera bestecisi Franz Erkel'in bu ezgi üzerine yaptığı bir düzenlemeyi temel alarak bestelediği bu Macar Rapsodisi, onu, Macar ulusal kahramanı yapmıştır (Aktüze, 2019: 7).

Franz Liszt, 1847 Ocak ayının sonunda o gün için ticaret, kültür ve din merkezi olan Kiev'e ulaşarak 14 Şubat 1847'de hayatını önemli ölçüde değiştirecek olan prenses Carolyne ile tanışmıştır. Liszt'in, bir hayır konserine bağış yapan prensese şahsen

teşekkür etmek istemesi üzerine, prensesin malikanesinde bir araya gelmişlerdir. Prenses dış görünüşüyle, Liszt'in daha önce hayatında olan kadınlardan oldukça farklı olup, babasından kalan büyük mirası işleten başarılı, entelektüel bir iş kadınıdır. Carolyne'nin zekası, eğitimi, edebî konulara karşı ilgisi ve ikna edici hitabet becerisi Liszt'i etkilemiştir. Liszt'in o dönemde annesine yazdığı mektuplarda, kendisinin fikirlerine, projelerine ve kompozisyonlarına oldukça ilgili olan Prenses'ten, "olağanüstü bir ruh ve tam bir zeka örneği" diyerek bahsetmiştir. İkilinin birlikte Weimar'a yerleşme kararı almalarının ardından 18 Nisan 1848'de Rusya'dan yola çıkarak, birkaç hafta Viyana'da kaldıktan sonra Temmuz ayında Dük Kral August yönetimindeki Weimar'a yerleşmişlerdir. Liszt burada konser piyanistliği kariyerine son vererek orkestra şefi olmuştur. Hector Berlioz, Richard Wagner gibi önemli isimleri çevresinde toplayarak, Carolyne ve küçük kızı Marie ile birlikte Villa Altenburg'a yerleşmişlerdir. Altenburg sadece Liszt ve Carolyne'in evi değil, aynı zamanda bir düşünce atölyesi ve entelektüel kaynaşma potasıdır (Hilmes, 2011: 112). Burası Liszt'in öğrencileri ile birlikte şiirleri besteye dönüştürdüğü, müzik yapıp, öğretip, tartıştığı sanatsal bir yer olmuştur. Altenburg, Franz Liszt'in orada geçirdiği oniki yılda Avrupa'da bir kültür merkezi haline gelmiştir.

1.1.3 Weimar Yılları

Weimar dönemi Liszt'in besteci kimliğinin ön planda olduğu, eserlerini ustalıkla revize ettiği ve kompozisyona eğildiği yıllardır. *Faust* ve *Dante* senfonileri, ilk 12 senfonik şiiri, piyano konçertoları, *Années de pèlerinage* (Gezi Yılları), *Harmonies poétiques et religieuses* (Şiirsel ve Dinsel Armoniler) adlı piyano albümleri ve başyapıtlarından *Si Minör Piyano Sonatı* bu dönemin ürünleridir (Karabey, 2011: 70). Bu dönemde tamamen yeni bir şey deneyerek müziği şiirle birleştirmiş, doğa, edebiyat veya resim gibi müzikal olmayan içeriklerin müzikle aktarılabilmesi üzerine çalışmış, program müziği örnekleri vermiştir. Weimar yıllarında, erken dönem bestelerinin üzerine çalışmış ve çeşitli revizyonlar yaparak tekrar yayınlamıştır. Bir erken dönem bestesi olan *Harmonies poétiques et religieuses* eserine dokuz bölüm daha ekleyerek *Pensées des morts* (Ölülerin Anısına) başlığıyla genişletip, köklü değişiklikler yaparak ortaya çıkardığı ikinci versiyonu, yapıtın ilk halini sertçe eleştiren bir not ile basılmıştır. Bu notta

şöyle yazmaktadır "Aşırı derecede aceleye getirilerek birçok şey gözden kaçırılmış... Besteci, bugün, yapıtın birçok açıdan yetersiz ve yanlış eski versiyonunu onaylamamaktadır" (Hamilton, 2011: 55). Bu dönemde yarattığı eserleri ve erken dönem eserlerine karşı eleştirel tutumuyla ele aldığı revizyonlarına dayanarak Weimar dönemini Liszt'in ustalık yılları olarak değerlendirmek mümkündür.

Aralık 1858'deki istifasına kadar Gluck, Mozart ve Beethoven gibi büyük bestecilerin tanınmış eserlerinin yanı sıra daha eski İtalyan operalarının da dahil olduğu kırkın üzerinde farklı opera yönetmiştir. 1850'de yönettiği Wagner'in *"Lohengrin"* adlı eseri büyük başarı kazanmış, Eylül 1852'de Giuseppe Verdi'nin *"Ernani"*, iki ay sonra Hector Berlioz'un *"Benvenuto Cellini"*, Haziran 1854'te Franz Schubert'in *"Alfonso ve Estrella"* operasının prömiyerlerini yapmıştır. Her şey yolunda gibi gözükse de Liszt'in yeniliklere açık olmasının Carolyne ile olan evlilik dışı ilişkisinin tutucu saray çevresinde hoş karşılanmaması nedeniyle yapılan olumsuz yorumlara ve artan baskılara dayanamayarak 1858'de Weimar'daki görevinden istifa etmiştir.

Liszt ile birlikte geçirdikleri yılların ardından Prenses Carolyne, daha önce resmi nedenlerden bitiremediği evliliğini sonlandırmak için 17 Mayıs 1860'ta Weimar'dan ayrılarak Roma'ya gitmiştir. 1861'de evlenmeyi planlayan Liszt ve Carolyne, papanın son anda onayını geri çekmesi nedeniyle evlenememişlerdir. Bu süreci Weimar'da geçiren Liszt, Richard Wagner, Carl Tausig, Peter Cornelius ve Hans von Bülow gibi dostlarıyla zaman geçirmiş ve 12 Ağustos 1861'de Villa Altenburg'u kapatarak Weimar'dan ayrılmıştır (Hilmes, 2011: 170).

1.1.4 Roma Yılları

1859'da, Weimar'dan ayrılmadan önceki yıl, kızı Cosima'nın çektiği bir telgraf ile oğlunun çok hasta olduğunu öğrenen Liszt, 11 Aralık akşamı geç saatlerde Berlin'e gelmiş ve 15 Aralık 1859'da oğlu Daniel'i verem nedeniyle kaybetmiştir. Daniel'in ölümü tüm aile için travmatik bir olay olmuş ve damadı Hans von Bülow, Liszt'in sakin görünse de çok acı çektiğini söylemiştir (Hilmes; 2011: 64). Bu olaydan üç yıl sonra, 1862 Eylül'ünde kızı Blandine'i de doğum yaparken kaybetmesi üzerine, zaten her zaman içinde var olan dinî duyguları gün yüzüne çıkmıştır. Ardarda gelen kayıpların, Franz Liszt

üzerindeki trajik etkisi bu dönem üzerinde çalıştığı eserlerinde de açıkça gözlenmektedir. Kasım 1862'de, Johann Sebastian Bach'ın BWV:12 numaralı Kantata *"Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"* (ağlamak, feryat etmek, endişelenmek, tereddüt etmek) eserinin bir motifini kullanarak, on beş dakikalık bir yas eseri yaratmıştır. Fa minör olan tonu Fa majör olarak değiştirmiş, *"dolcissimo"* olarak belirtilen yere ise "Blandine artık yaratıcısıyla birlikte" notunu düşmüştür (Hilmes, 2011: 177).

Weimar'daki çalışmaların istenmeyen sonu, Carolyne ile sonuca ulaşmayan evlenme çabaları, iki çocuğunun trajik ölümü Liszt'i, zamanını düşünerek geçirebileceği bir inzivaya itmiştir. Bu soyutlanma ihtiyacı ve çocukluk döneminden beri katolik kilisesine duyduğu yakınlık, onu, o dönem din adamlarıyla dolu olan Roma ve Vatikan'a götürmüştür.

Peder Agostino Theiner'in önerisi üzerine Monte Mario'daki Madonna del Rosario manastırına taşınmış ve 1862-1866 yılları arasında burada yaşamıştır. Her sabah erkenden ayine giden Liszt haftanın iki günü manastırdan ayrılarak öğrencileriyle çalışmak için şehre inmiştir. Buradaki en önemli ziyaretçilerinden biri, 11 Temmuz 1863'te odasına giren, bir müzik tutkunu olarak bilinen Papa 9.Pius'tur. Papazın ricası üzerine Deux Légendes'ten *"Assisili Aziz Francis'in Kuşlara Vaazı"* eserini çalmış ve ertesi yılın Temmuz ayında Papayı Castel Gandolfo'daki yazlık evinde ziyaret etmiştir. Papa ile ve yüksek rütbeli Romalı din adamlarıyla dostane temaslar onu gururlandırmış, kendisini Vatikan'da kutsal müziğe adaması gerektiği fikrini güçlendirmiştir. Liszt Roma'da hayır konserleri kapsamında resitaller vermiş, şehirdeki müzik hayatında aktif rol almıştır. 1866'da Santa Francesca Romana manastırına taşınmış ve Tivoli'deki Villa d'Este'de zaman geçiren Liszt'i, burada birçok şair, yazar, ressam, müzisyen arkadaşları ziyaret etmiştir.

1868'de piyano dersleri vermesi için, Weimar Dükü Karl Alexander'ın daveti üzerine yılın yalnızca üç ayını burada geçirmek şartıyla tekrar Weimar'a taşınmıştır. Ders verdiği süreçte Liszt'in öğretmenliği, yetenekli, tekniği son derece iyi olan, müzikal ifade becerisi yüksek öğrenciler için çok faydalı olsa da, daha az yetenekli ya da orta seviyedeki öğrenciler için iyi sonuçlar vermemiş ve Liszt, pedagoji ile ilgilenmediği belirtmiştir

(Hilmes, 2005: 214-215). 1869'dan başlayarak ilkbahar-yaz Weimar, sonbahar-kış Roma ve Budapeşte olmak üzere ölümüne kadar olan her yılı bu üç şehir arasında geçiren Liszt'in Weimar'daki günleri, her sabah saat dörtte kalkıp, kahvaltı yapmadan kiliseye giderek ve döndükten sonra öğlen saatlerine kadar çalışarak geçmiştir (Hilmes, 2005: 254). Weimar'da Liszt'in yıllarca çalıştığı bu okulda Hans von Bülow, Carl Tausig, Eugen d'Albert, Sophie Menter, Alfred Reisenauer ve August Stradal gibi pek çok önemli sanatçı yetişmiştir. Liszt, 1869'da sosyal ve sanatsal bir buluşma yeri haline gelen Weimar'da, kemancı Eduard Reményi, piyanist Anton Rubinstein, operacı Pauline Viardot-García gibi ünlü müzisyenler de dahil olmak üzere tanınmış, tanınmamış birçok müzisyeni, Dük Karl Alexander'ın yanında, sanatçılar, politikacılar, yazarlar, araştırmacılar, besteciler ve ressamların da olduğu etkinliklerde bir araya getirmiştir (Hilmes, 2011: 212). Roma, Weimar ve Budapeşte arasındaki bitmeyen döngü Liszt'in zamanının ve enerjisinin azımsanmayacak bir kısmını alıp, onun beste çalışmalarını yavaşlatsa da bütün bunları gönüllü olarak yaptığı da bir gerçektir.

1875'te "Yurdumuza ve sanatımıza tapıyorum. Tek dileğim kişisel taleplerimi ön plana çıkarmaksızın, mütevazi yeteneğim ölçüsünde ister tek başına ister dostlarımla birlikte ortak çaba göstererek yurduma hizmet edebilmektir: temiz ruh/temiz niyet, ister başarılı/ister başarısız." sözleriyle Macar Kraliyet Müzik Akademisi'ni (Bugünkü adıyla Franz Liszt Müzik Akademisi) kurmuştur. Döneminin en tanınmış sanatçılarını eğitimci olarak kurumuna kazandırmak istemiş, kilise müziği bölümünün kurulması için büyük çaba sarf etmiştir. Müzik akademisinde öğrencilerin kültürlü bireyler olarak yetişebilmesi için Macar halk müziğinin yanı sıra teori, kompozisyon, müzik tarihi, şan ve koro da dahil olmak üzere kapsamlı bir müzik eğitimi verilmiştir. Liszt son nefesine kadar yurduna hizmet etmiş ve "...Hangi şartlar altında olursa olsun, her zaman yanında olacağım vatanıma karşı yerine getirmem gereken bu göreve, son nefesime kadar derin bir minnet duygusuyla sarılacağım." sözleriyle vatanseverliğini en iyi şekilde anlatmıştır (Domokos, 2011: 44-45).

Franz Liszt 1877 Ağustos sonunda Villa d'Este'ye gelmiş ve *Années de pèlerinag*e'ın üçüncü kitabında yer alan *"Aux cyprès de la Villa d'Este"* ve *"Les jeux d'eaux à la Villa d'Este"* eserlerini bestelemiştir. Aux cyprès de la Villa d'Este, ölü bir

kişiye ithafen, ağlama ve ağıt olarak bestelenen ya da yazılan şarkı, ilahi ya da şiir anlamına gelen *"Thrénodie"* başlığı ile karşımıza çıkar. Liszt'in yaşamının son on yılındaki bestelerinin çoğunda karanlık ve melankolik bir ruh hali hakimdir. Liszt *"Nuages gris"*, *"La lugubre gondola"*, *"Unstern! Sinistre, Disastro"* gibi eserlerle 20. yüzyıla kadar uzanan öncü bir müzik yaratmıştır. Uyumun genellikle atonaliteye doğru genişlediği bu eserlere 1885'te yazdığı *"Bagatelle sans tonalité"* de örnek gösterilebilir. Kullandığı atonalite başlarda halka ve Wagner gibi dostlarına uzak gelse de, Prenses Carolyne, Liszt'in müziğinin romantizm ve modernizm arasındaki bağı temsil ettiğini savunmuş ve henüz onun dehasının anlaşılamadığını "Liszt, mızrağını geleceğe attı, tam olarak anlaşılmadan önce bir nesil daha geçecek" sözleriyle anlatmıştır. Liszt'in geç dönem çalışmaları, modern müziğe bir kapı açmış ve Béla Bartók, Arnold Schönberg, Alban Berg gibi bestecilere ilham olmuştur (Hilmes, 2011: 247-249).

Liszt'in hayatındaki önemli isimlerden bir tanesi de Richard Wagner'dir. Liszt ve Wagner'in ilişkisi garip olarak tabir edilir. Aralarındaki kopmaz, kırılmaz kardeşlik bağının yanında Wagner'in her zaman içten içe Liszt'i kıskandığı bilinmektedir (Ertaylan, 1969: 107-108). Liszt'in oğlu gibi gördüğü öğrencisi Hans von Bülow ile evli olan kızı Cosima'nın, Liszt'in dostu Wagner ile 1862 yılında başlayan yakınlaşmaları 1870'te evlilikle sonuçlanmış ve bu olay üzerine Liszt, bir süre kızı ve Wagner ile görüşmeyi kesmiştir. Liszt, Wagner'in 1872'de Bayreuth Festival Tiyatrosu temel atma töreni davetini reddetmiş, 1876'da tiyatronun açılışında bir araya geldikten sonra aradaki buzların erimesiyle, 1882 Kasım'dan 1883 Ocak'ına kadar Venedik'te Wagner'in yanında kalmıştır. Wagner, Liszt'i tanınmasında büyük emeği geçen dostu olarak nitelese de her zaman onu küçümseme eğiliminde olmuştur (Boyut Müzik, 1995: 27).

Yaşamının son yıllarında Liszt'in üç ülke arasında, etrafı ailesi, arkadaşları, öğrencileri ve hayranlarıyla çevrili olarak geçirdiği hayatı, ilk bakışta bir düzen içinde görünse de, gün geçtikçe depresyon belirtileri göstermeye başladığı bilinmektedir. 2 Temmuz 1881'de, dengesini kaybederek merdivenlerden düşmesinin sonucunda bir süre yatakta kalmıştır. Bu sürecin Liszt üzerinde yarattığı karamsarlık ve ölüm duygusu eserlerine 2uyumsuz akorlar, kromatizm gibi öğelerle yansımıştır. Son dönem eserlerinde

Liszt, gençliğinden beri sevdiği iki ideolojik tema; yurt ve dini işlemiştir (Boyut Müzik, 1995: 28).

Liszt, penceresinden gördüğü Büyük Kanal'da, sisler arasında süzülen siyah örtülü cenaze gondollarından etkilenerek *"La lugubre gondola"* eserini bestelemiş, farklı versiyonları olan ağıtta, bu ürpertici atmosferi canlandırmıştır. Alan Walker, Liszt'in son yıllarındaki eserlerini, geçmişi anma müziği, keder müziği ve ölüm müziği olarak üç kategoriye ayırmıştır. İlk kategoride konu, geçmiş anılar ve hatıralarda teselli aramaktır. Örneğin; *Valse oubliée* ve *Romance oubliée*. İkinci kategoride, tema ve anlam bakımından birbirine yakın, hüznü konu alan eserler yer alır. Örneğin; *Ossa arida, Farewell, Schlaflos*! *Frage und Antwort, Unstern! Sinistre, Disastro, Csárdás macabre*. Üçüncü kategoride ise bir yas sürecini anlatan, ağıt niteliğindeki eserler yer alır. Örneğin; *Funeral Prelude, Seven Hungarian Historical Portraits, Funeral March for Emperor Maximilian, Und wir dachten der Toten* (Walker, 1996: 805).

Liszt 21 Ocak 1886'da Roma'dan ayrılarak son kez Floransa ve Venedik üzerinden mart ortasına kadar kaldığı Budapeşte'ye gitmiştir. Liszt'in son yılındaki seyahatleri bir veda turu niteliğindedir (Hilmes, 2011: 270). Viyana, Liège ve Antwerp'i ziyaret ederek öğrencisinin davetiyle Londra'ya geçen Liszt, 7 Nisan'da Windsor Kalesi'nde Kraliçe Victoria'nın konuğu olmuştur.

Sağlık durumu çok iyi olmayan Liszt, 20 Temmuz'da Wagner Festivali için Bayreuth'a doğru yola çıkarak, Wagner'in *"Tristan und Isolde"* operasının temsiline gitmiştir. Temsilde ağırlaşması üzerine Erlangen Üniversitesi'nden Prof.Dr.Fleischer zatürre teşhisi koymuş ve Liszt, 31 Temmuz 1886 gecesi Bayreuth'da ölmüştür. Budapeşte'ye gömülmeyi vasiyet etmiş olmasına rağmen burada gömülmüştür (Boyut Müzik, 1995: 30).

1.2 Liszt ve Hastalıkları

Liszt zayıf ve hasta bir bebeklik geçirmiştir. Babası günlüğünde, Liszt'in sık sık, hayatını tehlikeye sokan nitelikte, titremeli yüksek ateş nöbetleri geçirdiğini ve bir keresinde onun öleceğini düşünerek tabutunu hazırlattıklarından bahsetmiştir (Walker,

1983: 119). Çocukluğunda sağlıksız, cılız ve güçsüz göründüğü, kendisini yormaması için babasının Liszt'in çalışma saatleri konusunda hassas davrandığı bilgisi birçok kaynakta yer almaktadır. Liszt aşılandıktan sonra ateşli nöbetleri büyük ölçüde azalmış ve gençlik dönemine geldiğinde bu hastalığı tamamen atlatmıştır.

Bestecinin 1840 yılında yaptığı İngiltere turnesi boyunca ona eşlik eden John Orlando Parry'nin günlüğünde Liszt'in alkolü fazla kaçırdığına dair bilgiler yer almaktadır (Tekiner, 2011: 82). Bunun yanında uzun yıllar sigara ve puro kullanması zaman içinde ciğerlerini yıpratmış ve ciddi tahribata neden olmuştur. Liszt, akciğerlerindeki ödem ve su birikmesi nedeniyle 1881'de tıbbi bakıma alınmış ve bu, bestecinin 1886'daki ölümünü hızlandıran hastalığının erken bir belirtisi olmuştur (O'Shea, 1995: 562). Bu süreçte, ek olarak kronik tromboembolik pulmoner hipertansiyonunun neden olduğu kalp yetmezliği tanısı konmuştur (Perciaccante, vd, 2017: 931).

Yaşamının sonuna doğru Alman göz doktoru Alfred Karl Grafe, Liszt'in sol gözündeki şikayeti üzerine yaptığı muayene sonucunda katarakt tanısı koymuş ancak Liszt operasyonu reddetmiştir (O'Shea, 1995: 562). 1886'da ise görme yetisini büyük ölçüde kaybederek kızı Cosima'ya bağlı hale gelmiştir. Beste yapması, nota yazması imkansız hale gelse bile Liszt, sahneye bir başkasının yardımıyla da olsa çıkmayı bırakmamıştır (Tekiner, 2011: 83). Kaynaklarda kataraktın dışında, Blefarit (göz kapağı iltihabı) ve ektropiyon (göz kapanaklarının dışa kıvrılması) tanıları da geçmektedir.

Zatürre sebebiyle düştüğü yatakta 31 Temmuz akşamı Liszt, son arzusu olarak konyak içmek istediğini söylemiştir. Kimi kaynaklarda doktorunun izin vermediği yazsa da, bazılarında Liszt'i canlandırmak için kuvvetli bir alkol karışımı verildiği bilgisi yer almaktadır. Aynı akşamın gecesinde bilincini kaybetmesi ve nefes almakta güçlük çekmesi üzerine doktorlarının (Dr. Fleischer ve Dr. Landgraf) kalbine iki kez Kafur enjekte etmesiyle birlikte şiddetli bir titremenin ardından yaşamını yitirmiştir (Tekiner, 2011: 83).

Edinilen bilgiler ışığında Liszt'in çocukluğundan başlayarak hayatında dönem dönem sağlık sorunları yaşadığı bilinmektedir. Kaynaklarda çelişkili iç dünyasının ve son

zamanlarındaki intihara meyilli ruh halinin duygudurum bozukluğu olabileceğine de değinilmiştir. Bütün bunların müziğine nasıl yansıdığını tam olarak bilemesek de Liszt'in yaşamının son yirmi yılında müzik dilindeki değişiminde hastalıkları da bir etken olarak görülmüştür.

1.3 Liszt ve Din

Liszt'in dinî inançlarının derinliği ve içtenliği, besteci olarak gelişiminde hayati bir rol oynamıştır. Liszt'in dine olan ilgisi çocukluğundan başlayarak, ömrü boyunca var olmuş, gençliğinde babasının da etkisiyle içinde hissettiği güçlü istek virtüöz yıllarından sonra dahi unutulmamıştır (Jensen, 1988: 184). Onu Roma'daki inzivasına kadar götüren güçlü manevi yönü müziğinin, besteci stilinin şekillenmesinde önemli bir etkendir. Kaynaklar arasında nispeten daha az değinilen bu olgu Liszt'i tanımak ve anlamak adına bizim için önemlidir.

1.3.1 Liszt'in Kişiliğinde Din

1936'da, arşivlerde bir giriş kaydı bulunmasıyla, Liszt'in babası Adam'in 1795 yılında, on sekiz yaşındayken, Pressburg yakınlarında Malacka'daki bir manastırda Fransisken tarikatına acemi olarak girdiği öğrenilmiştir (Walker, 1983: 92). Bu tarikat 13. yüzyılda Assisili Aziz Francis öncülüğünde Hz. İsa'nın hayatını örnek alarak yoksulluk ilkesi üzerine kurulmuş bir tarikattır (Genç, 2017: 792). Adam'ın rahipliğe yönelme nedeni bilinmese de, oğlu Liszt'in kiliseyi kucaklaması ve babası gibi bir Fransisken olmayı istemesi, aralarında derin bir psikolojik bağlantı olduğunu gösterir (Walker, 1983: 93). Babası, Liszt henüz küçük bir çocukken, ona Fransiskenleri anlatmış, onu manastırlara götürmüştür. Küçük Raiding ve Frauendorf kiliselerinde ettiği dualarla kazandığı inanç ile son derece dindar ve mistik bir çocuk olarak büyüyen Liszt, babası Adam'ın rehberliğinde, ibadet biçimlerine ve Katolik inancının sembolik ritüellerine aşina olmuştur (Walker, 1983: 122). On yedi yaşına gelen Liszt'in papaz okuluna gitmek istemesi üzerine babası Adam izin vermemiş, oğlunu bir müzisyen olarak yetiştirmekte kararlı olmuştur. İçinde daima var olan aziz olma arzusu ve bu olay seneler sonra Liszt tarafından şu cümlelerle anlatılmıştır:

> "Tüm hayatıma kutsal bir mühür gibi vurulan, ateşli ve esrarengiz duygu. Bunu 17 yaşımda Paris'teki papaz okuluna girmeme izin verilmesi için gözyaşlarıyla yalvardığımdan, aziz hayatı yaşamama ve şehit gibi ölmeme izin verilmesini istediğimden beri yüreğimin derinliklerinde duyuyorum. Yazık ki böyle olamadı!" (Boyut Müzik, 1995: 24).

Liszt gençlik yıllarında Paris'te ortaya çıkan siyasi, dinî ve sosyal bir hareket olan Saint-Simonizm'e ilgi duymuştur. Filozof, sosyal reformcu ve politik aktivist Saint Simon'un ölümünden sonra, onun fikirlerini devam ettirmek, tartışmak ve geliştirmek amacıyla Barthélemy Prosper Enfantin liderliğinde bir grup oluşturulmuştur. İsa Mesih'in ve sosyalizmin öğretilerini birleştirmeyi amaçlayan sosyal bir reform hareketi olarak ortaya çıkan Saint-Simonizm, Hector Berlioz, Felix Mendelssohn, Ferdinand Hiller, operanın önde gelen tenorlarından Adolphe Nourrit, besteci Fromental Halevy gibi sanatçılardan ilgi görmüştür. Yüzyılın diğer büyük bestecileri arasında, müzik ve din arasındaki ilişkiye belki de en ilgili sanatçı olan Liszt de bir süre bu hareketin içinde yer almıştır (Locke, 1981: 211). Topluluk, toplumu yeniden düzenlemeyi ve sosyal rahatsızlıkları hafifletmeyi amaçlayan, bilimsel bilginin yayılmasıyla yaşam kalitesinin artırılması, kişinin toplumsal hiyerarşideki yerini hangi ailede doğduğu değil, çalışma ve üretmesinin belirlemesi, kadınların özgürleşmesi, toplumsal servetin eşit dağıtılması ve dinin insanlaştırılması gibi ilkelere dayanan, bunların gerçekleşebilmesi için de sanatçılara rahiplik rolü veren, dinsel bir öğreti üzerine kurulmuştur. Hareketin önde gelen ismi, en iyi halk konuşmacısı Emile Barrault'un sanatın, hayatın merkezine yerleştirilmesi fikri genç romantikleri etkilemiştir. Bir polis baskını sonucu Liszt'in Saint-Simonizm topluluğuna olan ilgisi azalmış ve toplantılara gitmeyi bırakmıştır (Walker, 1983: 267).

Liszt bu topluluk sayesinde Hugues-Félicité Robert de Lamennais'nin eserlerini okumuş ve hayatında önemli bir yere sahip olacak bu isimle 1934'te bir mektup aracılığıyla tanışmıştır. Liszt, onu manevi bir akıl hocası olarak görmüş ve 1934 Eylül'ünde, Lamennais'nin La Chênaie'deki evinde Tanrı'yı ve sanatın sosyal rolünü konu olan sohbetler ederek üç hafta geçirmiştir (Liszt, 1989: xx). Bu dönemde toplum ve sanatçı kavramları üzerine düşünen Liszt 1834'te "Gelecekteki kilise müziği" ve 1835'te "Sanatçının toplumdaki yeri" adlı iki makale yazmıştır (Shulstad, 2014: 471-472).

Lamennais'nin vizyonu ve Saint-Simon ideolojisi 1937 tarihli bir mektupta "Sanat nedir?'' sorusuyla başlayarak, sanatçıların çok uzun süredir sarayın mensupları olarak görüldüğü, zenginlerin zevklerine hizmet ettikleri ancak esasında onların tanrının ilahi takdirini hakettikleri ifadeleriyle anlatılmıştır (Liszt, 1989: 50). Liszt, Lamennais'e büyük saygı duymuş, 1837'de başka bir mektupta ona şu satırları yazmıştır:

> "... Dört yıldır yazdığınız her şeyi bütün kalbim ve ruhumla okuduğum gibi bir sonraki okuyacağım kitabınız için büyük umut ve sabırsızlık duyuyorum. Size iyi ve asil duygular borçluyum ... Zavallı ve alçakgönüllü kaderim ne olursa olsun, kalbimden, bana ilham verdiğinizden, size duyduğum derin saygı ve değişmez bağlılıktan asla şüphe etmeyin." (Liszt, 1894: 21).

1859'da oğlunun ve 1862'de kızının beklenmeyen ölümüyle Liszt, ölüm ve ölüm sonrası kavramları üzerine düşünmeye başlamıştır (Szabolcsi, 1959: 41). 1865'te Hohenlohe'nin Kardinal Prensi Gustav Adolf'un desteğiyle yalnız ve meditatif bir hayatı benimsemesi üzerine sonraki on dört ay boyunca Hohenlohe'nin özel Vatikan dailerelerinde kalan Liszt'in günleri, sabah ayininde Kardinal'e yardım etmek, teoloji çalışmak, Latince ve İtalyanca dinî metinler okumak ile geçmiştir (Pesce, 2014: 11). Hayatında geçirdiği bu süreç onu bir rahip olmaya kadar götürmüş ve 1879'da Albano Onur Papazı olmuştur (Boyut Müzik, 1995: 24).

Liszt'in dindarlığı tahlil edilmesi son derece zor kişiliğinin gizemli bir yanını temsil etmiştir. Din duygusu, çocukluk yıllarında babasının okuduğu dinî metinler ve kilise ziyaretleriyle başlayarak, ergenlik çağında girdiği mistik bunalım, ve hayatının son döneminde Roma'da manastırda geçirdiği zamanlar ile hayat boyu içinde var olmuştur. Liszt'in dinî yönü, kutsal metinlere olan ilgisi ve yerine getirdiği manevi ritüelleri, hayatı boyunca yaşadığı sağlık sorunları ve depresyon eğilimiyle baş etmesinde büyük bir güç olmuştur. Gördüğü itibar ve yaşadığı sosyal hayat nedeniyle istediği azizlik hayatı yaşayamasa da, kendini dinden tamamen de ayıramamış, ikisi arasında bir hayat geçirmiştir (Ertaylan, 1969: 7). Hayatı süresince yaptığı karşılıksız yardımların yanı sıra dünya nimetlerini de tadarak ama aynı zamanda köklü dinî inançlarının, onu rahip olmaya kadar götüreceği zenginlikte bir iç dünyaya sahiptir (Biret, 2011: 40).

Liszt, hayatı boyunca var olan kadınların hiçbiriyle kanuni bir birliktelik yaşamamıştır. Bu nedenle tüm çocukları evlilik dışıdır (Ertaylan, 1969: 111). Bunun yanında Liszt'in kiliseye gönülden bağlılığı ve dinî konulara olan ilgisi her zaman dikkat çeken bir çelişki olmuştur.

1.3.2 Liszt'in Müziğinde Din

Kendisinin sanat felsefesi öğretmeni olarak gördüğü Lamennais'in evinde geçirdiği sürede üzerinde düşündüğü, müziğe, arkadaşlara, sevgiye ve Tanrı'ya hizmet etme fikri, Liszt'in günlük yaşamı, yazıları ve besteleri için yol gösterici bir ilke haline gelmiştir (Bauer, 1936: 304). Liszt'in birçok eserinde dinî hayat felsefesinin yansımalarını görmek mümkündür.

Liszt'in ilk kutsal eseri, on bir, on iki yaşlarındayken yazılmış ve uzun zaman önce kaybolmuş bir *"Tantum ergo"*dur (S.702). 1830'ların ortalarında yazdığı şiirsel ve dinsel armoniler anlamına gelen *"Harmonies poétiques et religieuses"* (S.157) ile bazı Hristiyan mezheplerinde cenaze töreninde okunan bir ilahi olan, kelime anlamı olarak derinden, içten, kalpten anlamına gelen *"De profundis"* (S.691) eserleri de dinî içeriklidir. İlahi anlamına gelen *"Psaume"* (S.156), yalnızlık içinde tanrının nimeti anlamındaki *"Benediction de Dieu dans la solitude"* (S.173) ve *"Miserere, d'apres Palestrina"* (S. 173) eserlerinin başlıklarında da açıkça ilahi çağrışımlar kullanılmıştır (Arnold, 2002: 335).

1855'te Macaristan'daki Estergon katedralinin kutsanması için bir missa ve 1862'de Roma'da *"Azize Elisabetta Efsanesi"* oratoryosu ile iki ilahi, 1866'da *"Christus"* oratoryosu, 1867'de Franz Joseph'in Macaristan kralı olarak taç giyme töreni için bir missa yazmıştır (Boyut Müzik, 1995: 23-24).

29 Mayıs 1873'te Weimar'daki protestan kilisesinde gerçekleşen Christus oratoryosu prömiyeri dönemin en önemli olaylarından biridir. Oratoryo, Noel oratoryosu, epifani sonrası, tutku ve diriliş olmak üzere üç bölümde İsa'nın hayatını anlatır. Eserin başlangıcındaki huzurlu, dingin tınılar, eser ilerledikçe yerini daha karmaşık ve modern tınılara bırakır. Kasım ayında oratoryonun Budapeşte'de seslendirilmesiyle Liszt'in

ellinci sanat yılı kutlanmış ve varlıklı sanatseverlerin hediyesi olarak altından yapılmış bir çelenk hediye edilmiştir. Liszt 1874'te bu çelengi, daha önce Macaristan'da aldığı onur kılıcını ve bir zamanlar Beethoven'a ait olan Broadwood fortepianosunu, kendisi için değerli eşyalarla birlikte Macar Ulusal Müzesi'ne bağışlamıştır (Domokos, 2011: 44).

1860'lardan ölümüne kadar Liszt'in kompozisyon çalışmalarının önemli bir bölümünü kutsal müziğe adamış olması, Paul Merrick'in 1987'de yayınladığı *"Revolution and Religion in the Music of Liszt"* (Liszt'in müziğinde devrim ve din) adlı kitabı ve 2005 yılında yayınlanan *"The Cambridge Companion to Liszt"* kitabındaki *"Liszt's sacred choral music"* (Liszt'in kutsal koro müziği) bölümüne rağmen gözardı edilmiş bir biyografik detaydır. Liszt'in geç kutsal müziğini konu alan en önemli araştırmalardan biri de Nicolas Dufetel'in 2008'de yayınlanan *"Palingénésie, regénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt"* adlı kitabıdır (Pesce, 2014: 14).

İKİNCİ BÖLÜM

F.LISZT İÇİN EDEBİYAT, DOĞA KAVRAMLARI VE F.LISZT'İN MÜZİĞİNDEKİ EDEBÎ İLHAMLAR

İKİNCİ BÖLÜM

F.LISZT İÇİN EDEBİYAT, DOĞA KAVRAMLARI VE F.LISZT'İN MÜZİĞİNDEKİ EDEBÎ İLHAMLAR

2.1 Liszt ve Doğa

19. yüzyılın başlarında doğa, şairler, yazarlar, ressamlar, müzisyenler başta olmak üzere tüm sanatçılar için sonsuz çeşitliliğe sahip zengin bir ilham kaynağı haline gelmiştir (King, 1945: 395). Bu yüzyılda yakın aralıklarla doğmuş F.Mendelssohn, F.Chopin, R.Schumann dahil büyük piyanist besteciler arasında, müzik aracılığıyla doğanın resimsel tasvirine en çok ilgi duyan isim Liszt olmuştur. Chopin müziğinde programatik unsurlardan kaçınırken, Mendelssohn'un müzik dışı ilhamlara dayanan, su tasviri yaptığı *"Venetian gondola"* gibi eserleri mevcuttur. Schumann hem gerçek hem de kurgusal karakterlerin müzikal portreleri üzerine çalışmış ancak onun için resimsel betimlemeden çok genel ruh hali ve karakter tasviri önemli olmuştur. Liszt, doğayı yüce güzellik ve güç kaynağı olarak gören Romantizme eğilmiştir. Romantikler için doğa, otoriter toplumun kısıtlamalarından ve endüstriyel kapitalizmin kentsel yayılımından uzak, kendini keşfetme ve manevi yenilenme şansını sunan lekesiz bir sığınaktır (Hoi ve Lee, 2016: 3-5).

Doğanın müzik ile anlatılması resimsel bir tasvir gerektirmiş ve bu da renk, tını açısından yeni bir yaklaşımı beraberinde getirmiştir. Hector Berlioz bir sanat dalının, başka bir sanat dalını daha iyi anlamaya imkan sağladığı görüşündedir (Gamrat, 2013: 109). Liszt, Berlioz tarafından ortaya konan, müzik ve şiir birliğine renk sanatını ekleme fikri üzerine "müzikal diorama" veya "harmonik resim" adıyla düşünmüştür (Bauer, 1936: 311). Liszt için, Suarès "Müzikte manzara bir duygudur... Burada Liszt'in olağanüstü bir yaratıcı, çok büyük bir duygu ressamı olduğunu kabul edelim" demiştir (Pourtalès, 1927: 38).

Roma'da Liszt, Medici villalarındaki Fransız okulunun müdürü, amatör olarak keman çalan ressam Jean Auguste Dominique Ingres ile tanışmış ve müdür, Liszt'in

kendisini keman çalarken dinlediği saatler karşılığında, kiliseler ve galerilerde Liszt'e resim sanatını anlatmıştır (Bauer, 1936: 396). Milano'da İtalyan ressamların tüm çağlara ait eserlerinin sergilendiği Brera Müzesi'nde karşısına çıkan Raphael'in *"Lo Sposalizio"* adlı tablosundan oldukça etkilenen Liszt, aynı başlığı kullanarak Années de pèlerinage'ın ikinci albümünde bulunan bir bölüm bestelemiştir. Lo Sposalizio, bir tablo üzerine yazılmış ilk beste özelliğini barındırmaktadır. Liszt'ten sonraki besteciler resimler, tablolar, görsel sanat eserlerinden sıklıkla ilham almışlardır. Debussy ve Ravel'in çalışmalarının birçok yönü ile empresyonist ressamların tarzları arasında, yamalı fırça darbelerinin kullanımıyla çizgilerin bulanıklaşması, renk ve ışığın serap benzeri olarak kullanılması gibi bariz yakınlıklar vardır (Lockspeiser, 1962: 16).

Liszt eserlerinde doğayı tasvir etmek için farklı ve yenilikçi kompozisyon araçları kullanmıştır. Liszt'e kadar bu alanda örnekler azdır. Piyano enstrümanı romantik dönemden önce, o gün var olan gelişmiş pedal, tuşe imkanına sahip olmadığından, bu efektlerin yaratılmasının zor olması örneklerin azlığının bir nedeni olarak görülebilir. Romantik dönemle birlikte gelişen pedal ile güçlenen enstrümanda, betimleme, resimleme ve anımsatıcı atmosferi yaratarak duyguların aktarımı daha imkanlı hale gelmiştir. Liszt, çağrıştırdığı doğa manzaralarında fiziksel mesafe ve boyut farkını yansıtabilmek için tuşe genişliğinden, incelik/kalınlık faktörlerinden faydalanmıştır. Geniş aralıklı akorlar, sık tekrar eden nota ve motifler, *pp*'den *ff*'ye uzanan geniş bir nüans yelpazesi kullanarak eserlerinde üç boyutlu derinliği yaratmayı hedefleyen Liszt, klavyenin bütününe yayılan tüm tuşe kullanımını gerektiren bir yazım ile bunu mümkün kılmıştır. Bu çaba sayesinde piyanoyu, burjuvazi evlerinin bir enstrümanı olmaktan çıkarıp, konser salonundaki kamusal senfonik bir enstrümana dönüştürmüştür (Hoi ve Lee, 2016: 9).

Liszt, Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre serisinin genelinde doğa temalarından ilham almıştır. Serinin içerdiği dokuz eserde İsviçre manzaraları tasvir edilmiş, fırtına, kır yaşamı, çobanların hayatı, göl, su gibi doğaya dair temalar işlenmiştir. Doğayla iletişim kurarak manevi arayıştaki yorgun bir ruha odaklanan Lord Byron'un *"Childe Harold's Pilgrimage"* kitabından yapılan alıntılarda da olduğu gibi eserlerin başında alıntılanan dizeler doğayı çağrıştıran ögeler ile doludur.

2.2 Liszt ve Edebiyat

İçine kapanık, zeki bir çocuk olan Liszt, o dönemde okuduğu dinî yazılar ve kitaplar aracılığıyla edebiyatla tanışmış, dinî ve mistik doğası onu Hristiyan edebiyatına yöneltmiştir. Gençliğinde Caroline de Saint-Cricq yaptığı piyano dersleri dışında kalan zamanlarda birlikte okudukları Dante Alighieri, A.d.Lamartine, V.Hugo'nun eserleri ve yaptıkları edebiyat, tarih, şiir konulu sohbetlerle bu yönelim desteklenmiş, sonrasında Paris'te tanışıp zaman geçirdiği Fransız edebiyatı yazarları, şairleri sayesinde edebiyata olan ilgisi derinleşmiştir. Victor Hugo, George Gordon Byron, William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Francesco Petrarca, Friderich Schiller ve Dante Alighieri gibi edebiyatın önde gelen isimleri, en sevdiği şair ve yazarlar arasındadır. Günde on saat çalıştığı zamanlarda dahi Rousseau, Voltaire, Montaigne, Sainte-Beuve, Chateaubriand, Senancour'un kitaplarına zaman ayıran Liszt, ileriki yaşlarında edebiyatı, doğayı ve müziği bir bütün olarak görmüş, bu fikri son derece başarılı bir şekilde sanatıyla harmanlamıştır. Liszt'in kendi müzik dilini yaratma ve müzikal ifadeyi yeniliklerle geliştirme arzusu, sanatsal kariyeri boyunca var olmuştur. Sosyal ortamında dahil olduğu, varoluşu, toplumsal yapıyı konu alan sohbetler ve felsefi konularda okuduğu eserler ile edebiyatla iç içe bir hayat geçirmiştir.

1830'larda Paris, sadece sanat dünyasının merkezi değil, aynı zamanda romantizmin beyni ve kalbidir. Temmuz devriminden birkaç ay önce sahnelenen Victor Hugo'nun *"Hernani"* oyunu, süre gelen klasisizm-romantizm tartışmasına yeni bir boyut getirmiş ve edebî devrimi sembolize etmiştir. Bu dönemi Paris'te geçiren Liszt için, 1834'te arkadaşı Fransız müzikolog Joseph D'ortigue, *"Musicale de Paris"* gazetesinde onun doyumsuz şekilde şiir okuduğundan bahseden bir yazı yazmıştır. Henüz yirmili yaşlarındayken, "bestecilerin en edebî olanı" olarak adlandırılan Schumann'dan bile daha üstün kabul edilecek bir edebî kültürün temellerini atmıştır (Bauer, 1936: 296-302).

2.3 Liszt'in Müziğindeki Edebî İlhamlar

Liszt, romantizmin önemli yazarları ile vakit geçirmesinin ve çok sayıda metin okumasının yanında, edebiyatı müziğiyle harmanlayabileceği, teknik ve etkileyici araçlara da yönelmiştir. Liszt'in müziğini daha ebedî ve psikolojik içerikle aktarma isteği

son derece romantik bir stil geliştirmesini sağlamış ve bu stil beraberinde yenilikleri getirmiştir.

Liszt'in edebiyatı müzik ile birleştirme fikrinden yola çıkarak literatüre kazandırdığı terimlerden biri program müziğidir. Program müziği veya programlı müzik; klasik Batı müziği geleneğinde, bestecinin, hazırladığı not, eser başlığı ya da yapılan bir alıntıyla; edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları, seslerle betimlemeyi ya da dinleyicide bu betimlemeyi yaratacak çağrışımlar uyandırmayı amaçlayan ve tümüyle enstrümantal yapıdaki müziğe verilen isimdir (Karadeniz, 2020: 25). Liszt'in programlı müzik anlayışı H.Berlioz ve diğer bestecilerden farklı olup, referans aldığı programı ayrıntılı bir şekilde betimlemek yerine, genel ruh halini ve felsefi düşünceyi aktarmayı amaç edinmiştir (Karabey, 2011:70). Duyguların, edebiyat ya da sanat eserlerinin, toplumu ilgilendiren olayların, doğanın, bir kişi ya da bir kurgusal karakterin, soyut ya da somut herhangi bir şeyin enstrümantal müzikle betimlemesini amaçlayan, bestecinin dinleyiciyi belirli bir şiirsel fikre yöneltmek için kullandığı bir not, önsöz ve başlık ile karşımıza çıkan eserler bu türün ürünlerdir. Daha önceki dönemlere ait L.v.Beethoven'ın 6 numaralı senfonisi *"Pastoral"*, piyano sonatı *"Les Adieux"*, H.Berlioz'un *"Symphonie fantastique"* eseri ve birkaç örnek daha verilse de terim olarak 19. yüzyılda Liszt ile birlikte kullanılmaya başlanmıştır.

Program müziğinde motiflerin tekrarı, modülasyonu, armonik ve melodik dönüşümleri, kontrastları şiirsel bir fikirle ilişkilendirilir (Brown, 2011: 235). Liszt'in beste yaparken sıklıkla kullandığı tematik transformasyon, şiirsel bir form düşüncesine bağlı gelişmiştir. Müzikal bir eserin tüm parametrelerini belirleyen bu şiirsel fikir, Liszt'in bestecilik alanındaki en önemli başarılarından biridir. Tema olarak bu fikirle şekillenmiş eser, başında yer alan edebî metin ile ayrılmaz hale gelerek ikisi birlikte yeni bir boyut, başka bir bağlam kazanırlar. Bir görüşe göre bu fikir üç katman halinde ele alınabilir. İlk katman eserlerin başlıklarıdır, ikinci katman ise eserlerlerin notası üzerine yerleştirilen alıntılar ve sloganlardır, üçüncü ve son katman ise iç dünyayı ifade eden, duyguları yansıtan müziktir (Gamrat, 2013: 108-111).

19. yüzyılın sonlarında yaşamış olan piyanist August Stradal, bu fikrin izinden, öğrencinin herhangi bir eser çalmadan önce, eserin yaratılışındaki konuyu ve dayandığı şiiri bilmesini, derin bir yorum elde etmesinin ön koşulu olarak görmüştür (Stradal, 1929: 163). "İdeal bir müzik; doğru bir şiirsel anlayış, dinleyicinin zihninde bir çağrışım yapmadıysa, müzik olarak anlaşılamaz" diyen Liszt, bir ayrım belirtene kadar, bir grup her betimleme içeren eseri program müziği olarak adlandırırken, bir grup müzik dışı bir göndermesi, açıklaması olan eserler için bu terimi uygun görmüştür. R.Wagner ve Liszt betimleme yaparken; fırtınayı çağrıştıran gök gürültüsü, savaşı anlatan top sesleri gibi basit simgeler yerine, eserde anlatılmak istenen olayı ya da fikri temalar ile karakterize edip, aktarmak istedikleri duyguyu hissettirmeyi amaç edinmişlerdir.

Liszt, çocukluğunda teori çalıştığı öğretmeni Antonie Reicha'nın kompozisyon ders kitabında yer alan "müzisyenler her zaman dizeleri saf ve anlaşılır olan büyük şairleri taklit etmeli…" cümlesindeki fikir doğrultusunda eğitim almış, küçük yaşlardan itibaren bunu özümsemiştir (Gamrat, 2013: 108). Bir diğer öğretmeni Czerny de bir müzisyenin insan sesinin tonlamasını taklit ederek izleyiciyi kazanması gerektiği görüşündedir (Czerny, 1983). Liszt, hayatı boyunca bu öğretilerden tam anlamıyla yaralanmasının yanında, son derece bireysel ve özgün müzik dilini bu görüş ışığında, yeniliklerle her zaman genişletmiştir.

Liszt, Pierre-Simon Ballanche'nin *"Orphée'*sinde geçen; şairin, Tanrı'nın, doğanın ve insanlığın yaşayan bir ifadesi olduğu görüşünden oldukça etkilenmiştir (Liszt, 1989: xviii). Liszt'e göre şiirsel müzik, insanın tutkularını, duygularını, sevgisini, umutsuzluğunu veya öfkesini ifade edebilen bir sanattır. Liszt, Haziran 1839'da Marie d'Agoult'a yazdığı bir mektupta, şiir ve müziği entegre eden ilk besteci olmak istediğinden bahsetmiştir. 1846'da kontese yazdığı başka bir mektupta ise Macar Rapsodilerini bir çeşit epik şiir olarak nitelendirmiştir (Gamrat, 2013: 110).

Liszt'in 19. yüzyıl müziğinde romantik dönemin post-romantizme geçişine olan en büyük katkısı *"Senfonik şiir"* olmuştur. Edebiyat etkisi altında geliştirilen bir müzik türü olan senfonik şiir; bir şiirin, hikayenin, edebî eserin, tablonun, manzaranın ya da müzik dışı herhangi bir unsurun resimlendirilerek betimlendiği ya da canlandırıldığı tek

bölümlü bir orkestra müziğidir. İlk örneğini 1850-1860 yılları arasında vererek Liszt'in ortaya çıkardığı senfonik şiir, kendisinden sonra birçok besteciyi de etkileyen bir kavram olmuştur (Oyan, 2020: 76-77). Liszt'in on üç senfonik şiirinden sekizi Byron, Hugo, Lamartine ve Schiller gibi yazarların şiirlerine dayanarak, edebî eserlerden türetilmiştir. Bu çalışmaların amacı bir sanat dalında var olan eseri alıp, başka bir sanat dalında ifade etmektir (Brown, 2011: 233-234). Liszt, senfonik şiirlerinin önsözünde şunları yazmıştır:

> "Açıkça sadece nesnel olarak algılanabilen şeylerin, hiçbir şekilde müziğe bağlantı noktaları sağlayamayacağı açıktır; manzara resmeden en zayıf çıraklık dönemi ressamları bile, birkaç fırça darbesiyle en iyi orkestraların tüm kaynakları ile çalışan bir müzisyenden çok daha net bir resim verebilirler. Ancak, aynı şeyler rüya görmeye, Tanrı huzurunda düşünmeye, duygusal yükselmeye tabi tutulduklarında müzikle bir akrabalık yapmazlar mı? Müzik onları gizemli diline çeviremez mi?" (Walker, 1989: 418).

Liszt'in sözünden, şiirsel fikirlerin müzik ile aktarımının, resim ve edebiyat ile aktarımına kıyasla daha fazla engellere sahip olduğunu, ancak özünde birbirine bağlı ve bütün olarak gördüğünü çıkarabiliriz.

Senfonik şiirler ve onların çıkış noktası olan edebiyat eserleri hakkında birkaç örnek verecek olursak; senfonik şiirlerinden ilki *"Ce qu'on entend sur la montagne"*, Hugo'nun aynı isme sahip şiiri üzerine yazılmış ve Liszt önsöze, ele alınan konunun doğanın yüceliği ve insanın içindeki acı dolu boşluk olduğuyla ilgili bir not düşmüştür. Senfonik şiirlerinden *"Les preludes"* Lamartine'in şiirine, *"Tasso, Lamento e Trifono"* hem Goethe'nin, hem Byron'un yapıtlarına, *"Prometheus"* Johann Herder'in tiyatro oyununa, *"Mazeppa"* Hugo'nun aynı adlı şiirine, *"Die Ideale"* Schiller'in bir şiirine, *"Hamlet"* eseri de Shakespeare'in ünlü trajedisine dayanır.

Liszt, Beethoven'ın Pastoral Senfoni'siyle açtığı yoldan giderek müziğe yeni bir form kazandırmış, kendisinden sonra gelecek olan nesillere ve müzikal mirasçılarına ilham olmuştur. Kısa zamanda yaygınlaşan bu fikirle birlikte diğer bestecilerin bu alanda verdiği örneklerden birkaçı şöyle sıralanabilir;

-P.I.Tchaikovsky *"Hamlet"* ve *"Romeo ve Juliet"* (William Shakespeare'in ünlü oyunlarından esinlenilmiştir.)

-C.Franck *"Le chasseur maudit"* (Şair Gottfried August Bürger'in bir şiirinden esinlenerek yazılmıştır.) *"Les Djinns"* (Victor Hugo'nun bir eserinden ilham alınmıştır.)

-C.Saint-Saëns *"Danse Macabre"* (Şair Henri Cazalis'in bir şiiri konu alınmıştır.)

-E.Elgar *"Falstaff"* (Shakespeare'in oyunlarında yer alan kurgusal bir karakterdir.)

-R.Strauss *"Don Juan"* (Birçok yazar tarafından konu alınan bir efsane karakteridir.)

-J.Sibelius *"Kalevala"* (Elias Lönnrot tarafından kaleme alınan epik bir destandır.)

Bu eserler, çok sayıda bestecinin şiirleri, edebî metinleri baz alarak yarattığı eserlerden yalnızca bir kaçıdır. Belirli bir kaynağı olmaksızın, tanıdık efsaneleri konu alan C.Saint-Saëns'in *"Le Rouet d'Omphale"* ve R.Strauss'un *"Till Eulenspiegel"* gibi eserleri de vardır. Richard Strauss, senfonik şiirin son büyük temsilcisi olarak kabul edilir (Brown, 2011: 236).

Goethe'nin Faust'u ile Dante'nin İlahi komedya'sı Liszt'in başucu kitapları olmuştur. Faust, 1589'da Christopher Marlowe'nin derlediği anonim öyküleri, birçok yazar tarafından işlenmiş, Goethe'nin neredeyse tüm yaşamını adadığı başyapıtı haline gelmiştir. Goethe'nin Faust'u, yaşamı reddetmek veya kabul etmek için insanın duygusal çatışmasına odaklanarak, dünyevi varoluşun olumlu ve olumsuz güçleri arasındaki mücadeleyi sunar (Bauer, 1936:311). Birçok operaya, H.Berlioz ve R.Schumann'ın uvertürlerine, çok sayıda liede, G.Mahler'in 8. Senfonisinin son bölümüne esin kaynağı olmuş bu edebî eser Liszt'i e etkilemiş ve tam adıyla *"Üç Karakter Üzerine Bir Faust Senfonisi"* eserini bestelemiştir. Eser, 7 Eylül 1857 tarihinde, Weimar'daki Goethe ve Schiller anıtının açılış töreninde seslendirilmiştir. Edebiyatın, müzik ile buluştuğu bu eserin üstün başarısını İdil Biret "Kanımca müzik tarihinde Faust temasını işlemiş bütün besteciler arasında, Goethe'nin eserinin derinliğine en fazla nüfuz eden Liszt'in yapıtıdır. Özellikle eserin üçüncü bölümünün (Mephistopheles) birinci bölümün (Faust) deforme edilmiş bir yansıması olması dahice bir buluştur" sözleriyle ifade etmiştir (Biret, 2011: 41).

Liszt'in 19. yy piyano repertuarına kattığı en önemli eserlerinden birinin Si Minör Piyano Sonatı olduğunu söylemek mümkündür. Bu eser, edebiyatla iç içe olan Liszt'in yine Faust efsanesinden esinlenerek bestelediği ve hikayenin içindeki Tanrı ve şeytan figürlerini canlandırdığı bir eserdir.

Liszt Faust Senfonisi'nin dışında Dante'nin İlahi Komedya'sına dayanan bir programatik senfoni daha bestelemiştir. 1855 Mayıs ayında Wagner'in Dante'yi okuduğunu yazdığı mektubuna cevap olarak, uzun zamandır kafasında olan cehennem, araf ve cennet olmak üzere üç bölüm halinde yazmak istediği Dante senfonisinden bahsetmiştir (Bauer, 1936: 311). Eserin prömiyeri 1857 yılında Dresden'de gerçekleşmiştir.

Liszt, yine bir edebî referans ile yayınladığı *"Harmonies Poétiques et Religieuses"* (Şiirsel ve Dinsel Armoniler) koleksiyonun başında Alfonso de Lamartine'nin bir şiir kitabından alıntı yapmıştır:

> "Yalnızlık ve tefekkürün yenilmez bir şekilde sonsuz fikirlere, yani dine doğru yükseldiği meditatif ruhlar vardır; tüm düşünceleri coşku ve duaya dönüştürülür, tüm varoluşları İlahiyat ve umut için sessiz bir ilahidir. Kendilerini ve onları çevreleyen yaratılışta, Tanrı'ya yükselmek için dereceler, kendini ortaya çıkarmak için ifadeler ve imgeler ararlar. Acı ile kırılmış, dünya tarafından bastırılmış, düşüncelerinin dünyasına sığınan, ruhlarının yalnızlığına, ağlamak, beklemek ya da ibadet etmek için kalpler vardır; kendileri gibi yalnız bir ilham Perisi tarafından ziyaret edilmelerine izin versinler, akorlarında sempati bulsunlar ve bazen onu dinlerken şunu söyleyin: sözlerinizle dua ediyoruz, gözyaşlarınızla ağlıyoruz, şarkılarınızla çağırıyoruz!" (Erkoç,2020:35)

Liszt, eski öğrencisi Agnes Street Klindworth'a yazdığı bir mektupta, şiire olan ilgisi ve müziği şiirle birleştirme isteğini Weimar'da on yıldan fazla kalmasının nedenlerden biri olarak göstermiştir (Bauer, 1936: 310). Liszt, şiir ve edebiyat konusundaki bilgisi sayesinde, kelimeler ile melodinin içsel anlamı arasında kusursuz bir birlik yaratmayı başarmıştır.

Liszt için edebiyat ve müzik Liszt'in hayatı, karakteri, ilgi alanları incelendiğinde ayrı tutulamayacak iki kavram olarak kabul edilebilir. Piyano müziğinde edebiyattan ilham alarak, karakter veya hikaye tasviri yapan ilk besteci değildir.

F.Schubert, R.Schumann başta olmak üzere birçok besteci liedlerini bestelerken ünlü şairlerin metinlerini kullanmışlardır. Ancak Liszt konuyu derinleştirerek, müzik ve edebiyatı sentezlemiş, bu alanda yeni formlar, terimler üretmiştir. Bir bakış açısıyla müzik, şiir, drama, resim ve heykel gibi tüm sanat türlerinin özünde birbirine bağlıdır. 19.yüzyıl piyano edebiyatında bu bakış açısını, müziğinde çeşitli sanatların ifadesi ve onların birleştirilmesi üzerine çalışan Liszt'in dışında hiçbir bestecide bu kadar net gözlemleyemeyiz (Hoi ve Lee, 2016: 7). Eserlerinin tümüne bakıldığında, neredeyse çoğu eseri program müziği niteliği taşımaktadır. Liszt'in hayatı boyunca belirgin şekilde gözlenen edebiyata olan yoğun ilgisi, müzikal mirasının eşsiz çeşitliliğinin, zenginliğinin ve canlılığının en iyi açıklamasıdır.

2.3.1 Kontes Marie d'Agoult ve Edebî Yönü

Tam adı Marie-Catherine-Sophie de Flavigny, takma adı Daniel Stern olan Kontes Marie d'Agoult 31 Aralık 1805'te Almanya'da doğmuştur. 1827'de kendisinden onbeş yaş büyük Albay Charles d'Agoult ile evlenmiştir. Liszt ile tanıştığında yirmi sekiz yaşında olan Marie, en iyi aristokrat çevrelerinden, seçkin, zengin, eğitimli, iki kız çocuğu sahibi bir kadındır (Hilmes, 2011: 49). Paris sosyetesinin tanınmış simaları arasında yer almış ve evinde düzenlediği toplantılarla kentin sanat yaşamına yön veren isimlerin başında gelmiştir (Büke, 2010: 136).

Sık sık bir araya gelip kitap, şiir, politika ve din tartışan kontes ve Liszt arasındaki arkadaşlık kısa zaman sonra ilişkiye dönüşmüş ve Mayıs 1835'te Marie hamile kalmıştır. Kont Charles, aile onurunu kurtarmak için hala karısı olan kontesten bebeği Paris dışında dünyaya getirmesini istemesi üzerine Kontes ve Liszt Paris'ten ayrılmışlardır. (Büke, 2010: 136). Toplumun en üst çevrelerinin bir üyesi olarak ailesinin konumunu görmezden gelen ve Fransız soylularının dünyasına veda eden Marie'nin bu radikal kararı, heyecanlı bir maceradan çok daha fazlasını ifade etmiştir (Hilmes, 2011: 55).

Güney Avrupa'da bir yolculuğa çıkan Marie ve Liszt Haziran 1835te Basel'e gelmişler ve takip eden beş haftayı Konstanz Gölü, Walenstadt, Rhone Vadisi ve Cenevre'de geçirmişlerdir. Liszt'e gelen, yeni kurulan Cenevre Konservatuarı'nda küçük

bir gruba piyano dersi verme teklifine Marie'nin sıcak bakmaması üzerine Liszt ile aralarında ilk anlaşmazlıklar başlamıştır. Marie hiçbir zaman Liszt'i hayranlarıyla, öğrencilerle veya bir konser dinleyicisiyle paylaşmak istememiştir (Hilmes, 2011: 58). Aralık 1835'te Blandine-Rachel adını verdikleri kızları dünyaya gelmiştir. 1837'de Nohant'a giderek arkadaşları George Sand'in evinde üç ay geçirdikten sonra temmuz ayında buradan ayrılarak Lyon ve Cenevre üzerinden İtalya'ya geçmişlerdir. Kasım ayı başında Como gölü kıyısındaki Bellagio kasabasına taşınan çiftin kızları Francesca Gaetana Cosima 24 Aralık 1837 tarihinde burada dünyaya gelmiştir. 1838'in ikinci yarısında neredeyse sürekli hareket halinde olan ikili Cenova, Milano, Como, Lugano, Floransa, Bolonya ve Ravenna'da bulunmuşlardır (Hilmes, 2011: 70). 1839'da çiftin son çocukları olan Daniel de İtalya'da doğmuştur.

1841 ve 1843'ün yaz ve sonbahar mevsimlerini Almanya'da Nonnenwerth adasında geçirmişlerdir. Burada aralarındaki anlaşmazlıkların büyümesi üzerine Marie bir veda mektubu bırakarak Paris'e gitmiştir. 1844 baharında Paris'te bir araya gelmeleri üzerine Marie kesin bir veda mektubu yazarak, ayrılığın geri döndürülemez olduğunu söylemiştir (Hilmes, 2011: 93). Önce çocukların Marie ile kalacağı konusunda anlaşma sağlansa da, kontesin eski eşi Charles d'Agoult'a dönmesiyle birlikte çocukların, Liszt'in annesi Anna'da kalmasına karar verilmiştir.

Marie hayatının bir döneminde takma adı Daniel Stern'ü kullanarak yazmaya başlamış ve 1846'da Liszt ile ilişkisinin ince, örtülü, kurgusal bir anlatımı olan *'Nélida"* romanını yayınlamıştır. Eserleri arasında *"Lettres républicaines"* (1848), *"Histoire de la révolution de 1848"* (1850–53), bir oyun olan *"Jeanne d'Arc"* (1857), ve bir diyalog olan *"Dante et Goethe"* (1866), *"Her Mes Souvenirs 1806–1833"* (1877), 1927'de ölümünden sonra yayınlanan *"Mémoires 1833–1854"* bulunur. Dönemine sosyal, edebî ve müzik yönünden tuttuğu ışıkla önemli eserlerdir (Encyclopædia Britannica, 2020). Victor Hugo, Eugène Sue, Alphonse de Lamartine, Charles-Augustin de Sainte-Beuve ve Georg Herwegh, Henry George Bulwer, Lord Lytton gibi yazarlar, Marie'nin Rue Neuve-des Mathurins'deki dairesini sık sık ziyaret etmişlerdir (Hilmes, 2011: 80). Parlamento tartışmaları için yaptığı siyasi yorumlar ve eserleriyle 1840'ların Fransız liberal muhalefet basınına katkıda bulunmuştur. Muhafazakar gericiliğin karşısında kendini, yeni başlayan

cumhuriyetin sadık bir destekçisi olarak konumlandırarak, siyasi gazete haberleri yazmıştır. Ulusal meclisi iş başında gözlemleyerek uzun saatler geçiren d'Agoult, hükümet politikasını ve kamuoyunu şekillendiren gösteriler ve sokak savaşlarını konu alan ayrıntılı metinler hazırlamıştır. Fransız-Alman ilişkilerini geliştirmeye adanmış bir dergi olan *"Revue Germanique"* için yazmıştır. Marie d'Agoult kadınlar için eğitimin iyileştirilmesinin güçlü bir savunucusu olmuştur (Nilan, 2004).

Liszt'in Marie ile olan mektuplarından çıkarımlarla, Liszt Marie'i bilgisini ve edebî birikimini kendisiyle paylaşan, parlak kültürlü bir kadın olarak görmüş ve onunla birlikte Othello, Don Juan, Obermann'ın da dahil olduğu pek çok eser okumuştur. Liszt'in mesleğinin çok ötesinde bir görüş alanı açan, geleneksel olmayan bir kadın Kontes Marie d'agult ile birlikte 1835-1839 yıllarını arasında yaptığı seyahatler genç bestecinin bilgisini ve dünya görüşünü genişletmiştir. Marie'nin edebiyata olan güçlü ilgisinin Liszt'in bu dönem eserlerindeki etkisi son derece açık şekilde görülebilmektedir. Liszt ile Marie'nin İsviçre'de bulundukları süreçte bestelenen eserler daha sonra Gezi Yılları, Birinci Sene: İsviçre adı altında toplanarak ve başlarına edebî metinlerden alıntılar yapılarak yayınlanmıştır. *"Le lac de Wallenstadt"*, *"Vallée d'Obermann"*, *"La chapelle de Guillaume Tell"* gibi eserler adlarını çiftin İsviçre seyahatleri boyunca ziyaret ettiği yerlerden almışlardır. İsviçre yılında özellikle Oberman Vadisi Marie d'Agoult'a bir sevgi ifadesi olarak düşünülebilir (Denizci, 2011: 65). Marie'nin bireysel olarak edebiyat ile ilişkisinin Liszt'in her zaman içinde var olan eğilimi desteklemiş olması, müziği ile edebiyatı birleştirmesindeki etkenlerin başında görülebilir. Bu bağlamda Marie'yi Liszt'in özellikle Gezi Yılları serisindeki şiirsel ilhamlarından biri olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Bu yüzden bizim için Kontes Marie'yi tanımak önemlidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALBUM D'UN VOYAGEUR VE ANNÉES DE PÈLERINAGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALBUM D'UN VOYAGEUR VE ANNÉES DE PÈLERINAGE

3.1 Album D'un Voyageur

Liszt, Haziran 1835'ten Ekim 1836'ya kadar İsviçre'de yaşamıştır. Ülkeyi daha önce ziyaret etmiş olmasına rağmen bu uzun süreli konaklama Liszt'e keşfetme imkanı sunmuş ve İsviçre'nin eşsiz doğa manzaraları, zengin halk müziği onu derinden etkilemiştir. Bu deneyimleri, 1837 ve 1838 yılları arasında bir araya getirerek, ilk çok parçalı serisini *"Album d'un Voyageur"* (S.156) adıyla yayınlamıştır.

Albüm, Avrupa'nın küçük bir bölümünde, kendini anlama arayışındaki bireysel bir yolculuğun anlatımıdır. Aynı zamanda, doğayla temas yoluyla Tanrı'yı arayarak barış bulmanın, bunun sonucu olarak da ortaya çıkan isyan ve şüphelerin hikayesidir. Liszt burada görüntüleri ve sesleri birleştiren sıra dışı bir eser yaratmıştır (Gamrat, 2013: 107). Liszt albümün önsözünde ilhamlarını dile getirmiştir;

> "Son zamanlarda birçok yeni ülkeyi gezdim, birçok farklı yer gördüm. Tarihin ve şiirin kutsal kıldığı yerleri ziyaret ettim. Doğanın çeşitli yönlerinin ve bunlarla ilişkili farklı olayların anlamsız resimler gibi gözlerimin önünden geçmediğini, ruhumda derin bir duygu uyandırdığını hissettim; onlar ve benim arasında belirsiz ama doğrudan bir yakınlık kurulduğunu, gerçek, tanımlanamaz bir anlayış, kesin ama açıklanamaz bir iletişim aracı olduğunu ve en güçlü hislerimle, en canlı izlenimlerimle müzikal olarak ifade etmeye çalıştım" (Bauer, 1936: 307).

Başlangıçta bir seyahat günlüğü niteliğinde düşünülen koleksiyon *"Impressions et Poésies"* (İzlenimler ve şiirler), "*Fleurs mélodiques des Alpes"* (Alplerin Melodik Çiçekleri), "*Paraphrases"* (Yorumlamalar) olmak üzere üç kitap toplam ondokuz eserden oluşmaktadır. Tüm koleksiyonun içeriği aşağıda listelenmiştir;

I. *Impressions et Poésies* (İzlenimler ve Şiirler)

1. Lyon

2. Au lac de Wallenstadt (Wallenstadt Gölü)

Au bord d'une source (Bir baharın kenarında)

3. Les cloches de Genève (Cenevre'nin çanları)

4. Vallée d'Obermann (Obermann Vadisi)

5. Chapelle de Guillaume Tell (Wilhelm Tell Şapeli)

6. Psaume (İlahiler)

II. *Fleurs mélodiques des Alpes* (Alplerin Melodik Çiçekleri)

7a Allegro

7b Lento

7c Allegro pastorale

8a Andante con sentimento

8b Andante molto espressivo

8c Allegro moderato

9a Allegretto

9b Allegretto

9c Andantino con molto sentimento

III. *Paraphrases* (Yorumlamalar)

1. Ranz de vaches (İsviçre Alpleri melodisi)

2. Un soir dans les montagnes (Dağlarda bir gece)

3. Ranz de chèvres (İsviçre Keçi Sürüsü)

İlk kitap *Impressions et Poésies*, yolculuğunda Kontes Marie ile birlikte gördüğü yerlerden esinlenerek bestelediği eserlerin bir derlemesidir. Eserler isimlerini, birlikte gezdikleri yerlerden almışlardır.

İkinci kitap, seyahat ettiği bölgelerin ulusal müziği ve halk ezgilerinden esinlenerek, var olan temalar üzerine yaptığı doğaçlamalar ile yazılmış karakteristik kısa parçalardan oluşmaktadır. 9a ve 9c, içerdiği senkoplar, ostinatolar, ve yazım stili bakımından Macar Rapsodilerinin öncüleri olarak görülebilir. Ferdinand Huber'in temasına dayanan 8b'de ise bazı Macar Rapsodilerinde kullanılan, Macar halk çalgısı cimbalom etkisini anımsatan bir bölüm vardır (Arnold, 2002: 76).

Üçüncü kitapta bulunan birinci ve üçüncü eserler *Ranz de vaches* ve *Ranz de chèvre*, İsviçreli besteci Ferdinand Huber'in, ikinci parça *Un soir dans les montagnes,* İsviçreli yayıncı ve besteci Ernest Knop'un teması üzerine yazılmıştır (Searle, 1966: 25). 1835 ve 1836'da bestelenen son kitabındaki üç eser 1836'da *"Trois airs suisse"* olarak yayınlamış ve daha sonra her birini hafifçe revize edip, ilk ikisini önemli ölçüde kısaltarak 1877'de *"Trois morceaux suisses"* olarak yayınlamıştır.

Liszt, Carl Czerny'ye yazdığı bir mektupta, Bir Gezginin Albümü'nü çok önemli ölçüde düzelteceğinden ve dönüştüreceğinden bahsetmiştir (Arnold, 2002: 78). Ve de söylediği gibi 1848'de albümde seçtiği eserleri yeniden ele alarak revize etmiş, 1855'te *"Années de Pèlerinage, Première année: Suisse"* S.160 (Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre) adıyla yeni bir set olarak tanıtmıştır. Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre'de yer alan toplam dokuz eser arasından yedisi, bu albümden alınıp revize edilmiştir. Bunlardan beşi albümün ilk kitabı *Impression et poesies*'den ilk ve son eser (Lyon ve Psaume) hariç tutularak seçilmiş ve ikisi ise ikinci kitap *Fleurs mélodiques des Alpes*'den 7b ve 7c büyük ölçüde yenilenerek *Le mal du pays* ve *Pastorale* olarak adlandırılmıştır. Liszt daha önce albümle bağlantısı olmayan *Orage* ve *Eglogue'u* da İsviçre kitabına dahil ederek Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre'yi oluşturmuştur.

Eserlerin revize edilmiş son versiyonları incelendiğinde genel olarak tüm eserleri sadeleştirdiği, kısalttığı, piyanistik açıdan daha çalınabilir düzeye getirdiği gözlenmektedir. Piyanist Alfred Brendel'e göre eserlerin son versiyonları yapısal olarak

daha saydam ve akıcıdır. Teknik zorluklar müziğe hizmet etme amacıyla süzgeçten geçirilmiş ve insani boyuta indirgenerek ilk versiyona göre iyileştirilmiştir (Brendel, 2007: 255). Çalışmaların gözden geçirilmesiyle, seri kısalmış ve daha kolay yönetilebilir hale getirmiştir.

Liszt'in gözden geçirdiği eserleri taze, yeni eserler olarak vurgulamak istemesi, *Album d'un Voyageur*'ı tamamen geçersiz kılma amacıyla, *Années de pèlerinage* adıyla yayınlamasının nedenlerinden biri olarak görülebilir. Bu dolaylı yoldan yeni baskıya olan talebi de artıracaktır. Bir diğer neden ise Liszt'in besteci olarak zamanla gelişen ve değişen bakış açısıyla, eserlerini virtüöz yıllarının aşırılıklarından arındırarak, iyileştirmek istemesidir. Bununla birlikte, önceki versiyon bir gezginin seyahat günlüğü niteliğindeyken, *Années de Pèlerinage* Goethe, Byron gibi yazarlardan yapılan alıntılarla, bir geziden çok daha derin, manevi bir anlama sahiptir.

3.2 Années de Pèlerinage (Gezi Yılları)

Années de Pèlerinage, Première année: Suisse S.160 (Birinci sene: İsviçre), Deuxième année: Italie S.161 (İkinci sene: İtalya) ve Troisième année S.163 (Üçüncü sene) olmak üzere üç kitaptan oluşmaktadır. İlk sene İsviçre'de doğa, manzara, halk müziği temalarından, İkinci sene İtalya'da resim, heykel gibi sanat türlerinin eserlerinden ilham alınmıştır. Üçüncü sene'de ise ölüm, ölüm sonrası gibi konularla belirgin bir din etkisi gözlenmektedir.

3.2.1 Années de Pèlerinage, Première année: Suisse (Gezi Yılları, Birinci Sene: İsviçre)

Liszt Album d'un Voyageur içinden seçerek revize ettiği eserlere *"Orage"* ve *"Eglogue"* olmak üzere iki yeni eser dahil ederek bir kitap oluşturmuş ve Années de Pèlerinage, Première Année: Suisse S.160 adıyla 1855 yılında yayınlamıştır. Eserlerin yazılımındaki ilhamların çıkış noktası; doğa, müzikal folklor, sanat, din, özgürlük, özlem ve hepsinden önce şiir ve edebiyattır. İsviçre manzaralarının, zengin halk müziği geleneğiyle işlendiği eserler için Alan Walker "Années de pèlerinage, doğal güzelliğiyle onu büyüleyen İsviçre kırsalının manzaraları ve sesleri ile doludur. Dünya, hava, yağmur

ve fırtına, tamamı burada temsil edilmektedir" yazmıştır (Walker, 1983: 362). Doğa teması içimizdeki ve çevremizdeki olarak iki yönlü ele alınmıştır. Liszt doğayı edebiyat gözüyle deneyimlemiştir (Brendel, 2007: 207). Halk kültürünü yansıtan ezgiler, tekrarlanan temalar ve motifler, manzara betimlemeleri ve sembolize edilen konular, Liszt'in edebiyat, doğa başta olmak üzere birçok ilgi alanına kapsamlı bir bakış sunmaktadır. Kitabın içeriği aşağıdaki gibidir:

Années de Pèlerinage: Première Année: Suisse S.160

1. *Chapelle de Guillaume Tell* (Wilhelm Tell Şapeli)

2. *Au lac de Wallenstadt* (Wallenstadt Gölü'nde)

3. *Pastorale*

4. *Au bord d'une source* (Bir baharın kenarında)

5. *Orage* (Fırtına)

6. *Vallée d'Obermann* (Obermann Vadisi)

7. *Eglogue* (Diyalog)

8. *Le mal du pays* (Sıla Hasreti)

9. *Les cloches de Genève: Nocturne* (Cenevre çanları)

Dokuz eser numaralarıyla şu şekilde karakterize edilebilir; muzaffer, "politik" bir açılıştan sonra (1), sakin doğaya (2-4) oradan fırtına ve huzursuzluk tasviriyle (5-6) daha pastoral bir atmosfere giderek (7-8) Cenevre'nin çanlarının sembolize edilmesiyle sona erer (9) (Arnold,2002: 79).

Liszt, Fransız yazar Georges Sand'ın *Lettres d'un voyageur* (Bir gezginin mektupları), Lord Byron'ın *Childe Harold's Pilgrimage* (Childe Harold'un Haccı), Friedrich Schiller'in *Der Flüchtling* (Kaçak), Étienne Sénancour'un *Obermann* adlı kitaplarından alıntılar yaparak, eserlerin başına program notu düşmüştür. *Pastorale* ve *Le*

mal du pays dışındaki tüm eserler edebi bir slogan ya da önsöz ile karşımıza çıkar ve bu notlar dinleyiciyi müziğe hazırlayan açıklayıcı bir bağ görevi görür. Eserlerin başındaki alıntılar şu şekildedir:

Chapelle de Guillaume Tell
"Birimiz Hepimiz – Hepimiz Birimiz İçin"
(Schiller, Wilhelm Tell)

Au lac de Wallenstadt
"...senin kontrast gölün,
İçinde yaşadığım vahşi dünyayla,
Daha temiz bir bahar uğruna dünyanın sorunlu sularını terketmem için
Durgunluğuyla beni uyaran bir şey"
(Lord Byron, Childe Harold's Pilgrimage)

Au bord d'une source
"Hışırdayan serinlikte genç doğanın oyunu başlar."
(Schiller, Der Flüchtling)

Orage
"Peki ya siz, Ey fırtınalar! Amaç nedir?
İnsanın yüreğindekiler gibi misiniz?
Yoksa kartallar gibi yükseklerde bir yuva mı buldunuz?"
(Lord Byron, Childe Harold's Pilgrimage)

Vallée d'Obermann
"Ne istiyorum? Neyim? doğadan ne bekleyebilirim?
Tüm nedenler saklı tüm sonuçlar aldatıcıdır; tüm biçimler değişken her şey ölümlüdür Hissediyorum; kendimi dizginlenemez arzular içinde tüketmek,

düşsel bir dünyanın büyüsü ile sarhoş olmak ve o dünyanın çekici aldatıcılığı içerisinde kaybolup gitmek için var oluyorum, yaşıyorum."
(Etienne Pivert de Senancour: Obermann, mektup 63)

"Yaşamımızın boşa geçen yıllarının bizlerde yarattığı tarif edilemez hassasiyet, tutukluk ve acı; her yerde kasvetli ve anlaşılmaz doğadaki devasa bilinç, evrensel tutku, ileri bilgelik, çekici vazgeçiş; ölümcül bir yüreğin gereksinim kadar, derin bir sıkıntı duyduğu her şey… O unutulmaz gecede, tüm bunları hissettim, yaşadım. Tükenmeye doğru uğursuz bir adım attım; yaşamımın on yılını harap ettim."
(Etienne Pivert de Senancour: Obermann, mektup 4)

"Şimdi içimde en fazla olanı somutlaştırıp açığa çıkarabilir, ortaya dökebilir miyim? Düşüncelerimi ifade edebilir miyim? Ruh, kalp, zihin, tutku, güçlülük ve zayıflık. Tüm aramak istediğim ama yapamadığım şeyler. Biliyorum, hissediyorum, nefes alıyorum. Ve o tek kelime aydınlanmak. Konuşurdum; ama olduğu gibi duyulmamış bir şekilde yaşıyorum ve ölüyorum. En sessiz düşünce ile onu bir kılıç gibi kılıfına koyarak."
(Lord Byron, Childe Harold's Pilgrimage)

Eglogue

"Sabah yine yükseliyor, nemli sabah,
Nefesindeki tütsü kokusuyla ve yanaklarında açan çiçekleriyle.
Bulutlar şakacı bir küçümseme ile gülüyor,
Ve yeryüzünde ölüm yokmuş gibi yaşıyor."
(Lord Byron, Childe Harold's Pilgrimage)

Paul Merrick *"Années de pèlerinage İsviçre kitabında tonalitenin rolü"* başlıklı makalesinde, Liszt'in belirli nesneleri tasvir etmek için kullandığı armonik yapıyı ve hangi tonlarda çalıştığını incelemiştir. Ayrıca yazar, eserlerin konularını temsil eden,

bestecinin içsel yolculuğunu yansıttığı sembolik bir tonalite kullandığını savunmaktadır (Merrick, 1998: 368-383).

Tablo 1- Gezi yılları, birinci sene: İsviçre serisindeki eserlerde kullanılan tonalite ve tonalitelerin sembolik anlamları

Grupların sembolik anlamları	Eserin adı	Eserin tonu	Tonun sembolik anlamı
İnsan	Chapelle de Guillaume Tell Au lac de Wallenstadt Pastorale	do majör la♭majör mi majör	insan, kahraman,idealler aşk, durgun su dinî festival
Ruh	Au bord d'une source 5. Orage 6. Vallee d'Obermann	la♭majör do minör mi minor/ mi majör	aşk, su, ruhsal hareket insanın içindeki fırtına umutsuzluk, çaresizlik
Tanrı	7. Eglogue 8. Le mal du pays 9. Les cloches de Genève	la ♭majör mi minör si majör	aşk, haç motifi, kefaret ev/sıla hasreti cennet

“Dokuz parçayı üçer eserden oluşan üç grup olarak görebiliriz. Birinci grup insan (*Chapelle de Guillaume Tell, Au lac de Wallenstadt, Pastorale),* ikinci grup ruh (*Au bord d'une source, Orage, Vallée d'Obermann*), ve üçüncü grup Tanrı (*Eglogue, Le mal du pays, Les cloches de Genève)*” (Merrick, 1998: 368-383).

Humphrey Searle İsviçre senesini “Liszt, vizyonunun tazeliğiyle, zamanının müziğine tamamen yeni bir unsur ile katkıda bulunmayı başardı ve sonraki nesillere bir miras olarak bıraktı’’ cümlesiyle yorumlamıştır. Dolores Pesce ise kitabın, İsviçre manzaraları ve bir seyahat günlüğünden çok, eserlerin düzeni ve sıralanışıyla manevi bir içsel yolculuğa işaret ettiği görüşündedir (Arnold, 2002: 78-83). Liszt’in Album d’un

Voyageur'daki eserleri revize ettikten sonra başlık olarak hac anlamına gelen "pelerinage" sözcüğünü seçmesi bu görüşü destekler niteliktedir.

Gezi Yılları'nın ilk kitabını anlatmak için, İsviçre manzaralarının sevilen edebî pasajlara dayandırarak aktarılması gibi bir tanım çok basit kalır. Müzik, özgür ve özgün dilinin etkisiyle, görsel izlenimleri bir araya getiren şiirsel bir renklendirme ile birçok his ve duygu yaratır. Bir sanatçı için, bu çoklu katmanları iletebilmek sadece olağanüstü bir teknik değil, aynı zamanda geniş bir yaratıcılık ve içgörü gerektirir. Bu kitapta hem içsel, soyut hem de dünyevi ve somut bir yolculuk anlatılırken aynı zamanda, manzaralar ve şairler arasında da bir dizi bağlantı kurulmuştur. Her şeyden önce, ikinci kitabın neredeyse tamamen edebî dünyasına ve üçüncü kitabın dinî ve manevi atmosferine oldukça tutarlı bir bağlantı yaratılmıştır (Renaud, 2011).

3.2.2 Années de Pèlerinage, Deuxième année: Italie (Gezi Yılları, İkinci sene: İtalya)

Liszt, 1838-1849 yılları arasında bestelediği yedi eseri, 1858'de *Années de Pèlerinage*'ın ikinci kitabı olarak yayınlamış, 1861 yılında *Venezia e Napoli* başlığıyla üç eser daha ekleyerek seriyi tamamlamıştır. Liszt İtalya kitabında Dante, Michelangelo, Raphael, Petrarca ve Salvator Rosa gibi sanatçıların heykel, resim ve edebiyat alanında verdikleri eserlerden ilham almıştır. Kitaptaki eserler sırasıyla şöyledir;

Années de Pèlerinage, Deuxième année: Italie S.161

1. *Sposalizio* (Mi majör)

Eser Milano'daki La Brera Müzesi'nde yer alan Raphael'in *Lo sposalizio delta Vergine* (Bakire'nin evliliği) adlı tablosundan esinlenilmiştir.

2. *II Penseroso* (Do diyez minör)

Eser Floransa'da bulunan San Lorenzo Kilisesi'ndeki Michelangelo'nun bir heykelinden esinlenilmiştir.

3. *Canzonetta del Salvator Rosa* (La majör)

İtalyan ressam ve şair Salvator Rosa'nın şarkısı anlamına gelen eser, Giovanni Bononcini'nin *Vado ben spesso cangiando loco* adlı şarkısından doğmuştur.

4. *Sonetto 47 del Petrarca* (Re bemol majör)
5. *Sonetto 104 del Petrarca* (Mi majör)
6. *Sonetto 123 del Petrarca* (La bemol majör)

Liszt, Francesco Petrarca'nın sonelerinden esinlenerek üç eser bestelemiştir. 1846'da S.158 olarak yayınlanan eserler daha sonra ilk iki sonenin yeri değiştirilerek Années de Pèlerinage'a dahil edilmiştir.

7. *Apres une Lecture du Dante* (Re minör)

Eser Dante'nin İlahi Komedya yapıtının üzerine yazılmıştır. Başlık olarak kullandığı *Après une lecture de Dante* Victor Hugo'nun *Les Voix intérieures* adlı şiir koleksiyonunda bulunan, aynı adı taşıyan, İlahi Komedya'daki cehennem tasvirine cevap niteliğinde yazdığı şiir türünde bir eleştiridir.

Venezia e Napoli (1861'de dahil edilen eserler)

1. *Gondoliera* (Fa diyez majör)

Giovanni Battista Peruchini'nin *La biondina in gondoletta* adlı şarkısından ilham alınmıştır.

2. *Canzone* (Mi bemol minör)

Rossini'nin *Otello* operası *Nessun maggior dolore* aryasından ilham alınmıştır.

3. *Tarantella* (Sol minör)

Fransız besteci, müzik yayıncısı Guillaume-Louis Cottrau'a ait bir tema işlenmiştir.

3.2.3 Années de Pèlerinage, Troisième année (Gezi Yılları, Üçüncü sene)

Troisième année S.163 1866-1877 yılları arasında bestelenen ve 1883'te basılan yedi eserden oluşmaktadır. Liszt'in son yıllarında inanç ve ölüm üzerine olan düşünceli ruh halini en iyi şekilde yansıtır. Kitabın içeriği şu şekildedir;

Années de Pèlerinage, Troisième année S.163

1. *Angelus! Priere aux anges gardiens* (Mi majör)

Eserin adı *Angelus!* Kelime anlamı olarak koruyucu meleklere dua anlamına gelmektedir. Liszt'in torunu, Hans von Bülow ve Cosima Liszt'in ilk kızı Daniela von Bülow'a adanmıştır.

2. *Aux cypres de la Villa d'Este I: Thrénodie* (3/4) (Sol minör)

Villa d'Este selvileri için başlığıyla karşımıza çıkan bu eserde Roma yakınlarındaki Tivoli'de yer alan, selvi ağaçları ve çeşmeleri ile ünlü, 16 yüzyıldan kalma bir villa olan Villa d'Este'ten ilham alınmıştır. Başlıkta kullanılan *Thrénodie* kelimesi ölü bir kişi için bestelenen veya yapılan bir ağlama, şarkı, ilahi ya da şiir, ağıt anlamına gelmektedir.

3. *Aux cypres de la Villa d'Este II: Thrénodie* (4/4) (Mi minör)

Kullanılan başlık bir önceki eserle aynı olup yalnızca numaralandırılmış şekilde karşımıza çıkmıştır.

4. *Les jeux d 'eaux a la Villa d 'Este* (Fa diyez majör)

Villa d'Este'de su oyunları anlamına gelen bu eserde villanın bahçesinde bulunan görkemli çeşmelerden ilham alınmıştır. Liszt nota üzerine Yuhanna İncili'nde geçen bir not düşmüştür; Ama ona vereceğim su, içinde sonsuz yaşama doğru akan bir su kaynağı olacak (Medici.tv, 2014).

5. *Sunt lacrymae rerum* (La minör)

Eserin adı "şeyler için/ şeylere dökülen gözyaşları vardır" anlamına gelen Latince bir deyimdir. Hans von Bülow'a adanmıştır.

6. *Marche funebre, En mémoire de Maximilian I, Empereur du Mexique* (Fa minör)

Meksika İmparatoru Maximilian'ın anısına cenaze marşı anlamına gelmektedir.

7. *Sursum corda* (Mi majör)

En eski kilise ayinlerinde kullanılan Latince bir deyimdir. Dilimizde kalplerinizi kaldırın anlamına gelmekle birlikte cesaretlendirmek, şevklendirmek için kullanılan bir kalıp olduğu bilinmektedir.

Liszt, Années de pèlerinage'ın ilk iki kitabını Weimar döneminde bir araya getirmiş, üçüncü kitabı ise hayatının son yıllarında bu koleksiyona dahil etmiştir. İtalya yılına sonradan eklenen eserler ile birlikte koleksiyon, üç kitap toplam yirmi altı ayrı eserden oluşmaktadır (Arnold, 2002: 77). Bu üç kitap yıllardır ayrı döngüler olarak incelenmiş, bireysel kitaplar olarak ele alınmıştır. Ancak son zamanlarda üç kitabın bir bütün olarak "mega döngü'' oluşturduğu öne süren araştırmacılar vardır. Bir bütün olarak bu üç kitap Liszt'in görsel sanatlar, edebiyat ile müziğin birleştirilmesine olan ilgisinin ve hayatı boyunca dikkat çeken dine yakınlığının en iyi yansımasıdır. Alfred Brendel kitabında, Si minör piyano sonatının yanında Gezi Yılları koleksiyonunun Liszt'in en iyi çalışmalarının başında gördüğünden bahsetmiştir (Brendel, 2007: 255).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GEZİ YILLARI - 1. YIL: İSVİÇRE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GEZİ YILLARI - 1. YIL: İSVİÇRE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Bu bölümde Années de pèlerinage: Premiere année; Suisse kitabında bulunan dokuz eser sırasıyla incelenecektir. Eserlerin Album d'un Voyageur ve Années de pèlerinage versiyonları arasındaki farklar örneklendirilirken, Album d'un Voyager "S.156", Années de pèlerinage "S.160" numaralarıyla ve türkçe isimleri Bir Gezginin Albümü ve Gezi Yılları olarak kullanılacaktır.

4.1 Chapelle de Guillaume Tell (Giyom Tell Şapeli)

Kitabın ilk eseri Chapelle de Guillaume Tell'in adını aldığı Giyom Tell şapeli Liszt ve Marie d'Agoult'un seyahatlerine başladığı Luzern yakınlarında bir tapınaktır. Şapel'in 1388'de inşa edildiğine inanılır ancak tarihteki ilk kayıt 16. yy'dan kalmadır. Şu an var olan şapel ise Liszt'in ziyaretinden yaklaşık kırk yıl sonra 1879 yılında inşa edilmiştir.

Bu eserde İsviçre'yi Avusturya'nın baskısından kurtarmaya yardımcı olan ulusal kahraman William Tell'in efsanesi anlatılmaktadır. Efsaneye göre; Gessler, (İsviçre'yi İmparator I. Albert adına yöneten Vali) şapkasını halkın selam vererek geçmesini emrederek Altdrof meydanında bir direğe astırır. Şapkayı selamlamadığı için tutuklanan Tell'e idam edilmemesi için Gessler bir seçenek sunar. Okçuluktaki başarısı ile tanınan Tell'den, oğlunun kafasına bir elma koyarak o elmayı vurmasını ister. Vuramadığı takdirde hem oğlunun hem kendisinin idam edileceğini söyler. Bu istek üzerine Tell eline iki ok alır ve biriyle oğlunun kafasındaki elmayı vurur. Gessler'in niye iki ok aldığı sorusuna Tell'in verdiği "birincisiyle oğlumu öldürseydim ikincisiyle seni öldürecektim" cevabı üzerine Gessler, Tell'i zindana hapsetmek ister. Gemi ile zindana taşınırken çıkan bir fırtına sayesinde gemiden kaçmayı başaran Tell, Gessler'i bir ok ile öldürür. Bu olayın, İsviçrelilerin Avusturya'ya karşı başlattıkları ayaklanmanın fitilini ateşlediği iddia edilir (Ersöz, 2013).

Bu hikaye birçok sanatçıya ilham olmuştur. Alman tarihçi, filozof, şair ve oyun yazarı Friedrich Schiller bu efsaneyi konu alarak, 1804 yılında özgürlük, baskıya başkaldırı, sınıflar arası eşitlik gibi temaları işleyen *"William Tell"* adlı tiyatro oyununu yazmıştır. 19. yüzyılın önde gelen bestecilerinden biri olan Gioachino Rossini'nin 1829 tarihinde sahnelenen operası Guillame Tell, Schiller'in William Tell oyunundan operaya uyarlanmıştır.

Bir Gezginin Albümü (S.156) ve Gezi Yılları'ndaki (S.160) versiyonlar karşılaştırıldığında bu eser en büyük farklılıklara sahip eserlerden biridir. İlk versiyon (S.156) sıkça kullanılan triton (şeytan aralığı), oktavlar, akorlar ve tremololar ile oldukça virtüöz, daha iddialı ve deneyseldir (Arnold, 2002: 83). Bu versiyonda eser, savaşçı anlamında kullanılan *"marziale"* ve devamında yer alan *"Alphorn"* belirteci ile bir silahlanma çağrısı veya savaş duyurusu olarak görülen 23 ölçülük bir bölüm ile başlamaktadır. Bu ölçülerde alp boynuzu melodisi tasvir edilir (Şekil 1). Alp boynuzu, ulusal adıyla Alphorn, Alp çobanları ve köylülerin çaldığı, günlük törenler, mevsimsel festivaller ve haberleşmek için kullandıkları, ahşaptan oyulan, huş ağacı ile kaplanan, dört metreye kadar ulaşabilen uzun bir boynuzdur (Encyclopaedia Britannica, 2007).



Şekil 1- S.156 Chapelle de Guillaume Tell 1-12 ölçüler

Bu girişin ardından dinî anlamına gelen *"religioso"* kelimesiyle belirtilen kısımda tema başlar (Şekil 2). Gezi Yılları'nda ise eserin başındaki bu giriş tamamen kaldırılmış ve tema bir akor dizisi halinde 4. ölçüden başlatılmıştır (Şekil 3).



Şekil 2- S.156 Chapelle de Guillaume Tell 24-31 ölçüler

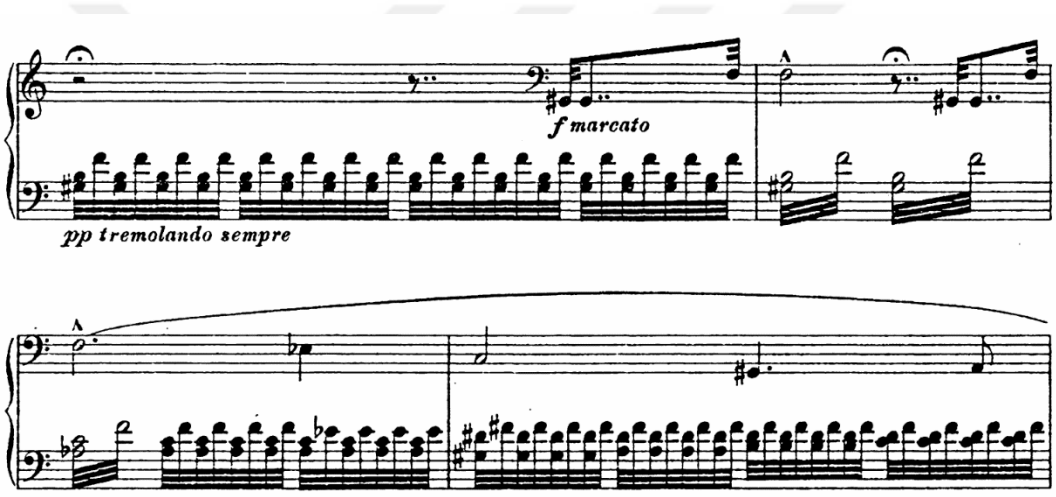


Şekil 3- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 1-10 ölçüler

Chapelle de Guillaume Tell eserinin Gezi Yılları versiyonunda İsviçre'ye özgü bir alet olan Alphorn tasvirinin bulunmaması, eserdeki özgürlük, kahramanlık temasının yalnızca İsviçre için değil, evrensel olarak ele alındığının bir göstergesi kabul edilebilir (Calella, 2012: 226). Ek olarak eserin revize edilen versiyonunda akorlar ile açılmasının, eserin başındaki "Birimiz hepimiz, hepimiz birimiz için" sloganını daha iyi yansıttığı görüşleri mevcuttur (Merrick, 1998: 377). Eser Do majör tonundadır. Merrick'e göre bu

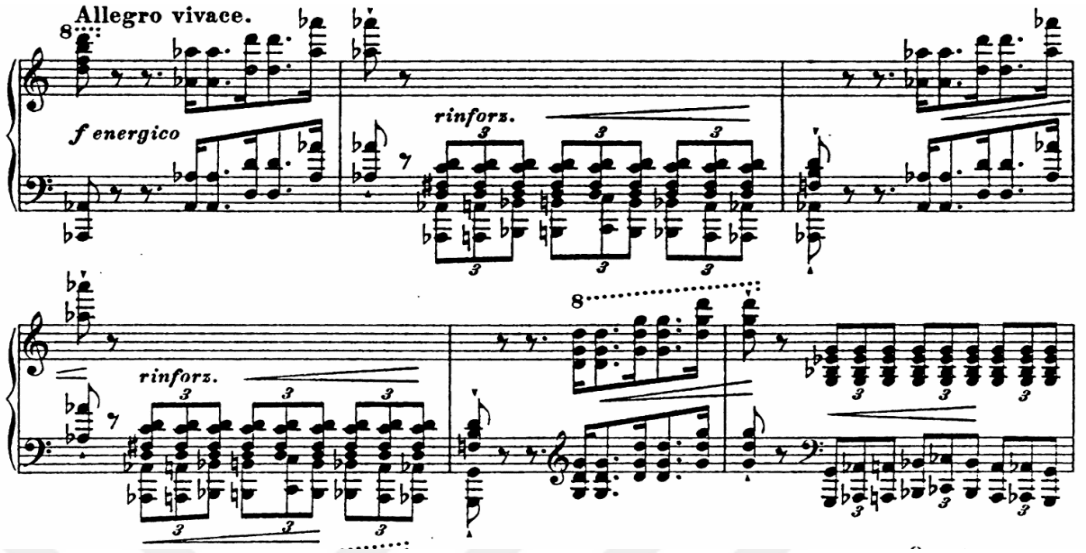
seride Do majör tonu; insan, kahramanlık, idealler, amaçlar ve kilise tasviri için kullanılmıştır.

Tremoloların başladığı 21. ölçüden itibaren ana melodi sağ elde tek ses olarak net bir şekilde duyurulmuştur. La minör etki üzerine, tonalitenin V. derecesi (dominant) duyulmaktadır. Burada sağ elin *marcato* olarak işaretlendiği gibi, belirgin çalınması istenmiştir. Sol elin *pp* nüansında yaptığı son derece sessiz bir tremolo eşlik üzerine sağ eldeki *f* nüansında duyurulan melodi ile oluşturmak istenen kontrastı yaratabilmek önemli noktalardan biridir (Şekil 4).



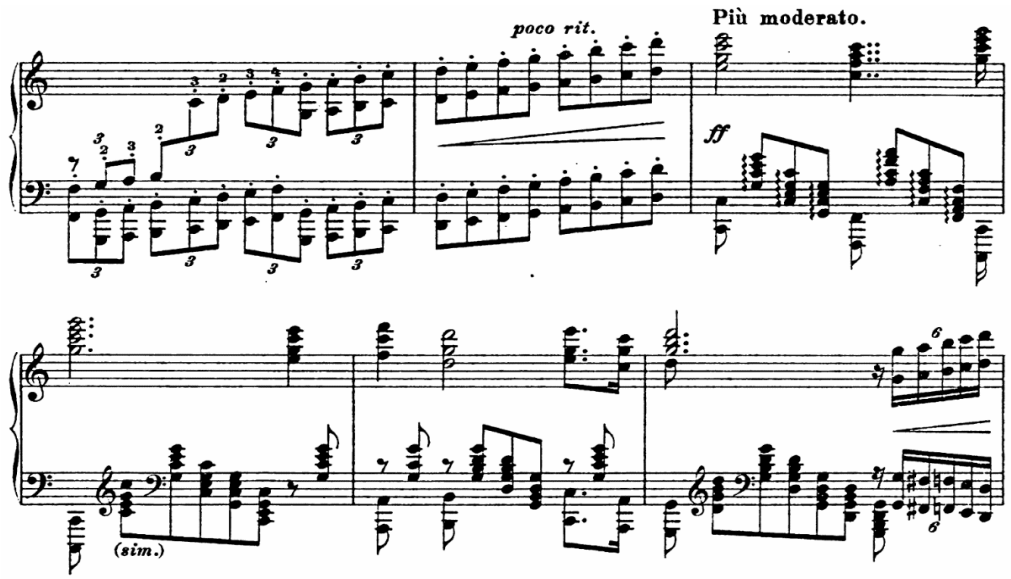
Şekil 4- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 21-24 ölçüler

38. ölçüden başlayan *Allegro Vivace*, ritimsel açıdan eserin diğer kısımlarından biraz daha farklı yapıya sahiptir. Onaltılık ve noktalı sekizlik oktavların hemen ardından üçlemeler halinde gelen akorlar kontrast oluşturmakta ve ritim çeşitliliğini sağlamaktadır (Şekil 5). Eserin başlangıcındaki organum tekniği burada da görülmektedir. Organum; başlangıçta herhangi bir müzik aleti, daha sonra yalnızca org için kullanılan addır. Kalıcı anlamını ise orta çağda çokseslilliğin ilk adı olarak kazanmıştır. Bu çokseslilik ezgiye dörtlü ya da beşli aralıktan başka bir melodinin katılmasıyla elde edilen polifonidir (Gurur, 2019).



Şekil 5- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 38-43 ölçüler

Eserin sıralı oktavlar ile gelen *Più moderato* kısmında (52. ölçü) ana tema yeniden oldukça kuvvetli bir şekilde, eserin ana tonalitesi olan Do majörde duyurulmuştur. Ana temanın bu gelişinde eşlik partisindeki kırık akorlar ve devamındaki aralıklı akorlar ile oldukça geniş bir tuşe kullanılarak orkestral bir tını oluşturulmuştur (Şekil 6). Ezginin kendi içinde *crescendo* oktavlar (51. ölçü) ile bağlandığı ve ana temanın *ff* nüansında duyurulduğu bu ölçülerde, eserin geneline hakim olan kahramanlık, zafer duyguları oldukça güçlü şekilde işlenmiştir.



Şekil 6- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 50-55 ölçüler

Bir önceki gösterişli atmosfer 60. ölçüde gelen *ritardando*'nun ardından kullanılan altılama ritim kalıpları ile yerini pastoral bir etkiye bırakmıştır. Temanın başladığı 61. ölçüde melodi, I – IV – I plagal kadans ile desteklenmiş, aynı zamanda kadans içerisindeki IV. derece akor La bemol sesi kullanılarak altere edilmiştir. Burada ritimsel açıdan çeşitlenen akorlar ile poliritim oluşturularak temanın bir nevi varyasyonu görülmektedir (Şekil 7).



Şekil 7- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 59-64 ölçüler

Kullanılan gösterişli teknikler, oktavlar ve akorlar, eserin sonlarına doğru yerini tekrar başlangıçtaki ritimsel dokuya bırakmıştır. Eserin son kısmında, daha önce tremololarda kullanılan melodik yapı, akorların hacmi büyütülerek başlangıç motifleri ile işlenmiştir. La bemol majör, Mi bemol majör ve ardından ani bir şekilde Do majör tonun V. derece akoru ile ana tonalitenin I. derece akoru kullanılmıştır (Şekil 8).



Şekil 8- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 76-87 ölçüler

Eserin son ölçülerinde tema esas tonalite üzerinde son kez duyurulmuş, *f*'den *crescendo* ile *ff*'ya gelerek, kahramanlık duygusunu yaratan yoğun ve kuvvetli akorlar ile eser son bulmuştur (Şekil 9). Küçük bir koda etkisi taşıyan son iki ölçüde ise tekrar organum tekniği kullanılmıştır.



Şekil 9- S.160 Chapelle de Guillaume Tell 88-97 ölçüler

4.2 Au lac de Wallenstadt (Wallenstadt Gölü'nde)

Walensee olarak da bilinen Wallenstadt Gölü, St. Gallen ve Glarus'un iki kantonunu birbirine bağlayan, birçok köy ve kasabanın çevrelediği İsviçre'nin en büyük göllerinden bir tanesidir. Gölün adını verdiği bu eser yine bir edebî metin ile karşımıza çıkar. Liszt'in Byron'un Childe Harold's Pilgrimage kitabından alıntıladığı dizelerde bahsi geçen göl Cenevre Gölüdür (Leman Gölü). Sessiz gölün, kentsel hayata bir alternatif olarak sunulduğu ve doğada basit ve sakin yaşamın yorumlandığı satırları Liszt, Walenstadt Gölü için kullanmıştır (Calella, 2012: 221).

Eserin çıkış noktası, Liszt'in İsviçre seyahatinde gölün çevresindeki kasabalardan biri olan Wallenstadt'ta Marie ile birlikte geçirdiği zamanlardır. Marie d'Agoult *Memories* adlı notlarında "Wallenstadt gölünün kıyıları bizi uzun süre alıkoydu. Franz benim için ağlamadan asla duyamayacağım, küreklerin ritimleri ve dalga hareketlerini taklit eden melankolik bir armoni yazdı" ifadesi bulunmaktadır (Merrick, 1998: 372). Kontesin bu söyleminden yola çıkarak, onunla hemfikir olmamak, dalgaları ve aynı zamanda eserin başında Byron'dan yapılan alıntı ile tarif edilen huzuru hissetmemek zordur. Bununla birlikte, kararsız yapısı, gölün sakinliği ile şairin içsel ikilemleri arasındaki uyumsuzluğun sembolize edildiği düşünülebilir. Baştan sona kadar Liszt'in tarzında alışılmadık bir sakinliğe ve durgunluğa sahip olan bu eserde Senancour'un yazı stilindeki hüzün ve melankoli baskındır (Gamrat, 2013: 113-114). Aynı zamanda eser inceliği ve masumiyeti ile Schubert'in bazı çalışmalarını çağrıştırmaktadır (Renaud, 2011: 9).

Eser La bemol majör tonundadır. Paul Merrick makalesinde La bemol majör tonunun Marie ile ilişkili olduğunu savunmuştur. Referans olarak ise Au lac de Wallenstaft eserine ek olarak Liszt'in 1842'de yazdığı bir mektubun parçası olan La bemol majör tonundaki yayınlanmamış "*Waltz à Marie"* adındaki bir el yazmasını ve Adrienne Kaczmarczyk'in bir makalesinde bahsettiği yine La bemol majör tonundaki on iki ölçülük bir parçayı göstermiştir. Ayrıca diğer eserlerinde Liszt'in bu tonaliteyi aşk ile ilişkilendirdiği bilinmektedir.

İki versiyon arasında albümün diğer eserlerine göre daha küçük değişiklikler bulunmaktadır. S.156'da *"Au bord d'une source"* ile birlikte yayınlanmış, S.160'ta ayrı iki eser olarak ele alınmıştır. Benzer konuları ve aynı tonu paylaşırlar. Neredeyse eserin başından sonuna kadar aynı kalan, sol eldeki üçleme ve ardından kullanılan dört onaltılık nota ile sudaki yumuşak dalgaların müzikal bir tasviri yapılmıştır. Bu figür, teknik olarak zor olmasa da, *pp* nüansında, tatlı, eşit, pürüzsüz bir tını yakalamak bazı zorluklar ortaya koymaktadır. Marie'nin yazısından yola çıkarak sol eldeki ritmik şema ile göl, sağ elde ise kürek hareketleri tasvir edildiği söylenebilir.

Eserin başında yer alan *Andante placido* terimi sakin ve rahat anlamına gelirken, sağ elde başlayan melodi için kullanılan *dolce* terimi tatlı, hoş ve 5. ölçüde kullanılan *cantabile* terimi ise şarkı söyler gibi anlamına gelmektedir. Uzun olmayan eserde bir kaç kez daha kullanılan dolce, cantabile ve eserin devamında kullanılan tatlılaşarak anlamına gelen *radolcente* terimleri ile eserin genelinde hoş, sakin, durgun, naif bir atmosfer yaratılmak istendiği söylenebilir. La bemol majör tonalitenin I. derece (tonik) akorunun sesleri ile 4 ölçülük bir girişin ardından 5. ve 19. ölçüler arasında sağ elde ana tema duyurulmuştur (Şekil 10).



Şekil 10- S.160 Au lac de Wallenstadt 1-19 ölçüler

21. ölçüden başlayarak 35. ölçüye kadar tema, herhangi bir tonalite değişikliği yapılmadan oktavlanarak duyurulmuştur. Temanın bu gelişinde *portato* olarak istenmesi, melodinin daha esnek, daha canlı duyulmasını sağlamış ve ilk gelişiyle arasındaki bu yapısal farklılık esere yeni bir renk ve boyut getirmiştir (Şekil 11).



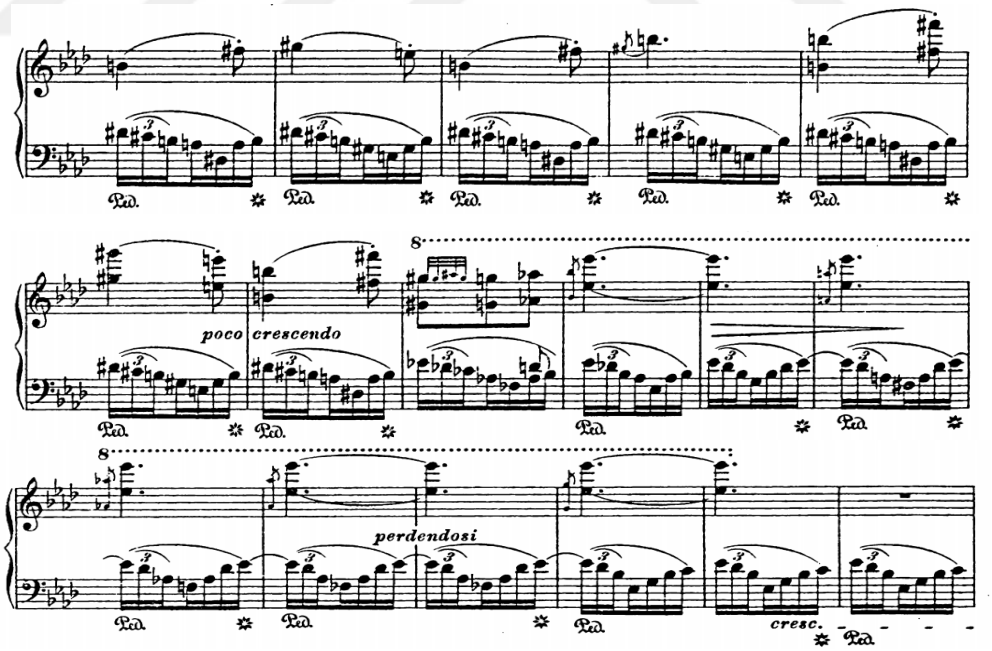
Şekil 11- S.160 Au lac de Wallenstadt 20-38 ölçüler

36. ölçüde biraz belirterek anlamına gelen *un poco marcato* ile birlikte ana tema Re bemol majör (Subdominant) akoru sesleri ile duyurulmuştur. 39. ve 40. ölçülerde La bemol majör tonalitesinin IV. derece akorunun Fa bemol sesi ile altere edildiği bir Plagal Kadans görülmektedir. 43. ölçüde Mi natürel ve Sol diyez sesleri kullanılarak kromatizm etkisi ile oldukça hafif ve duygusal bir şekilde Do diyez minör tonalitesine geçiş yapılmıştır (Şekil 12).



Şekil 12- S.160 Au lac de Wallenstadt 33-44 ölçüler

45. ölçüde Mi majör tonalitenin V. derece akorunun referans sesleri kullanılarak Mi majöre geçiş yapılmıştır. 52. ölçüde Mi majör etkisi kaybolmaya başlamış 54. ve 59. ölçüler arasında kromatizm kullanılarak Sol majör, Mi bemol majör üzerinden eserin ana tonalitesine dönüşü sağlanmıştır (Şekil 13).



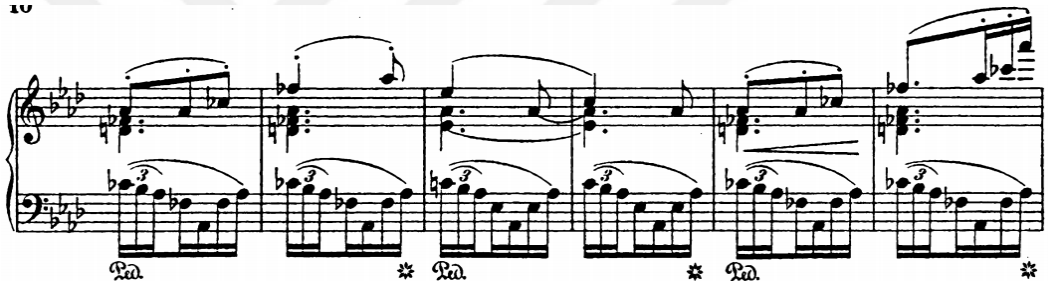
Şekil 13- S.160 Au lac de Wallenstadt 45-61 ölçüler

Eserin 62. ölçüsünden başlayarak tema 78. ölçüye kadar poliritim kullanılarak yapısal olarak varyasyonlanmıştır (Şekil 14). Tema bu gelişinde yine ana tonda ancak daha canlı (più animato) ve daha kuvvetli (più forte) olarak duyurulmuştur.



Şekil 14- S.160 Au lac de Wallenstadt 62-67 ölçüler

79. ve 83. ölçüler arasında Fa bemol, La bemol, Do bemol ve Re naturel sesleri ile Alman artmış altılı akoru kullanılmıştır (Şekil 15). 79. ölçüden eserin sonuna kadar kromatik geçişler ve yardımcı notalar olsa da ana tonalitede kalınmıştır.



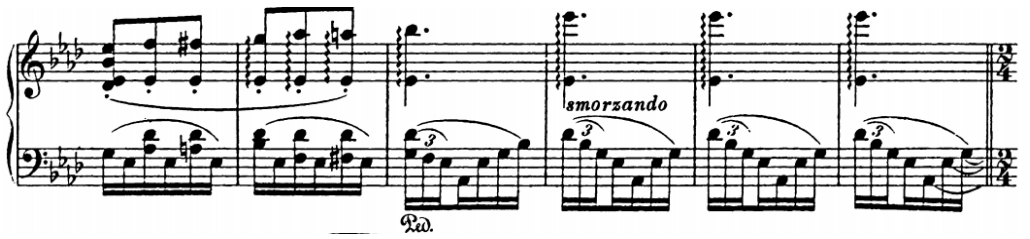
Şekil 15- S. 160 Au lac de Wallenstadt 79-84 ölçüler

Eserin başındaki sade ve doğaya ait sakin tınılar 85. ölçüden itibaren yerini daha büyük ve gösterişli pasajlara bırakmıştır. Eserin başından beri süregelen sol eldeki üçleme ve dört onaltılık notadan oluşan sabit ritmik şema ilk kez 86. ölçüde bozulmuştur (Şekil 16). Sudaki dalgaların hareketi ile eşleştirilen bu hareketin ilk kez burada değişmiş olması çalıcının dikkat etmesi gereken bir noktadır.



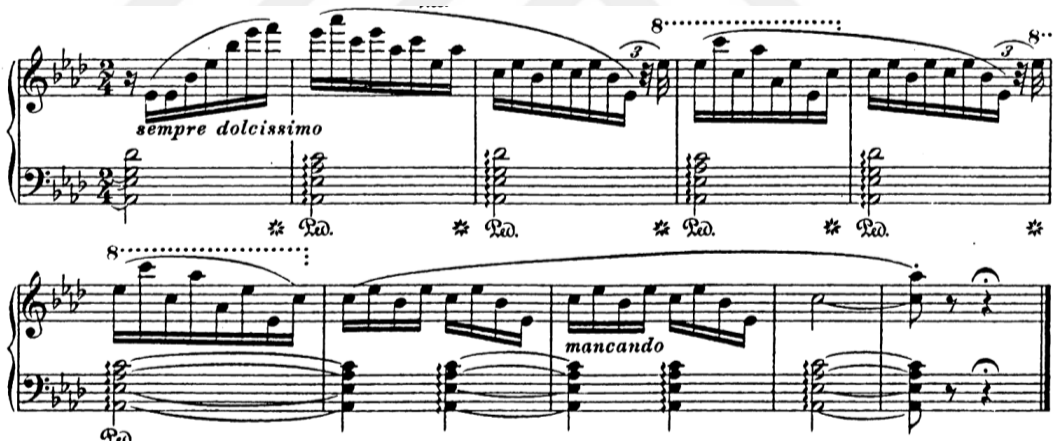
Şekil 16- S.160 Au lac de Wallenstadt 85-90 ölçüler

99. ölçüden itibaren sağ elde Mi bemol sesinin pedal olarak kullanılması dikkat çekicidir. Bununla birlikte ölçü biriminin değiştiği 103. ölçüye kadar sönerek anlamına gelen *smorzando* etkisi devam eder (Şekil 17).



Şekil 17- S.160 Au lac de Wallenstadt 97-102 ölçüler

Ölçü biriminin değiştiği 103. ölçüden itibaren eser boyu sol elde kullanılan dalga motifi sağ elde görülmektedir. Bu ölçüden itibaren eser, daima tatlı, sakin tınıda dalgalanan motiflerle sönerek ve eksilerek (mancando) son bulmuştur (Şekil 18).



Şekil 18- S.160 Au lac de Wallenstadt 103-112 ölçüler

4.3 Pastorale

Fransızcadan dilimize geçen pastoral sözcüğü, kelime anlamı olarak köy ve çiftlik hayatına dair, çobanlara ilişkin anlamına gelmektedir. Aynı zamanda edebiyatta bir tür olarak pastoral şiir, doğa, orman, yayla, dağ gibi temaları işleyen, köy ve çoban yaşamını ve bunlara duyulan özlemi konu alan şiirler için kullanılır. Serideki diğer eserlerin aksine Pastorale için herhangi bir edebî metinden alıntı yapılmamıştır. Eserin

başında konusu için dinleyiciyi yönlendirdiği bir açıklama olmamasından, teması için çeşitli görüşler mevcuttur. Bazı araştırmalarda Liszt'in pastoral konular için Fa majör tonunu seçtiği (kır manzarasını anlatan Transcendental Etude No.3 *Paysage* gibi) savunulmuştur. Ancak bu eserin Mi majör olmasının başlıkla içerik arasında bir tezatlık oluşturup, eserin köyde bir azizler günü kutlaması ya da kilise bağlamında bir festivali tasvir ettiği düşünülmüştür. Humphrey Searle'nin görüşüyle bu eser sahip olduğu tazelik ve doğallık ile, B.Bartok'un halk müziği düzenlemelerine ve onun bestecilik stiline öncü olmuştur (Searle, 2012: 26).

Eser S.156 ikinci kitap *Fleurs mélodiques des Alpes*'te bulunan 7c'nin kısaltılmış halidir. İlk versiyon, revizyonun neredeyse iki katı uzunluğunda ve Liszt'in ikinci versiyonda bütünüyle çıkardığı bir bölüm içermektedir (Şekil 19). S.160'ta şekilde gösterilen bölüm bulunmamaktadır.



Şekil 19- S.156, Fleurs mélodiques des Alpes 7c 23-40 ölçüler

S.156'da eserin tonu Sol majörken, S.160'da Liszt, tonu Mi majör olarak değiştirmiştir. S.156 A temasının dönüşüyle kapanırken, S.160 B temasıyla kapanmaktadır (Şekil 20 ve Şekil 21).



Şekil 20- S.156 Fleurs mélodiques des Alpes 7c 127-133 ölçüler



Şekil 21- S.160 Pastorale 42-48 ölçüler

Eserin başında canlı anlamına gelen *Vivace* terimi kullanılmasına rağmen eser, 12/8 ve 6/8 ölçü birimleri ile daha yumuşak duyulur. Auftakt dahil olmak üzere ilk iki ölçüde Mi majör I. derece (tonik) akorun üçlüsü atılarak eserin tonu gizli bir şekilde duyurulmuş, 3. ölçüden itibaren eserin tonalitesi belirgin hale gelmiştir. Ölçü birimi değişene kadar ana tema, Mi pedal sesi üzerine işlemiştir (Şekil 22).



Şekil 22- S.160 Pastorale 1-10 ölçüler

Eserin 11. ölçüsünde, ölçü biriminin değişmesi bir stretto etkisi yaratmıştır. 12 ölçülük bu kısım sabit bir ritmik şema şeklindedir (Şekil 23).



Şekil 23- S.160 Pastorale 11-16 ölçüler

Eserin 24. ölçüsünde ölçü birimi yeniden değişerek eserin ilk 10 ölçüsünde duyurulan tema, ton değişikliği yapılmadan tekrar duyurulmuştur. Bu kısmın ardından

34. ölçüde yeniden bir ölçü birimi değişikliği ile daha önce 6/8'lik ölçü biriminde bulunan dörtlemeler yerini daha akıcı duyulan onaltılık kalıplara bırakmıştır (Şekil 24). Armonik yapı değişmemiş, melodi aynı şekilde tonalitenin V – I dereceleri üzerinde ilerlemiştir.



Şekil 24- S.160 Pastorale 33-38 ölçüler

Eserin son 6 ölçüsünde tekrarlanan bir doku, genişleyerek eseri noktalamıştır. *Diminuendo* ile *ppp*'ya gelip, yavaşlayarak ve ölerek anlamına gelen *smorzando e ritenuto* terimi ile eser son bulmuştur (Şekil 25).



Şekil 25- S.160 Pastorale 42-48 ölçüler

4.4 Au Bord D'une Source (Bir Baharın Kenarında)

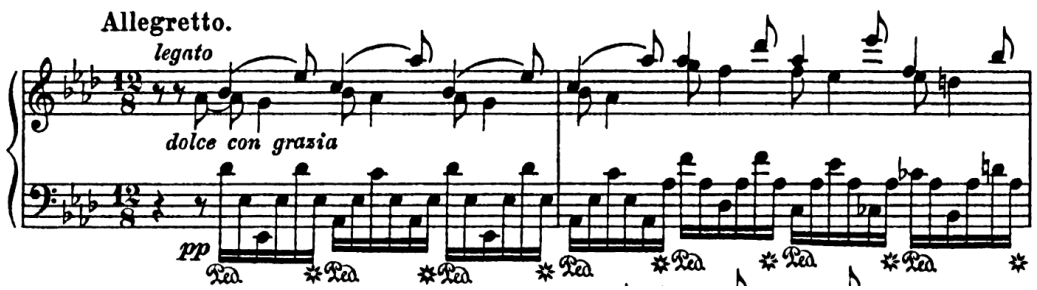
Eserin başlığından ve program notu olarak Schiller'den yapılan alıntıdan yola çıkarak, konunun doğayla ilişkili olduğu söylenebilir. Eserin keyifli, parlak, enerjik ve

canlı tarzıyla yarattığı neşeli sesler İsviçre dağ manzaralarını çağrıştırır. Birçok kaynakta, eserde akan su, su sıçramaları tasviri yapıldığı bilgisi yer almaktadır.

Liszt'in bu dönemde üzerinde çalıştığı eserlerinin çoğunda görüldüğü gibi, tek bir temanın, kısa kadans benzeri pasajlarla ayrılarak, çeşitli dönüşümlerle tekrarlanmasıyla oluşmuştur. Buradan yola çıkarak eser, form olarak monotematiktir. İçerdiği lirik melodiler, kromatizm kullanılarak zenginleştirilmiş armoniler ile romantik dönem müziği özellikleri taşır. Kullanılan geniş klavye aralığı, pedal gerektiren aralıklı akorlar, doğaçlama tarzı kadanslar, tempo esnekliği ve belirtilen tempo değişiklikleri, doğadan esinlenilen açıklayıcı başlık da bu özelliklere ek olarak gösterilebilir.

S.156'da birlikte basılan Au lac de Walenstadt ve Au bord d'une Source S.160'ta ayrılmışlardır. Liszt, Au lac de Wallenstadt eserinde büyük değişiklikler yapmazken, Au bord d'une source eserini ilk versiyonuna göre oldukça sadeleştirmiştir. Eserlerin versiyonları arasında geçen yirmi yılda oluşan, Liszt'in bir besteci olarak stilindeki değişimin ve tuşe kullanımındaki farklılığın en net şekilde gözlenebildiği eserlerden bir tanesidir. İlk versiyon, revize edilen haline kıyasla çok daha virtüöz, karmaşık ve teknik açıdan zordur. Eser bir etüt havasından çıkarılıp, akıcı, hafif ve hassas bir atmosfere kavuşmuştur.

Liszt ilk versiyonda, sol elde kalabalık bir eşlik üzerine melodiyi sağ eliyle duyururken, revizyonda eşliği sadeleştirerek melodiyi iki ele dağıtmıştır. Çapraz el kullanarak melodinin duyurulması, eserde çok daha ince bir etki elde edilmesini sağlamıştır (Searle, 2012: 26) (Şekil 26 ve Şekil 27).

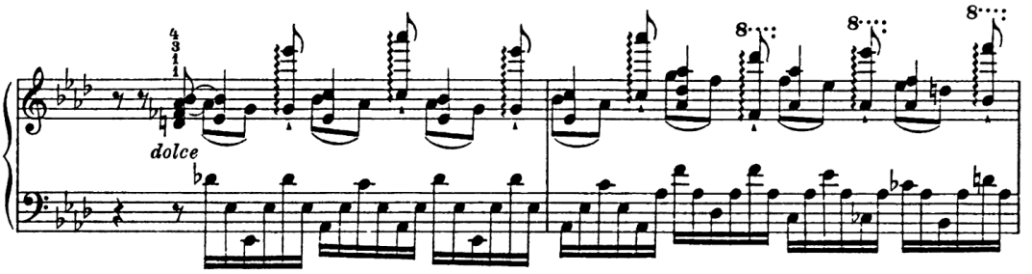


Şekil 26- S.156 Au bord d'une source 1-2 ölçüler

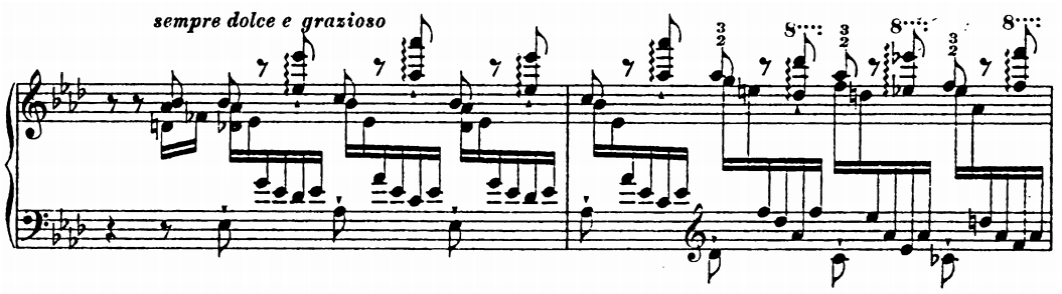


Şekil 27- S.160 Au bord d'une source 1-2 ölçüler

Liszt S.156'da sol elde kullandığı geniş arpejleri revizyonda daraltıp, basitleştirirken, sağ eldeki aralıklı sesleri birbirine yaklaştırıp, oktav olarak kullanmıştır (Şekil 28 ve Şekil 29). Liszt'in hareketleri küçültüp, aynı müziği çok daha az efor ile aktarabileceği bir stil geliştirmesi, icracıya hareket verimliliği ve daha kolay yönetilebilir bir tuşe sağlamıştır.

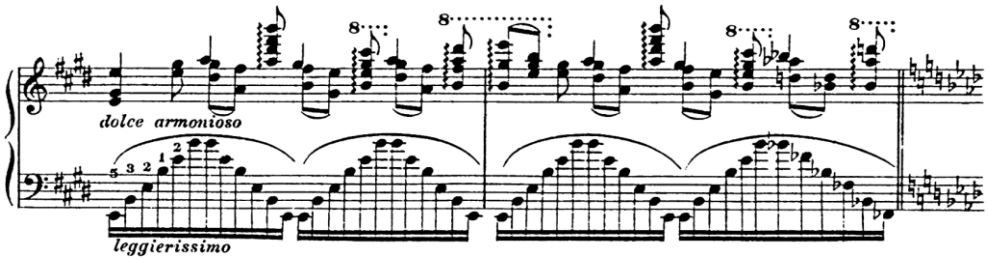


Şekil 28- S.156 Au bord d'une source 12-13 ölçüler



Şekil 29- S.160 Au bord d'une source 13-14 ölçüler

Liszt'in sol eldeki geniş, uzun arpejleri daha dar bir tuşeye uyarlaması, istediği *leggierissimo* (son derece hafif), *tranquillo* (sakin, rahat) etkiyi daha incelikli uygulama olanağı sunmuştur (Şekil 30 ve Şekil 31).



Şekil 30- S.156 Au bord d'une source 16-17 ölçüler

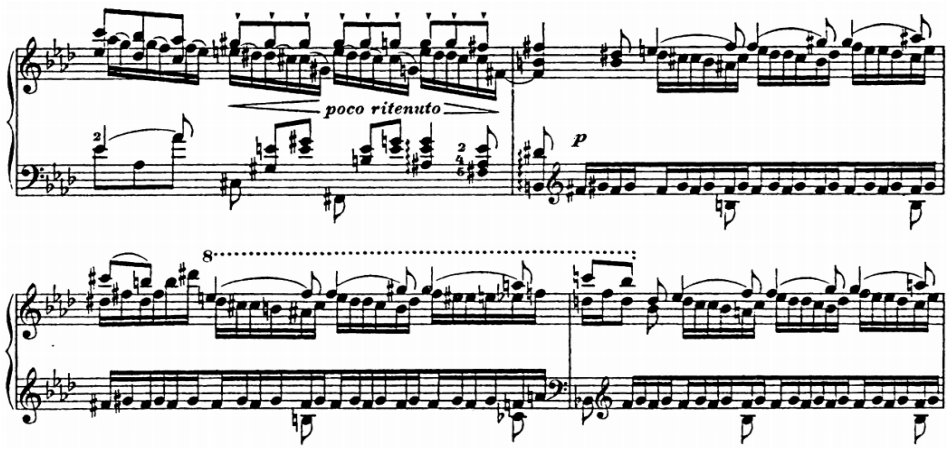


Şekil 31- S.160 Au bord d'une source 17-18 ölçüler

S.156 örneğinde 32. ve 33. ölçülerin S. 160 örneğinde ise 33. ve 34. ölçüler olarak nasıl değiştirildiği şekilde gözlenmektedir. Liszt, sol eldeki hareketi ciddi oranda azaltmış, aynı melodiyi çok daha yalın bir eşlik üzerine duyurmayı tercih etmiştir (Şekil 32 ve Şekil 33).



Şekil 32- S.156 Au bord d'une source 32-33 ölçüler

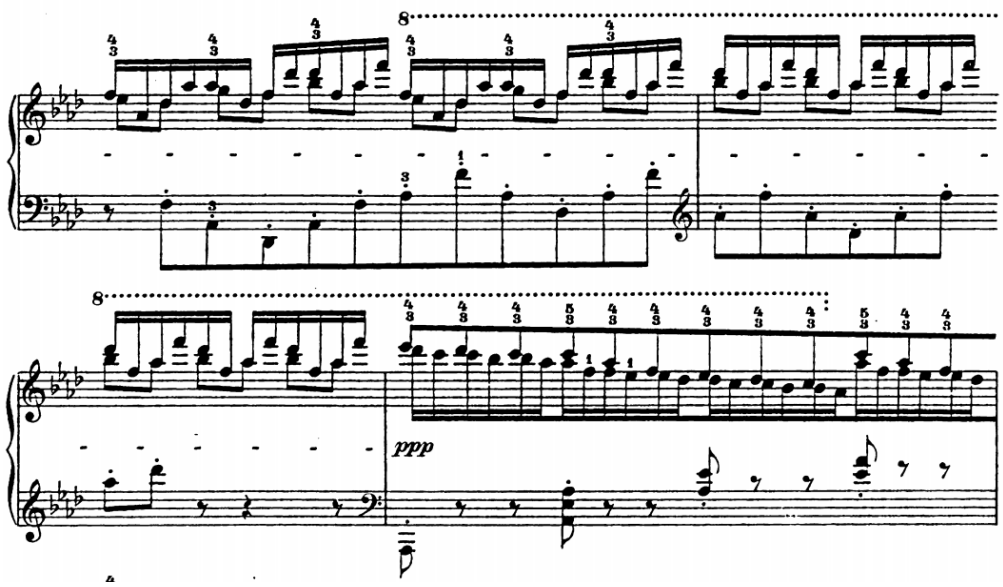


Şekil 33- S.160 Au bord d'une source 32-35 ölçüler

Eserin son ölçülerindeki pasajın farkı göze çarpmaktadır. Liszt kalabalık ve yoğun sol eli, sesler üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan genişletmiştir. Sadeleşmiş olan sol elin üstüne ise sağ el birebir aynı kalmıştır. *ppp* işaretli pasajda ise sağ el yine aynı kalarak, sol elde çok daha basit, sade akorlar kullanılmıştır (Şekil 34 ve Şekil 35).



Şekil 34- S.156 Au bord d'une source 58-59 ölçüler



Şekil 35- S.160 Au bord d'une source 61-63 ölçüler

Örneklerden görüyoruz ki; Liszt, Au bord d'une source eserinde tasvir etmek istediği baharı, tazeliği, akan suyu daha iyi yansıtabilmek için ikinci versiyonu daha yalın olarak ele almıştır. Revizyonun daha piyanistik, çalınabilir olması, icracıya nüansları daha incelikli yapma olanağı sunmuş ve gerekli atmosferi yaratmak, çalıcı için bir nebze kolaylaşmıştır.

Ana tema, yoğun ancak sadece ve akıcı bir şekilde duyurulmuştur. Eserin son ve geçerli versiyonu ele alındığında; dikkat çeken noktalardan biri bu temanın sol elde küçük dokunuşlarla desteklenerek duyurulmasıdır. Tema, ölçünün ikinci vuruşundan başlayarak iki sonraki ölçünün ilk vuruşunda sona eren iki ölçülük cümlelerden oluşmuştur. Çoğunlukla dörtlük notalar halinde olan üst seslerde basit ve sürekli bir melodi duyurulmuştur. Altında kullanılan devamlı onaltılık notalar ile akan su tasvir edilmiş, bu ritmik gruplama dalgalanma ve akışkanlık hissi yaratmıştır. Bazı kaynaklarda çapraz el kullanılması, su sıçramaları ve fışkırmaları ile eşleştirilmiştir. 2. ve 3. ölçülerde bulunan ilk cümlenin ikinci yarısında bas seslerle kromatik bir iniş yapılmıştır (Şekil 36).



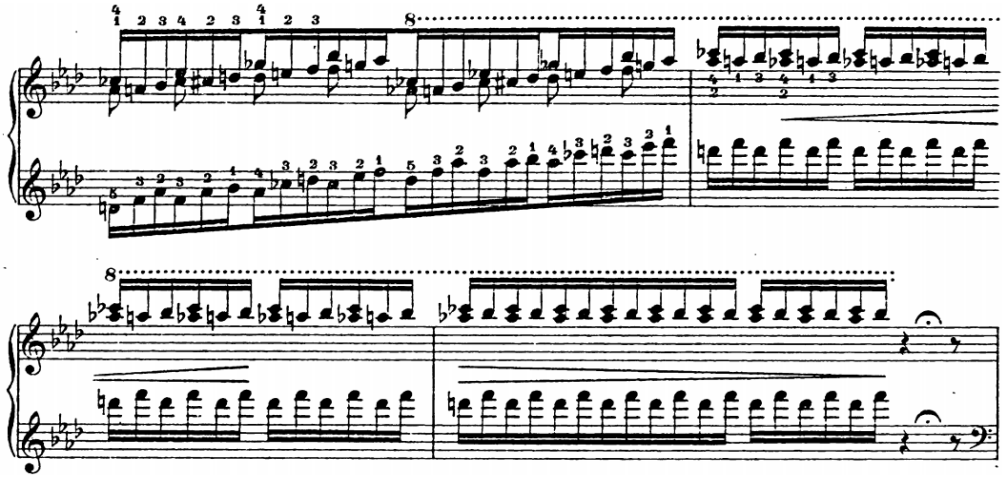
Şekil 36- S.160 Au bord d'une source 1-4 ölçüler

4.ölçünün son vuruşundan başlayarak Si majör tonalitesi duyurulmuştur. 3. cümle (5-7 ölçüler) Si majör olarak başlamış, 6. ölçünün son vuruşunda Si bemol majör tonik akorun sesleri kullanılmıştır. 4. cümle (7-9 ölçüler) 3. cümlenin yarım ton aşağıdan transpoze edilmesiyle Si bemol majör olarak başlatılmıştır (Şekil 37).



Şekil 37- S.160 Au bord d'une source 4-9 ölçüler

10. ve 12. ölçüler arasında kadans benzeri bir yapı kullanılmış, 11. ölçüde Si bemol sesi aşağı (La naturel) ve yukarı (Do bemol) kromatik komşularıyla birlikte duyurulmuştur. 12. ölçüde ise La naturel notası, La bemol olarak değiştirilerek aynı yapı kullanılmıştır (Şekil 38).



Şekil 38- S.160 Au bord d'une source 10-12 ölçüler

13. ölçüde tema, armonik yapı aynı kalarak, La bemol majör tonalitesinde bir takım ses ve doku değişiklikleriyle ikinci kez duyurulmaya başlanmıştır. 16. ölçünün son vuruşlarından başlayarak 17. ölçüde yapılan tonalite değişikliği ile Mi majöre geçilmiştir. 18. ölçünün son vuruşuyla birlikte Mi bemol majör akoru sesleri kullanılmıştır (Şekil 39).



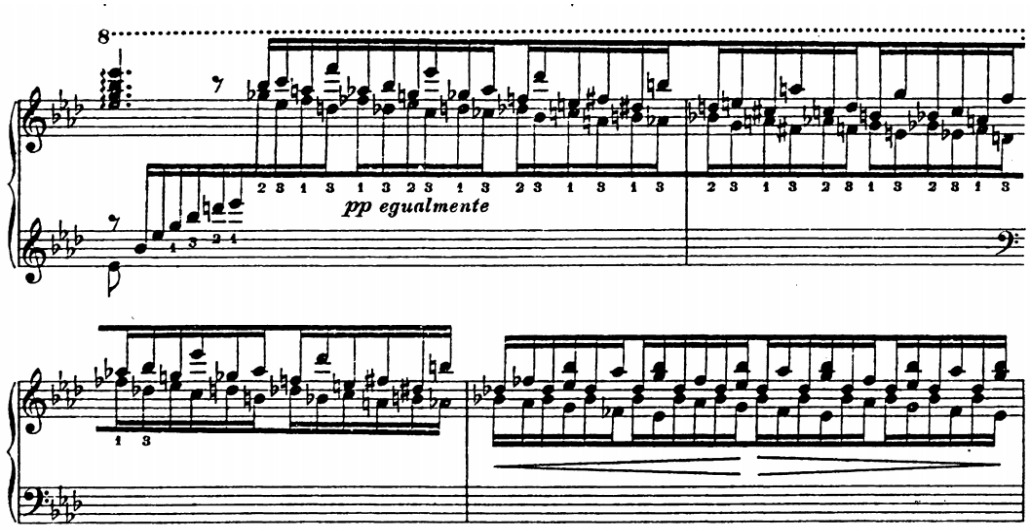
Şekil 39- S.160 Au bord d'une source 13-18 ölçüler

19. ölçüde ise donanım eserin ana tonalitesi olan La bemol majör olarak değiştirilmiştir. 21. ve 22. ölçülerdeki Mi bemol majör akoru La bemol minör tonunun V. derece akoru olarak kullanılmıştır (Şekil 40).



Şekil 40- S.160 Au bord d'une source 21-22 ölçüler

23. ölçüde başlayan kadansta La bemol minor V. derece akoru uzatılmıştır. 25. ölçüde La bemol minor tonun II. derece yarı eksiltilmiş yedili akoru ile dominant yedili akoru sesleri arasında gidip gelinmiştir (Si bemol-Re bemol-Fa bemol- La bemol, Mi bemol-Sol-Si bemol-Re bemol) (Şekil 41). Yarım perdelik küçük adımlar ile işlenen doku kısa bir kadans ortaya çıkarmıştır.



Şekil 41- S.160 Au bord d'une source 23-25 ölçüler

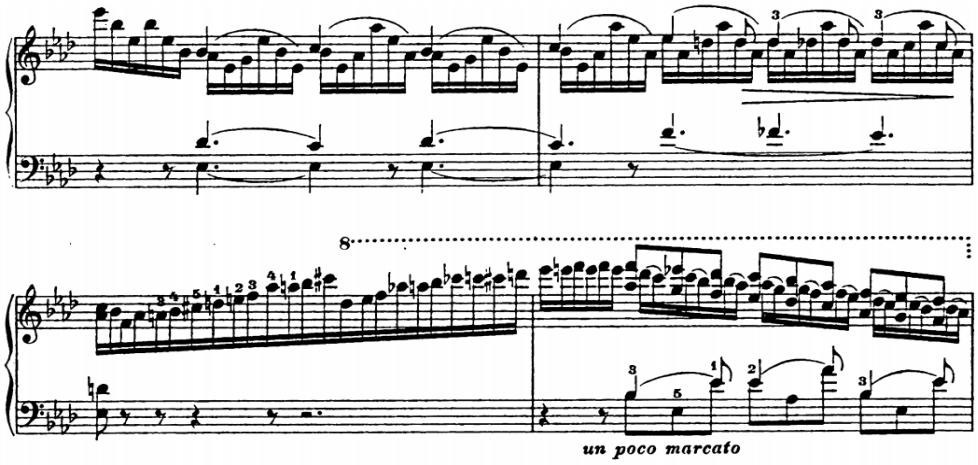
26. ve 27. ölçüde V. derece dominant akor, üçlüsü dışarıda bırakılarak arpej olarak çalınmıştır (Şekil 42).



Şekil 42- S.160 Au bord d'une source 26-27 ölçüler

28. ve 31. ölçü arasında tema, ilk cümleye benzer ancak dönüşümlerle duyurulmuştur. Bu gelişinde ilk cümleye V. derece pedal sesi eşlik etmiş, 29. ölçüde her iki elde de üst notalarda kromatik inici sesler kullanılmıştır (Şekil 43). 31. ölçüde eşlik eden arpej motifi içerisinde ikinci bir ezgi duyulmaktadır. Bu ikinci ezgi, melodinin inici

etkisi karşısında çıkıcı bir yol izleyerek kontrast etki oluşturmuştur. *Un poco marcato* terimi ile bu ikinci ezginin belirtilerek çalınması istenmiştir.



Şekil 43- S.160 Au bord d'une source 28-31 ölçüler

Daha önce olduğu gibi La bemol majöre dönmeden önce 32. ve 34. ölçülerde Si Majör, 35. ve 36. ölçülerde Si bemol majör modülasyonları vardır. Melodik çizgi ve armonik plan büyük ölçüde aynı kalmıştır ancak bazı doku değişiklikleri yapılmıştır (Şekil 44).



Şekil 44- S.160 Au bord d'une source 32-37 ölçüler

38. ölçüde tremolo ve trill dokusunu birleştiren bir pasaj daha görülmektedir. Bir öncekinden farklı olarak birbirine daha yakın seslerin kullanılmasıyla tril etkisi daha baskındır. 41. ve 51. ölçüler arasında tema, ikinci gelişine benzer bir ifadeyle dördüncü kez duyurulmuştur. Bütünüyle La bemol majör tonundadır. Bas sesi, 44. ölçüde kromatik bir inişe başlayarak 45. ölçünün ilk vuruşunda V. derece dominant sese gelmiştir. Ardından 45. ve 46. ölçünün başında I. derece tonik akorunun ikinci çevrimi kullanılmıştır (Şekil 45).



Şekil 45- S.160 Au bord d'une source 41-46 ölçüler

46. ve 49. ölçüler arasında V. derece pedal olarak alınmıştır. 46. ve 48. ölçülerdeki II. derece yedili akoru sesleri 49. ölçüde dominant yedili akoru ile çözülmüştür (Şekil 46). Burada pedal notasının yarattığı uyumsuzluk 51. ölçüde kullanılan toniğin yolunu açmıştır.



Şekil 46- S.160 Au bord d'une source 47-50 ölçüler

51. ve 67. ölçüler arası ana temayı baz alan bir kodadır. I. derece tonik ses olan La bemol üzerine melodi, ritim ve eşliksel olarak varyasyonlanarak karşımıza çıkmıştır. Melodinin üst oktavlara taşınması, daha geniş bir tuşe kullanımı sağlamıştır. Eserin geneline hakim olan *tranquillo* etki burada da devam etmiştir (Şekil 47).



Şekil 47- S.160 Au bord d'une source 51-52 ölçüler

53. ve 54. ölçüler 21. ve 22. ölçülerin çağrışımıdır. La bemol majör I. derece akoruna dönmek için transpoze edilmiştir (Şekil 48).



Şekil 48- S.160 Au bord d'une source 53-54 ölçüler

54. ölçüdeki *p* nüansından başlayarak, eserin sonuna kadar yayılmış kademeli bir diminuendo ile 63. ölçüde *ppp* nüsansına gelinmiştir. Eser, bütününde duyulan sakin,

tatlı, hafif tınılar ile aynı atmosferle sona ermiştir. Son iki ölçüde ana tema çağrışımı yapılmıştır (Şekil 49). 65. ölçüde sırası ile VI– V/Vb6 – V7 şeklinde I. derece tonik akora bağlanmıştır.



Şekil 49- S.160 Au bord d'une source 62-66 ölçüler

4.5 Orage (Fırtına)

Orage, ilk versiyonu bulunmayan, seriye sonradan eklenen iki yeni eserden biridir. Bu eserde, Gezi Yılları'nın geneline hakim olan doğanın huzurlu tasvirlerinin aksine, baştan sona kadar devam eden *ff* nüans, oktavlı pasajlar, arpejler ve tremololar ile vahşi ve tehlikeli bir fırtına betimlenmiştir. Kendisinden bir sonraki eser ve serinin en sıradışı çalışması olan Vallée d'Obermann'a hazırlık olarak görülmektedir (Arnold, 2002: 80). Bu eserde Liszt, şimşek çakmaları, doğanın çalkantılı ve tehditkar hale gelen kargaşasının ve kaosunun yanında, saldırgan oktavlar ile tehlikede olan bir bireyin çilesini de tasvir etmiştir (Cosse, 14).

Teknik açıdan oldukça zor ve zengin bu eserin, serinin etüd özelliklerini taşıyan tek parçası olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Liszt'in 1850-51 yılları arasında *Transcendental Etudes* dizisi üzerine çalıştığı sırada bestelendiği düşünülebilir. El yazmalarında Orage olarak işaretlenmiş müzikal materyal, 1855'te yayınlanan eser ile örtüşmediği için eserin ortaya çıkış zamanı bilinmemektedir (Kroó, 1992: 412). Eserin yazılış tarihinin yanı sıra, çıkış noktası için de serinin diğer eserlerine göre çok daha az

bilgi bulunmaktadır. György Kroó makalesinde eserin 1855'teki oluşumuyla ilgili kimsenin özel bir veri bulamadığını ifade etmiştir. Ancak Liszt ve Marie'nin yazışmalarından ve Marie d'Agoult'un günlüğünden yola çıkarak Liszt'in doğal, atmosferik olaylara ve fırtına temasına doğaçlama programlarında birden fazla kez yer verdiği yaygın bir bilgidir. Aynı zamanda bu fırtına teması Liszt'in senfonik şiirleri, Faust Senfonisi ve Si minör piyano sonatında da yer almaktadır (Merrick, 1998: 379).

Liszt neredeyse tüm eserlerinde tonaliteye sembolik anlamlar yüklemiştir. Bu nedenle eserin amacını bulabilmek için kullanılan tonaliteleri dikkate almak gerekir. Eserde fırtına ile ilişkilendirilen Do minörün yanında Fa diyez majör kullanılmıştır. Liszt'in Fa diyez majör tonunu ilahi olanla bağdaştırdığı bir çok örnek olmasının, Orage için de geçerli olabileceği düşünülmüştür (Merrick, 1998: 378, 379).

Orage'ın açılışındaki motif, Liszt'in 1830'da başlayıp 1840'ta bitirdiği, piyano ve yaylılar için "*Malédiction"* (Lanet) eserinden neredeyse bir alıntıdır. Bu temanın bir versiyonu da Liszt'in senfonik şiirlerinden biri olan *Prometheus*'un girişinde kullanılmıştır.

Eserin başlangıcında, La bemol sesinden hemen sonra kuvvetli bir armonik yapı ile Do minör I. Derece akoru duyurulmuştur. Eserin ilk ölçülerinde bulunan çıkıcı kromatik oktavların *crescendo* olarak istenmesi rüzgar efekti ile bağdaştırılmış ve eserin genelinde bu etki devam etmiştir (Şekil 50). Crescendo olarak istenen oktavların aralarında kullanılan aksan işaretli akorlarla anlık patlama efekti yaratılarak, gök gürültüsü betimlemesi yapılmıştır.



Şekil 50- S.160 Orage 1-7 ölçüler

8. ölçüde öfkeli ve çok hızlı anlamına gelen *Presto furioso* terimi olarak belirtilen kısımda ana tema, sol elde crescendo oktavlar ile desteklenerek duyurulmuştur. 15. ölçüde sağ eldeki kromatik inişin ardından herhangi bir ton değişikliği yapılmadan melodi tekrar duyurulmuştur (Şekil 51).



Şekil 51- S.160 Orage 8-22 ölçüler

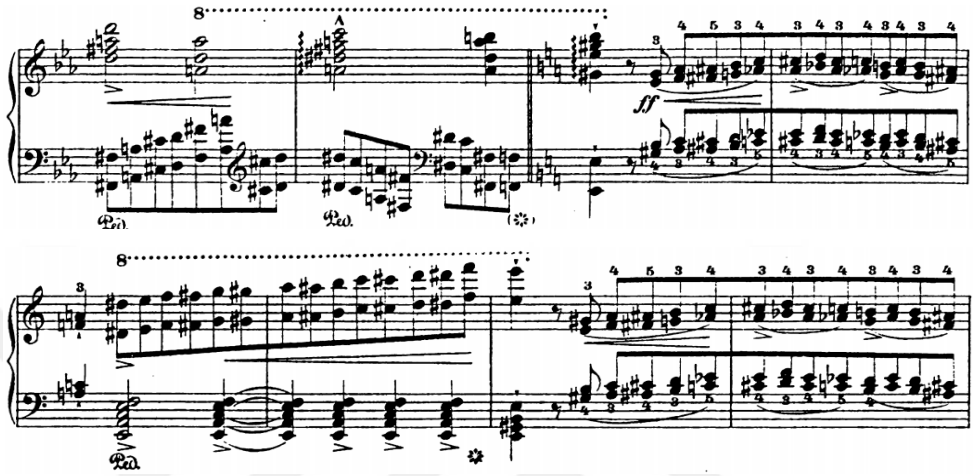
Eserin dikkat çekici noktalardan biri 28. ölçüde oktavlar sonrasında gelen Mi bemol minör tonalitesinin referans seslerinin duyurulduğu noktadır. 30. ölçüde Mi bemol majör referansları kullanılmıştır. Aynı ölçü içerisinde karşımıza çıkan Re bemol sesi ise Fa minör tonuna anlık geçiş sağlayan bir basamak olarak değerlendirilebilir (Şekil 52).



Şekil 52- S.160 Orage 28-31 ölçüler

36. ölçüde Re Majör seslerinin kullanılmasının ardından 38. ölçüde La minör tonun V. derecesine bağlanmıştır. Donanımın değiştiği bu bölüm ikişer ölçülük tiers

(üçlü) ve ardından gelen kromatik oktav pasajlardan oluşmaktadır (Şekil 53). Bu motiflerin kendi içlerinde sürekli crescendo olarak istenmesi eserin 56. ölçüsünde daima çok kuvvetli anlamındaki *fff sempre* terimleriyle belirtilen *Meno Allegro* kısmına bir hazırlık olmuştur.



Şekil 53- S.160 Orage 36-43 ölçüler

56. ölçüde *Meno Allegro* kısmında Fa diyez majör tonalitesi kullanılmıştır. Sağ elde Fa diyez Majör tonalitesinin referans seslerinin olduğu akorlara, sol elde kromatik oktavlar eşlik etmiştir. Bu motif 61. ölçüde gelen tremolo pasaja kadar devam etmiştir (Şekil 54).



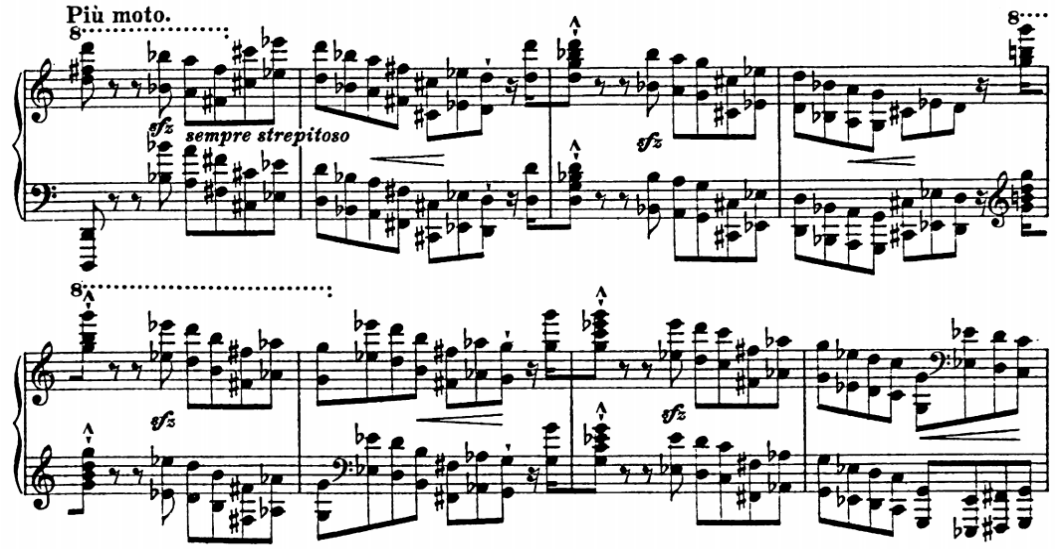
Şekil 54- S.160 Orage 56-58 ölçüler

Donanım Fa diyez majör olsa da 65. ölçüdeki A tempo olarak belirtilen kısımda, Meno Allegro bölümündeki tema Mi majör tonalitesinde duyurulmuştur (Şekil 55). Kromatik oktavların eşliği burada da devam etmiştir.



Şekil 55- S.160 Orage 65-67 ölçüler

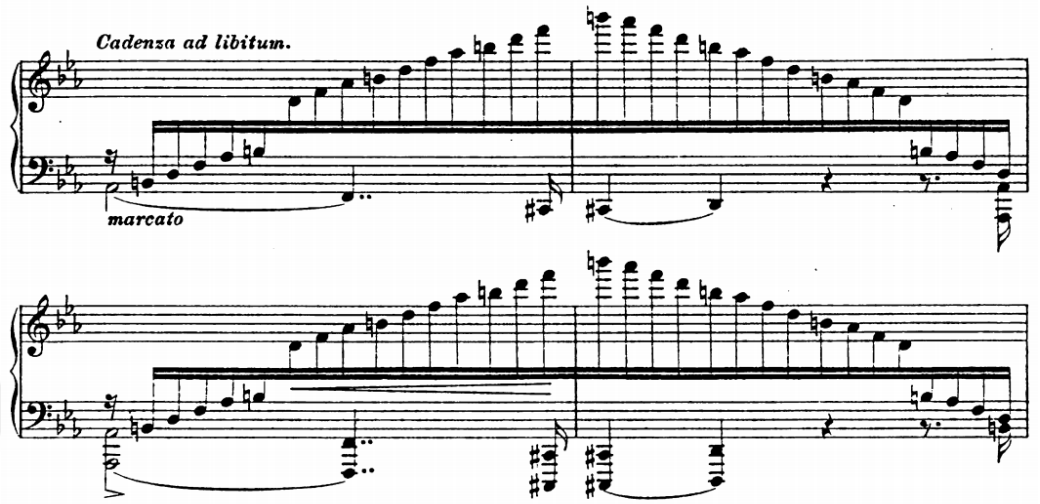
Daha hareketli anlamına gelen *Più Moto* kısmında iki eldeki unison oktavlar, gürültülü anlamına gelen *strepitoso* olarak istenmiştir. Donanımda herhangi bir alterasyon bulunmamasının yanında genel cümle yapısına bakarak tonalitenin Sol minör referanslarına sahip olduğu söylenebilir (Şekil 56). *sforzando, crescendo, strepitoso* terimleri ve kullanılan aksanlı akorlar ile fırtınanın gücünü gitgide artırdığı bir atmosfer yaratılmıştır.



Şekil 56- S.160 Orage 74-81 ölçüler

93. ölçüde eşlik ve ana tema kontrastının belirgin bir şekilde görüldüğü *Cadenza ad libitum* (isteğe bağlı, serbest) bölümü başlamıştır. Eserin diğer ölçülerine kıyasla en hafif bölümü olarak değerlendirilebilir. Sol eldeki melodide duyurulan Re minör, eşlik eden sağ eldeki arpej içerisinde kullanılan Do minör VII. Derece akorunun yedili

yapısından dolayı bir miktar bastırılmıştır. Bitonalite (iki tonluluk) etkisi mevcuttur (Şekil 57).



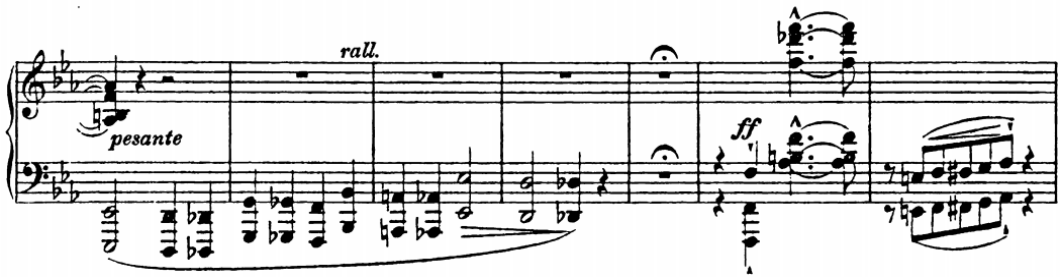
Şekil 57- S.160 Orage 93-96 ölçüler

116. ölçüde eserin ana teması, bir öncekinde olduğu gibi crescendo destekli oktavlar ile eserin ana tonalitesi olan Do minör tonunda gelmiştir. Eserin bu kısmı, baştan beri devam eden sol eldeki oktavlı eşliğin 126. ölçüde tek ses ile değiştirilmesi ve istenilen *poco a poco diminuendo* (sesin gitgide azaltılması) ile birlikte 150. ölçüdeki puandorg'a kadar durulan bir fırtına karakterindedir (Şekil 58).



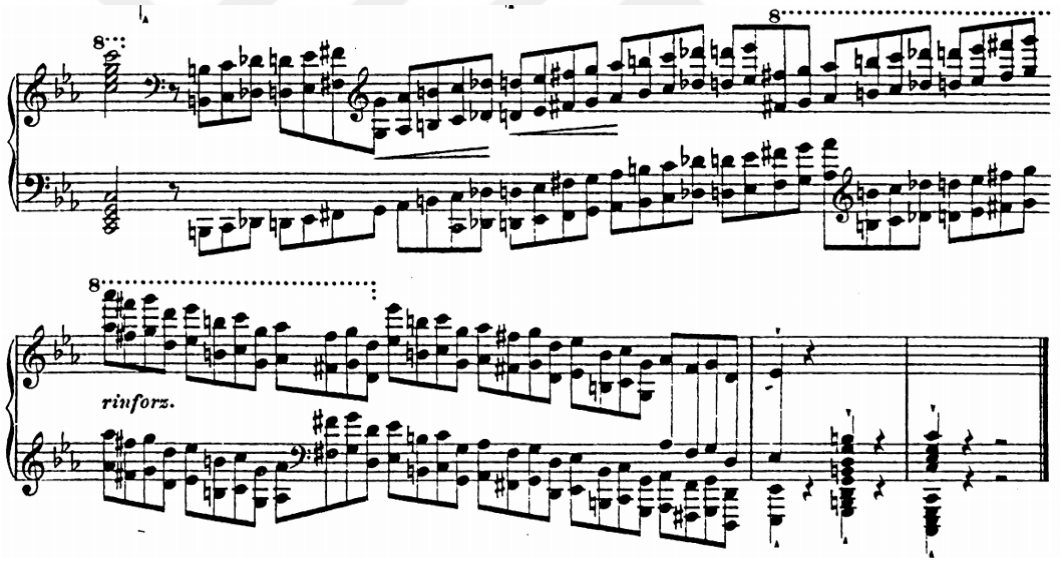
Şekil 58- S.160 Orage 126-135 ölçüler

151. ölçüde eserin başındaki motif, Fa pedal sesi üzerine Do minör VII. derece yedili akorunun referans sesleri kullanılarak duyurulmuştur (Şekil 59).



Şekil 59- S.160 Orage 146-152 ölçüler

Eser ad libitum formda 1 ölçülük bir oktav pasajın ardından Do minör V–I dereceleri kullanılarak tam kadans ile sona ermiştir (Şekil 60).



Şekil 60- S.160 Orage 158-160 ölçüler

4.6 Vallée d'Obermann (Obermann Vadisi)

Eser, Étienne Pivert de Senancour'un fransızca romanı *"Obermann"* ve Lord Byron'ın ingilizce şiiri *"Childe Harold's Pilgrimage"* olmak üzere 19. yy romantik dönem edebiyatının iki temel eserine dayanmaktadır.

Liszt'e ilham olan Obermann, Senancour'un kurgusal bir kişiye yazdığı, kendi iç dünyasını yansıtan mektuplardan oluşan, Fransız erken romantizminin önemli eserlerinden biridir. 1801'de Paris'te başlayarak, 1803'te İsviçre'de tamamlanmış ve 1804'te iki cilt halinde yayınlanmıştır. Kitap, hikaye kahramanı Obermann'ın tarihsel olayları ve felsefi fikirlerin gelişimini, duygusal ve içsel bir bakış açısıyla anlattığı mutsuz bir kahramanın günlüğü niteliğindedir. Obermann hassas, umutsuz, kimlik karmaşası yaşayan, pastoral yaşama özlem duyan ve yalnızlık çeken bir adamdır. Endişe, şüphe duyguları ile güçlü doğa tasvirlerinin yapıldığı eser bir bakıma otobiyografiktir. Yazar Senancour da kendi ruh halini, felsefi bakış açısını ve içsel mücadelesini anlamak için hayatının bir döneminde İsviçre'ye yalnız bir yolculuk gerçekleştirmiştir. Kahramanın ağzından yazılan mektuplar, kendi içsel yolculuğundaki öğretilerinin bir yansımasıdır. Yazar, doğaya hayranlığının yanı sıra, ona yakın olmanın yalnızlık ve yabancılaşma duygularına yol açma ihtimali olsa da, kişinin kendini daha iyi tanımasına ve anlamasına yardımcı olduğu görüşündedir (Gamrat, 2013: 116). Liszt'in kitaptan bu kadar etkilenmesi ve Obermann Vadisi eserini, ilk versiyonu yazıldığı sırada hala hayatta olan yazar Senancour'a ithaf etmesi, aralarında kurduğu duygusal yakınlığın göstergesi olarak görülebilir. Liszt, kendi yaşamı, düşünceleri ile yazarın zorlu aile hayatı, mutsuz evliliği ve sonrasındaki kendini bulma arayışı arasında psikolojik bir bağ kurmuş olabilir.

Alıntı yaptığı diğer kitap Childe Harold's Pilgrimage ise Lord Byron'ın 1812'de, henüz 24 yaşındayken yayınladığı, dört kıtadan oluşan uzun bir anlatı şiiridir. Şiirin her kıtasında, sırasıyla İber yarımadası, Balkanlar, Kuzey Avrupa ve İtalya olmak başka yerlere seyahat eden, yalnız ve umutsuz bir İngiliz adamın hikayesi anlatılmıştır. Şiirde anlatılan zevk, şenlik dolu bir yaşamdan bıkmış, hayal kırıklığına uğramış melankolik adam ile yazarın hayatında benzerlikler olduğu ve yazarın gerçekte de bu yerleri ziyaret ettiği ve şiirleri seyahatleri sırasında yazdığı için çalışma, otobiyografik bir eser olarak görülmektedir. Liszt'in alıntı yaptığı üçüncü kıtada Byron, insanlar ve doğa arasındaki ilişkiyi, yalnızlığı, kayıp aşkı konu almıştır.

Liszt, Vallée d'Obermann 1855'te yayınlandığında, yayıncısı Schott'a yazdığı bir mektupta Obermann'dan bahsederek, roman İsviçre topraklarında geçtiği için alıntılar yaptığını ancak ilgisinin doğa, manzara değil psikolojik olduğunu açıklamıştır. Eserin

başlık sayfasındaki dağ manzarası resmine “Silahlara ve avcılara yer yok” notunu düşmüştür (Merrick, 1998: 380). Liszt yazdığı mektupta sadece Obermann’a atıfta bulunsa da eserin başında yaptığı alıntılarla bu iki roman, eserin içeriğini anlamakta büyük önem taşımaktadır. Sanki seyahat eden bir virtüöz olarak telaşlı yıllarından sonra, bu karakterlerin kaderinde, kendi gelecekteki yaşamı için olası bir model görmüştür (Cosse, 12). Liszt, Senancour’un umutsuz, Byron’ın ise arayışta olan kahramanına psikolojik bir yakınlık hissetmiştir.

Liszt’in roman kahramanıyla kurduğu bu bağın, eserindeki yansıması için Ben Arnold “Obermann olarak Liszt, hayatın cevabını ve aradığı mutluluğu bulmuş, ancak bunun bir serap olduğunu fark etmiştir. Liszt, bu arayışı benzersiz bir müzikal tarzda ifade ederek en başarılı felsefi eserlerinden birini yaratmıştır” ifadesini kullanmıştır (Arnold, 2002: 82). Fowler ise “Vallee d'Obermann, belirli bir edebî düşünceyi müzikal olarak ifade etmeyi amaçlayan en eski tek bölümlü piyano çalışmalarından biridir. Besteci/piyanist Obermann olur ve kahraman, piyano aracılığıyla, doğanın ezici, aşılmaz güçlerini deneyimler. Bu ufuk açıcı çalışma Liszt'in senfonik şiirlerinin habercisidir” yazmıştır (Fowler, 1991: 11). Andante dergisinde kaleme aldığı bir makalesinde Can Denizci “Esin kaynağını Senancour’un çağının ötesine geçen yapıtından alan Obermann Vadisi, piyano edebiyatı açısından Gezi Yılları’nın en hayranlık uyandıran parçalarının biri olmasının ötesinde, çok katmanlı yapısıyla Liszt’in müzikal yolculuğunun en sıradışı adımlarından biri sayılmakta’’ cümlesiyle anlatmıştır (Denizci, 2011: 62). Yine aynı makalede yazar, Senancour’un Obermann'ı yazarken kafasında Madame Dellmar’ı düşünmesinde olduğu gibi Liszt’in kafasında da Marie d’Agoult’un bulunabileceğini ileri sürmüş ve İsviçre yılında özellikle Oberman Vadisi eserini Marie d’Agoult’a bir sevgi ifadesi olarak değerlendirmiştir. Bunlara ek olarak eserin dramatik altyapısını anlamak için gezinti, lirizm, yalnızlık, hassasiyet, şüphecilik, iç doğa/dış doğa, içebakış ve hissetmeyi varoluşun temeli olarak görme başlıklarıyla sekiz maddeye dikkat çekmiştir. Araştırmacıların yazdığı gibi, bu psikolojik etkileri bilmek ve kavramak Liszt’in müziğini anlamanın en temel yoludur.

Müzik, kahramanın sıkıntılı, huzursuz ve umutsuz ruh halini yansıtan temalar, dokunaklı melodiler ile doludur. Eserin girişinde, kahramanın duygusal yorgunluğunun

onda yarattığı halsizlik ve sıkıntı anlatılmıştır. Daha sonra ise travmalarının ne kadar saf ve basit bir şekilde başladığını hatırlamak için ruhani bir tınıya sahip, şarkı gibi yorumlanan bir kısım bulunmaktadır. Ancak tremoloların olduğu recitative kısmıyla bu ruh hali kesintiye uğrayarak, ufuktaki sorun öfkeli oktavlarla aktarılmıştır. Hepsinin dönüşümü, inanç ve cesaret ile doruk noktasına ulaşan, rahatlatıcı, hoş bir teselli melodisiyle son bölümde duyurulmuştur (Gíslason, 2017). Eserde umutsuzluktan, zafer duygusuna doğru bir ilerleyiş gözlenmektedir. Kullanılan majör geliştirim eserdeki kaygı hissinin coşkuyla yer değişimini sağlamıştır. Bütünde ise oldukça hissedilir şekilde duygusal bir mücadele betimlenmiştir.

Daha önce de söylendiği gibi Liszt'in eserlerinde kullandığı tonaliteyi belli sembolik anlamlara göre seçmesi birçok araştırmacının dikkatini çeken bir konu olmuştur. Paul Merrick, Robert Collet, Alan Walker gibi akademisyenler Liszt'in belli konuları, aynı tonalitede işlediğini gözlemlemişlerdir. Paul Merrick makalesinde Mi majör/ Mi minör birleşiminin umutsuzluk, çaresizlik anlamına geldiğini savunmuştur. Yine bu kombinasyon için Hamilton "duygusal rota" ifadesini kullanmıştır (Hamilton, 2011: 114).

Vallée d'Obermann, Liszt'in eserlerinde kullandığı tematik transformasyonun örneklerinden biri olması nedeniyle bestecinin tarzını en iyi şekilde temsil eden eserlerin başında gelir. Tematik transformasyon, bir motif ya da temanın transpozisyon, modülasyon, geriye doğru dizi (retrograde), orijinal dizinin çevrimi (inversion) ve geriye doğru dizinin çevirimi (retrograde inversion) kullanılarak, temanın değiştirildiği ve geliştirildiği bir tekniktir. Franz Liszt ve Hector Berlioz geliştirilmesindeki öncü isimlerdir (Cooper, 1946: 25). Mozart ve Beethoven'ın bazı eserlerinde, tek bir temayı farklı şekillerde kullanma ilkesine dayanan bu tekniğin en erken örnekleri bulunmaktadır.

Vallée d'Obermann eserinin form, tema ve tonalite açısından değerlendirilmesi şu şekildedir (Tablo 2). Kompozisyonun tamamı açılıştaki melodiye dayanmış ve bu motifin dönüşümlerinden oluşmuştur.

Tablo 2- Vallée d'Obermann formal, tematik ve tonal yapısı

Ölçü sayısı	1-74	74-118	119-169	170-207	208-216
Tempo	*Lento assai; più lento*	*Un poco più di moto ma sempre lento*	*Recitativo; Più mosso; Presto*	*Lento*	
Formal yapısı	Birinci tema	İkinci tema	Gelişme: Reçitatif	İkinci temanın yeniden gelişi	Koda
Tematik yapısı	Anatema	Birinci tematik transformasyon	İkinci tematik transformasyon	Tematik transformasyonlar	
Tonalite	Mi minör (değişken)	Do majör	Mi minör (değişken)	Mi majör	Mi majör

Vallée d'Obermann'ın iki versiyonunda da sıkça ses, akor, alt bölüm tekrarları, aralıklı akorlar, *pp*'dan *fff*'ya uzanan bir nüans yelpazesi ve geniş bir tuşe kullanılmıştır. İki versiyonda da teknik zorlukların benzer olması ve aynı tonalite (Mi minör/Mi majör) kullanılmasına rağmen iki versiyon arasında büyük farklılıklar bulunmaktadır. Serinin diğer eserlerinde de olduğu gibi Liszt, bu eserde de büyük sadeleştirmelere gitmiştir. Piyanist Alfred Brendel kitabında, Liszt'in Obermann Vadisi'nin, döneminin eserlerinden farklı olarak, tahmin edilen biçimlere karşı çıkmasını ve arınmışlık hedeflemesini, ikinci versiyonun büyük ölçüde sadeleştirilmesinin bir nedeni olarak göstermiştir. İki versiyon arasındaki büyük farklardan ilki; S.156'da, eserin revize edilmiş versiyonunda bulunmayan yirmi iki ölçülük bir giriş bulunmaktadır (Şekil 61).



Şekil 61- S.156 Vallée d'Obermann 1-22 ölçüler

Bir diğer önemli fark ise, aşağıdaki şeklin 3. ölçüsünde sol elde kullanılan Mi sesinin Mi bemol ile değiştirilmesi örneğinde görüldüğü gibi Liszt, ilk versiyonda sıklıkla kullandığı Mi minör - Sol majör modülasyonu, daha dramatik tınlayan Mi minör - Sol minör modülasyonu ile değiştirmiştir (Şekil 62 ve Şekil 63).



Şekil 62- S.156 Vallée d'Obermann 1-4 ölçüler



Şekil 63- S.160 Vallée d'Obermann 1-4 ölçüler

Recitativo kısmındaki dikkat çekici farklardan biri Liszt'in ilk versiyonda tempo adına verdiği ayrıntıları ikinci versiyonda vermemesidir. S.156'da *sempre a capriccio* (daima neşeli, cilveli, isteğe bağlı bir yorumla) terimini kullanmışken, S.160'da yalnızca *recitativo* olarak belirtmiştir. Ayrıca ilk versiyonda piyanisti yönlendirmek için tempo anlamları yüklediği tek çizgi, çift çizgi, kesikli çift çizgi gibi işaretleri ikinci versiyonda kaldırmıştır. Recitativo bölümündeki tremololar çift ses yerine tek ses olarak değiştirilmiştir (Şekil 64 ve Şekil 65).

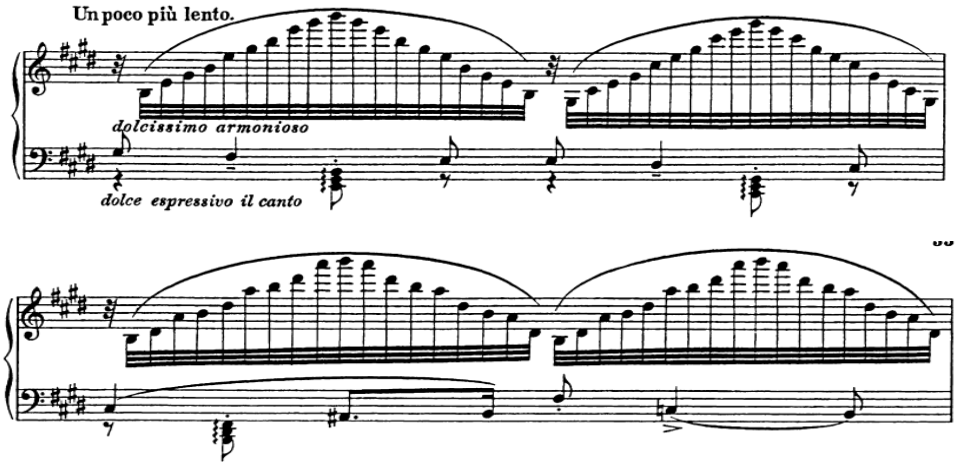


Şekil 64- S.156 Vallée d'Obermann 89. ölçü



Şekil 65- S.160 Vallée d'Obermann 119-120 ölçüler

İlk versiyonda Lento bölümde melodi, sağ eldeki geniş arpejlerin eşliği ile sol elde duyulurken, ikinci versiyonda sağ elin üst sesleri ile duyurulmuş, eşlik ise oldukça farklı şekilde işlenmiştir. Çok daha sade ve dar bir tuşe kullanılmıştır (Şekil 66 ve Şekil 67).



Şekil 66- S.156 Vallée d'Obermann 159-160 ölçüler

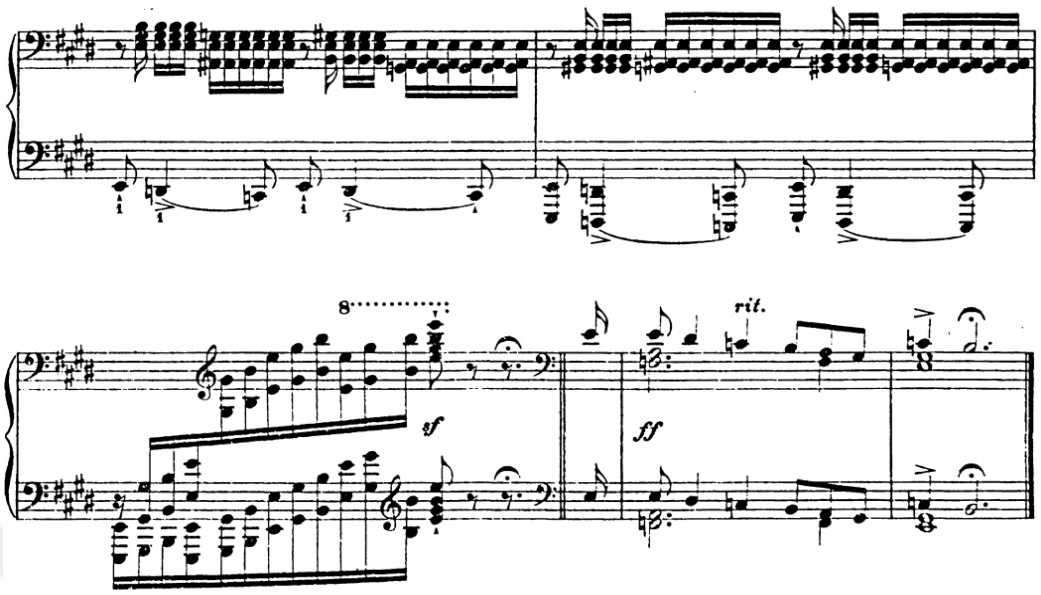


Şekil 67- S.160 Vallée d'Obermann 170-171 ölçüler

Eserin genelinde, daha çok ses kullanılan akorların üçlü akorlar ile değiştirilmesiyle daha incelikli bir tını oluşturulmuştur. Liszt, ilk versiyonda eseri blok akorlar ile sonlandırmışken, yenilenen versiyonda oktavlar halinde çalınan Mi majör arpejden sonra temanın son bir kez kuvvetli bir şekilde duyurulmasıyla eseri bitirmiştir (Şekil 69 ve Şekil 69).



Şekil 68- S.156 Vallée d'Obermann 205-208 ölçüler



Şekil 69- S.160 Vallée d'Obermann 212-216 ölçüler

Eserin başından bir kısmın çıkarılması, temanın daha sade ele alınması ve eşlik partisinde daha az ses kullanılması, daha piyanistik bir yazım tercih edilmesi ve eserin son ölçülerindeki farklılık ile serinin bu eserinde de büyük ölçüde değişiklik yapılmıştır. Genel olarak kitabın tüm eserlerinde görüldüğü gibi Vallée d'Obermann'da da daha sade, teknik zorluğa değil müziğe odaklanan bir yazım geliştirilmiştir.

Eserin ilk 4 ölçüsünde duyurulan teması 1-2 / 3-4 ölçüler olmak üzere iki farklı inici motiften oluşmuştur. İlk motifin ilk üç notası (kısa-uzun-kısa), eser boyu çeşitli dönüşümler ile birçok kez kullanılmıştır. Açılış Mi minör tonalitesinde olsa da ilk cümle tonaliteyi net bir şekilde göstermemektedir. Sol elde, ilk bakışta Sol majör gam gibi görünen ancak Mi doğal minör seslerinden oluşan inici bir dizi duyulurken sağ elde IV. derece subdominant yedili akor kullanılmıştır (Şekil 70).



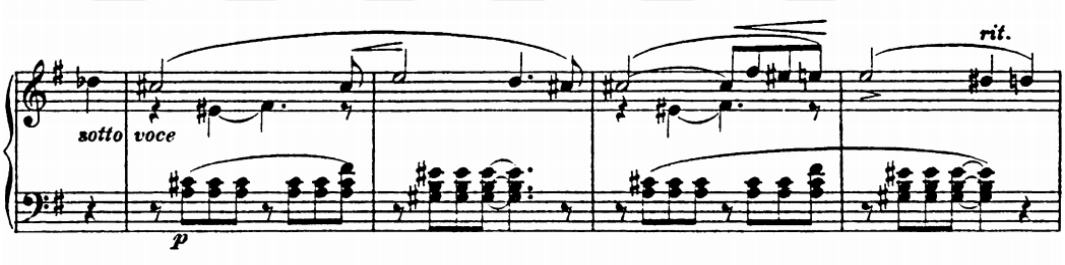
Şekil 70- S.160 Vallée d'Obermann 1-4 ölçüler

5. ve 8. ölçüler arasında eserin ilk 4 ölçüsünde sol elde duyurulan melodi aynı aralıklarla farklı bir sesten başlayarak işlenmiştir (Şekil 71).



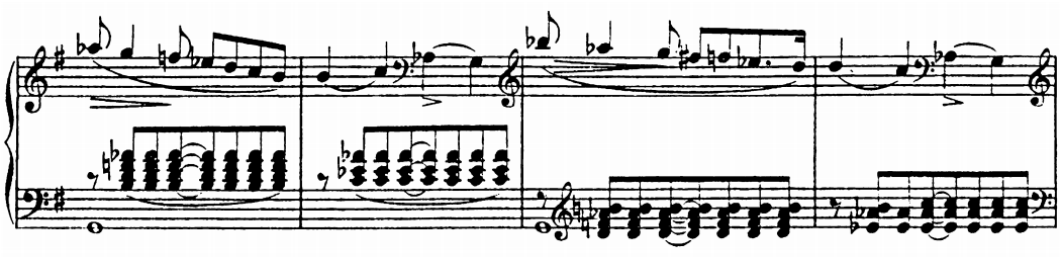
Şekil 71- S.160 Vallée d'Obermann 5-8 ölçüler

Sotto voce olarak belirtilen kısımda kullanılan Re bemol notası kendisinden önce gelen Si bemol minör akorun (8. ölçü) 3. derecesi olarak kullanılmış, sonrasında yeni gelen tonalitenin içinde aynı sesin Do diyez olarak tekrarlanması müziğe renk ve boyut katmıştır. Burada Fa diyez minör tonalitesi duyulmaktadır (Şekil 72). 9. ölçüyle birlikte ilk 8 ölçüde sağ elde olan eşlik sol ele, melodi çizgisi ise sol elden sağ ele geçmiştir.



Şekil 72- S.160 Vallée d'Obermann 9-12 ölçüler

13. ölçüde ana melodinin daha kasvetli bir yansıması kullanılmıştır (Şekil 73). Bu ölçüden başlayarak bu motif, ikişer ölçü halinde, her biri bir üst sesten başlayarak 20. ölçüde esas ton Mi minörde duyuruluşana kadar tekrarlanmıştır. Bu ölçüde melodinin ilk gelişinden farklı olarak Re naturel yerine Re diyez sesi kullanılmıştır. Buradaki önemli noktalardan biri, tekrarlanan motiflerin kullanılan crescendo ile kademeli olarak yapılması ve esas tondaki duyuruluşuna en kuvvetli halinde gelmesidir (Şekil 74). Melodinin her defasında kuvvetlenerek ve tizleşerek tekrarlanması, gerilimli bir atmosfer oluşturmuştur.



Şekil 73- S.160 Vallée d'Obermann 13-16 ölçüler



Şekil 74- S.160 Vallée d'Obermann 17-20 ölçüler

25. ölçüde *Piu lento* ile daha ağır bir pasaj bulunmaktadır. Yapı olarak 3 ölçü, 3 ölçü, 2 ölçü olarak ayrılabilir. 26. ölçünün auftakt vuruşunda Mi bemol minör tonun, 29. ölçünün auftakt vuruşunda ise La minör tonun Alman artmış altılı akoru kullanılmıştır (Şekil 75).



Şekil 75- S.160 Vallée d'Obermann 26-33 ölçüler

34. ölçüde ana tema geri dönmüş, bu sefer basta Mi sesi üzerinde duyurulmuştur. Temanın bu gelişinde tonik sesi üzerinde işlenmesi, daha kararlı bir duyulum sağlamıştır. Sağ elde aynı şekilde IV. derece subdominant yedili akoru kullanılmış, 37. ölçüde yine aynı şekilde Sol minör I. derece yedili akoruna gelinmiştir. Basa bazı sesler eklenmesi dışında ilk gelişinden bir farkı yoktur (Şekil 76).



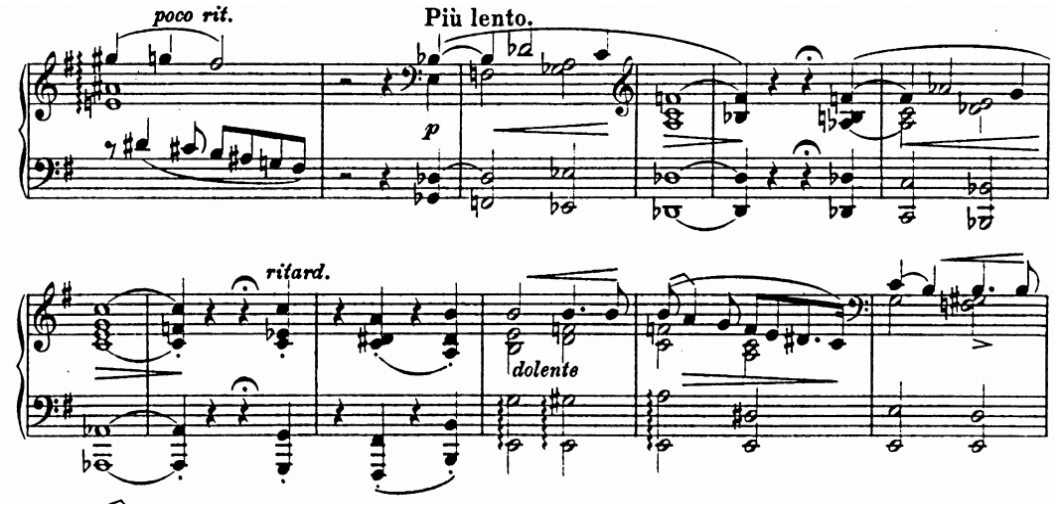
Şekil 76- S.160 Vallée d'Obermann 34-37 ölçüler

51. ölçüde Mi bemol majör tonalitesinin sesleri kullanılmıştır. Eserdeki ilk majör etki *dolcissimo* olarak burada duyulmaktadır (Şekil 77).



Şekil 77- S.160 Vallée d'Obermann 50-53 ölçüler

60. ölçüde *Piu Lento* olarak belirtilen kısım, 75. ölçüdeki ilk tematik transformasyon için bir hazırlık olarak düşünülebilir. Burada sık kullanılan modülasyonlar ve çözüm seslerinin geciktirilmesi, armonik ilerlemeyi takip etmeyi zorlaştırsa da, 67. ölçüde Mi pedal sesi üzerine üç akor arka arkaya kullanılarak gelinen tonalite net bir şekilde duyurulmuştur (Şekil 78).



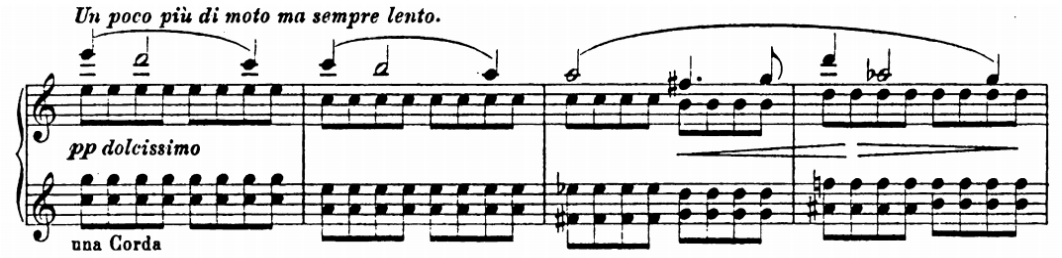
Şekil 78- S.160 Vallée d'Obermann 58-69 ölçüler

71. ölçüde temanın *pesante* olarak son kez duyurulmasının ardından, uzun bir sus ile ilk tematik transformasyona geçilmiştir (Şekil 79).



Şekil 79- S.160 Vallée d'Obermann 70-74 ölçüler

75. ölçüde ilk tematik transformasyon Do majör tonunda gerçekleşmiştir. Eserin ilk başındaki motif (kısa-uzun-kısa), sonraki, bir öncekinin son notasından başlayarak, üç inici ses halinde iki kez üst üste duyurulmuştur. *Un poco piu di moto ma sempre Lento* (Biraz daha hareketli ancak hala yavaş) olarak işaretli bu bölümde, melodinin duyurulduğu sağ ele, sol el ostinato akorlar ile eşlik etmiştir (Şekil 80). Yeni oluşan bu dört ölçülük melodi, eserin yeniden serim kısmının anateması olduğu için büyük önem taşımaktadır. Majör ton, pianissimo nüans ve dolcissimo ile bu ölçülerin, eserin buraya kadar olan kısmıyla arasındaki büyük farkı piyanistin de net olarak yansıtması gerekmektedir. Eşlikte tekrarlanan akorlarının pürüzsüz duyulması dikkat edilmesi gereken noktalardan biridir.



Şekil 80- S.160 Vallée d'Obermann 75-78 ölçüler

85. ölçüde ilk tematik transformasyon bazı doku değişiklikleri ile gelmiştir. Bu gelişinde melodi sağ elde oktavlar ile duyurulmuş ve daha yoğun bir eşlik kullanılmıştır. Kullanılan tuşe genişlemiş, tınılar büyümüş olsa da tatlı, hoş hava burada da devam etmektedir (Şekil 81).



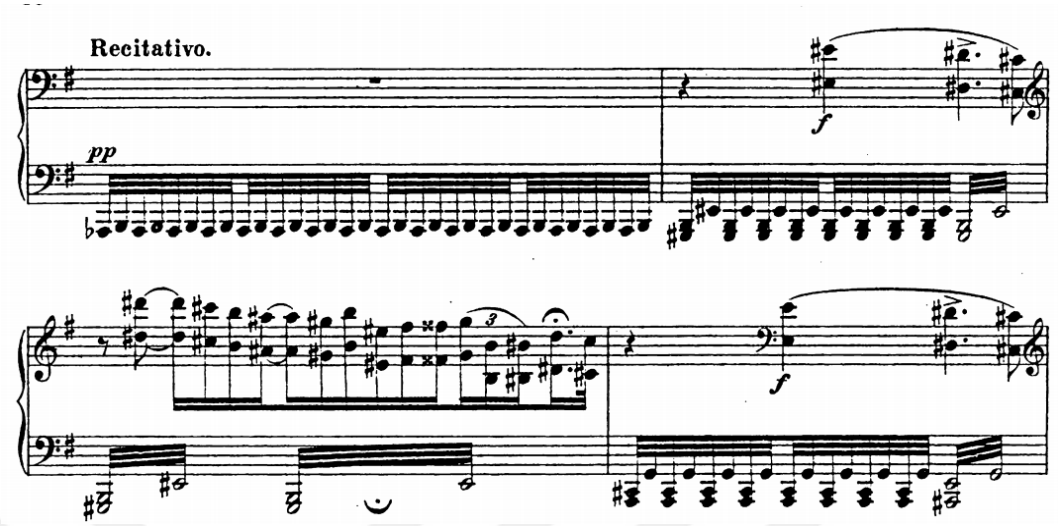
Şekil 81- S.160 Vallée d'Obermann 83-90 ölçüler

Eserin bu kısmı, 117. ölçüdeki La bemolün bağlandığı ve Do minör VII. derece yedili akoru seslerinin kullanıldığı inici dizi ile başlayan sessiz, yavaşlayan sesler ile bir sonraki bölüme bağlanmıştır (Şekil 82).



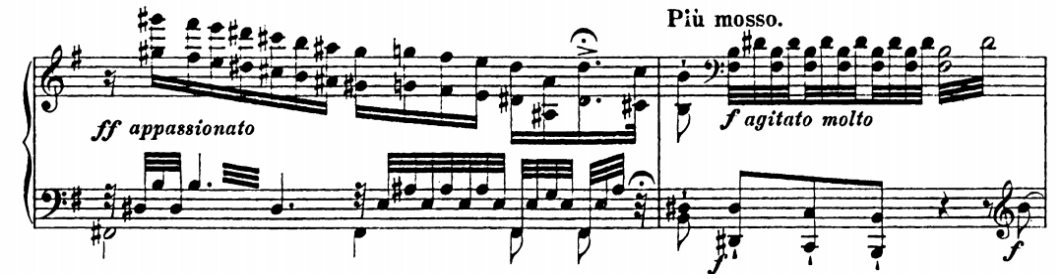
Şekil 82- S.160 Vallée d'Obermann 115-118 ölçüler

Eserin 119. ölçü ile başlayan *Recitativo* kısmında, 75. ölçüde bulunan ilk tematik transformasyonun duyulumuna oldukça zıt bir şekilde ikinci tematik transformasyon yapılmıştır. Burası için bir tempo belirtmemiş olsa da sonrasında gelen *Più mosso* (128. ölçü) ve *Presto* (139. ölçü) terimlerini dikkate alarak bir tempo belirlemek piyanist açısından önemlidir. Sağ elde forte başlayan ve giderek kuvvetlenen oktavlara, sol elin pianissimo tremololar ile eşlik etmesiyle gergin bir atmosfer yaratılmıştır. Üç notadan oluşan inici motif burada da sağ eldeki oktavlarda görülmektedir. Eserin bu kısmında kahramanın öfkeli, huzursuz hallerinin tasvir edildiği söylenebilir (Şekil 83).



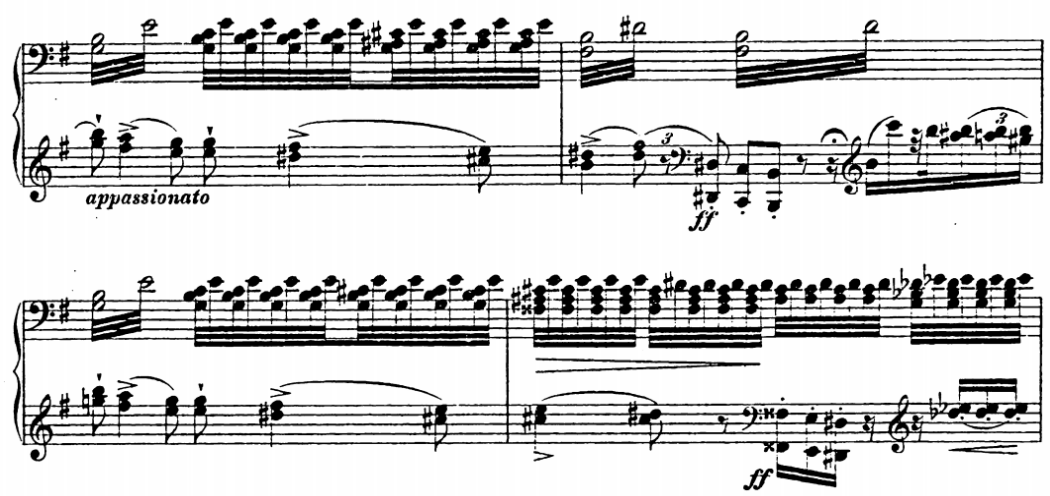
Şekil 83- S.160 Vallée d'Obermann 119-122 ölçüler

Nüans, 120. ölçüde forte, 126. ölçüde crescendo ile 127. ölçüde *ff*'ye gelerek, 148. ölçüdeki *fff*'ye kadar hiç azalmadan kuvvetlenmiştir. 128. ölçüde *più mosso* (daha hareketli, kıvrak) ve *agitato molto* (daha atılgan, tez canlı) olarak belirtilen bölümde tremolo eşliği sağ ele geçmiş, üç notadan oluşan inici motif sol elde oktavlar halinde tekrar gelmiştir (Şekil 84).



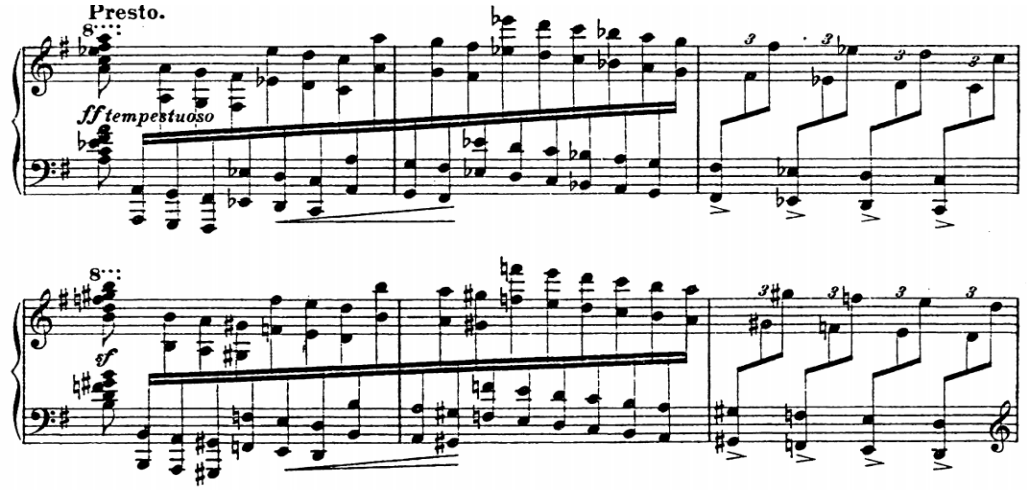
Şekil 84- S.160 Vallée d'Obermann 127-128 ölçüler

128, 130 ve 132. ölçülerde son derece kuvvetli tekrarlanan inici üç oktav motiflerinin arasında 129. ve 131. ölçülerde senkop bir melodi duyulmaktadır. Biri kalın, diğeri ince seslerdeki bu iki motif kontrast oluşturarak diyalog halinde olan iki farklı karakter hissi vermiştir. Bu diyalog 134. ölçüde gelen *rinforzando* (gürleşerek, kuvvetlenerek) ve *precipitato* (bir çırpıda aceleyle) işaretli kısım ile sona ermiştir (Şekil 85).



Şekil 85- S.160 Vallée d'Obermann 129-132 ölçüler

139. ve 142. ölçülerde bulunan fortissimo pasajlarda üçerli oktavlar halinde olan inici motifin ilk sesleri triton, diğer adıyla şeytan aralığıdır (139. ölçü La, Mi bemol, Mi bemol, La / 142. ölçü Si, Fa naturel, Fa naturel, Si). 141. ve 144. ölçülerde sol eldeki oktavların aksanlı çalınmasıyla, bastaki inici hareketin vurgulanması gerekmektedir (Şekil 86). Eserin bu kısmı için piyanistin tüm beden ve kol ağırlığını kullanması, istenen tınıyı yakalamak için oldukça önemlidir.



Şekil 86- S.160 Vallée d'Obermann 139-144 ölçüler

161. ve 169. ölçüler arasındaki *Lento* olarak belirtilen geçiş kendisinden önceki öfkeli *Presto* pasaj ile sonraki tematik transformasyon arasında bir bağ görevi görmüştür

161. 165. ve 167. ölçülerde üç notadan oluşan inici motif (kısa-uzun-kısa) tekrar kullanılmıştır. Bu gelişinde eşlik olmadan duyurulmuştur (Şekil 87).



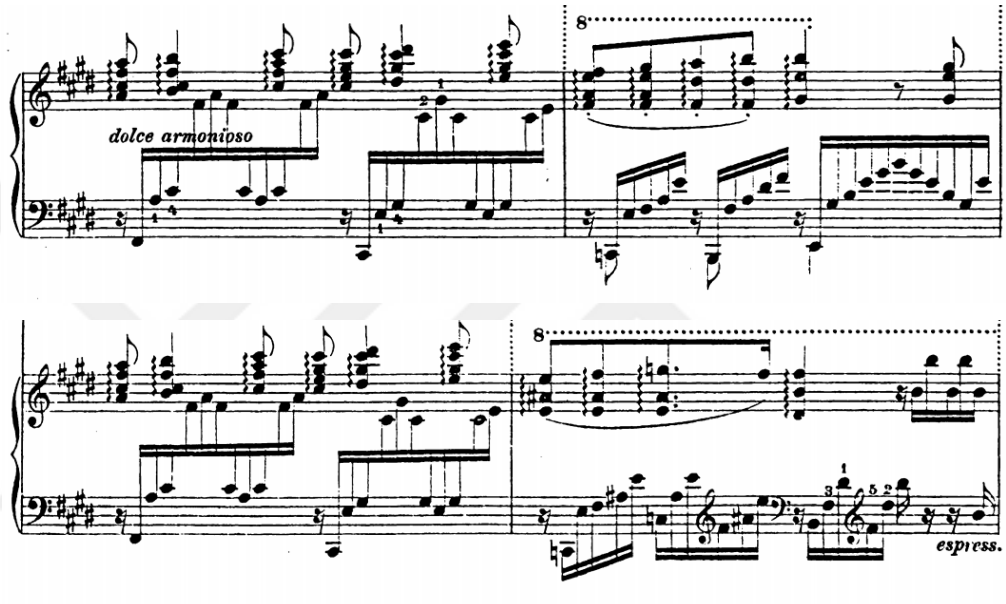
Şekil 87- S.160 Vallée d'Obermann 160-169 ölçüler

170. ve 179. ölçüler arasında üçüncü tematik transformasyon yapılmıştır. Burada anatema, orjinal ritimde (sekizlik-dörtlük-sekizlik) işlenmiş, Mi majör tonalitesinde sakin, durgun, tatlı tınılarla duyurulmuştur. Temanın bu dönüşümü eser içindeki en yumuşak bölümdür (Şekil 88). Melodi, onaltılık ikişer üçlemeden oluşan altılamalar üzerinde olup, ilk üçlemenin son notası ile ikinci üçlemenin ilk notası arasındaki bağ nedeniyle baş parmak kuvvetsiz vuruşu çalmak zorundadır. İstenmeyen bir aksanın düzensiz bir eşliğe neden olmaması ve tatlı, yumuşak tınının bozulmaması için piyanist burada dikkat etmelidir.



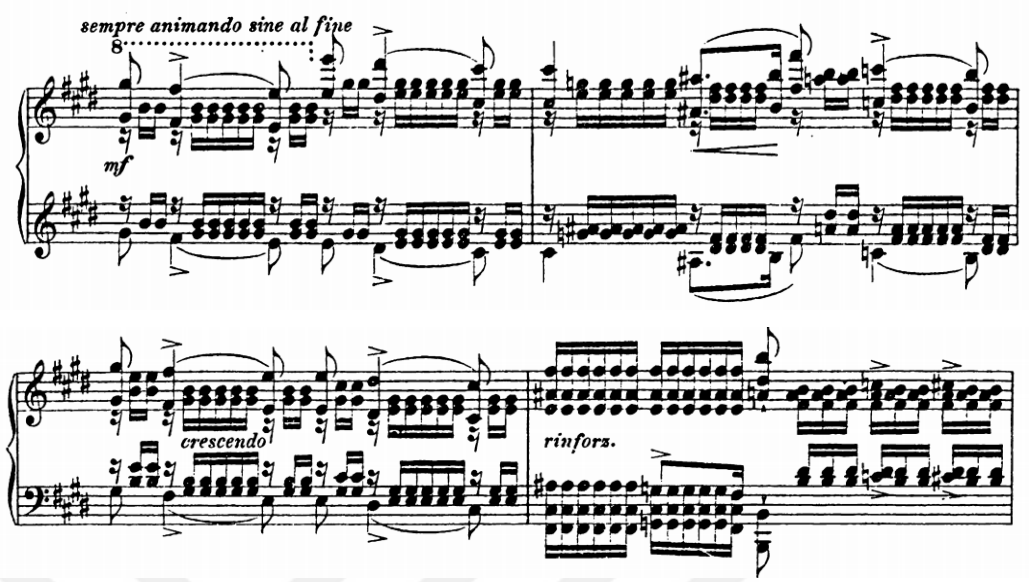
Şekil 88- S.160 Vallée d'Obermann 170-173 ölçüler

180. ve 187. ölçüler arasında sol eldeki onaltılık notaların oluşturduğu geniş arpejin üzerine, inici olan üç nota motifinin tersi kullanılarak dördüncü tematik transformasyon yapılmıştır. Motifin çıkıcı olarak işlendiği bu ölçüler için Ben Arnold "yüce ve görkemli an" ifadesini kullanmıştır (Arnold, 2002: 82). Temanın duyuruluşu ve takibi için kırık akorların üst seslerinin net bir şekilde duyurulması önemli noktalardan biridir (Şekil 89).



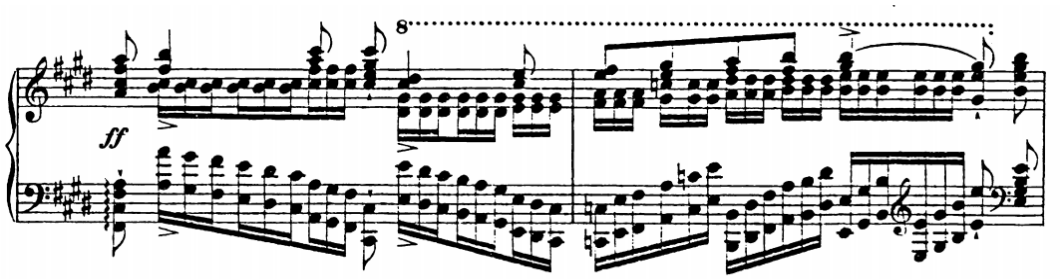
Şekil 89- S.160 Vallée d'Obermann 180-183 ölçüler

188. ve 207. ölçüler arasında beşinci ve son tematik transformasyon yapılmıştır. İki elde de unison oktavlar halinde duyurulan ana temaya eşlik eden ostinato blok akorlar ile daha yoğun bir eşlik kullanılmıştır (Şekil 90). Melodiyi oluşturan unison sesler duyurulurken, arasında kalan tekrar eden akorlar ikinci planda tutulup, temanın uzun notasının üzerindeki aksan mutlaka belli edilmelidir. Buradaki önemli noktalardan biri *Sempre animando sin' al fine* (bitişe kadar artan canlılıkla) terimi doğrultusunda eserin sonuna kadar yapılacak olan kademeli hızlanmanın iyi hesap edilip, pasaja düşünülmüş bir tempo ile başlanmasıdır. Aynı zamanda bu bölüm, kullanılan crescendo, rinforzando terimleri ile kendi içinde daima kuvvetlenen bir yapıya sahiptir. Yine aynı şekilde pasaja başlarken, ilerleyen ölçülerdeki fortissimo ve *fff* pasajları dikkate alarak kademeli bir çıkış sağlanmalıdır.



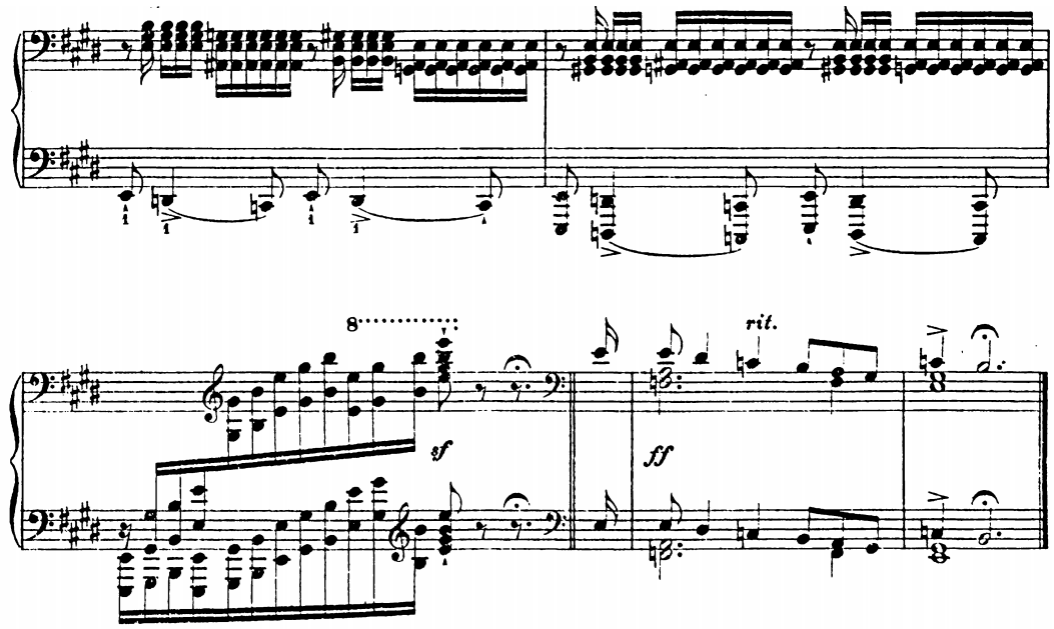
Şekil 90- S.160 Vallée d'Obermann 188-191 ölçüler

196. ölçüde üç nota motifinin (kısa-uzun-kısa) fortissimo inici oktavlar eşliğinde çıkıcı olarak kullanılması duygusal yükselişin son derece iyi yansıtılmasını sağlamıştır. Uzun notadaki aksan burada da görülmektedir (Şekil 91).



Şekil 91- S.160 Vallée d'Obermann 196-197 ölçüler

208. ölçüde *fff* nüansında koda başlamıştır. Ana temanın sağ elde ve sol elde sıralı bir şekilde duyurulduğu ölçülerin ardından 212. ve 213. ölçülerde inici motif, sol elde üst üste dört kez duyurulmuştur. 214. ölçüde oktavlar halinde çalınan Mi majör arpejin ardından eser, giriş temasının Mi minör tonunda duyurulduğu iki ölçü ile sona ermiştir (Şekil 92).



Şekil 92- S.160 Vallée d'Obermann 212-216 ölçüler

4.7 Eglogue (Diyalog)

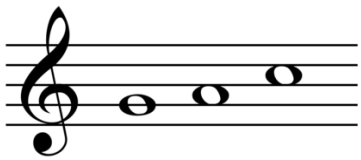
Dilimizde eglog, çoban şiiri anlamına gelen bir edebiyat terimidir. Çobanların, kır yaşamının güzellikleri ve aşk üzerine karşılıklı sohbetleri tarzında yazılan pastoral şiirlere verilen addır. Latin edebiyatında ortaya çıkan bu şiir türünün örnekleri genellikle Batı edebiyatında olup, Türk edebiyatında hemen hemen hiç kullanılmamıştır. Eglog, pastoral şiirin iki kolundan biridir.

Eser başlarında edebî metinlerden yapılan alıntılara ek olarak Liszt'in seride iki eseri (Pastorale ve Eglogue) adlandırmak için şiir türlerini seçmesi, Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre'nin, Liszt'in edebiyat, şiir ve doğa temalarına olan ilgisinin en belirgin şekilde gözlenebildiği örneklerine sahip olduğunun bir diğer göstergesi kabul edilebilir. Çalıcının, eserlerin dayandığı bu konuları bilmesi ve bütün olarak anlaması, eserin incelikli ve düşünülmüş bir şekilde yorumlanabilmesi için oldukça önemlidir.

Kitaba sonradan eklenen iki yeni eserden biri olan Eglogue, seri içinde La bemol majör tonunda olan üçüncü eserdir. Ortaya çıkışı, yazılış tarihi ve içeriği ile ilgili çelişkili bilgiler mevcuttur. Birçok kaynakta Eglogue'un, seriye sonradan eklenen diğer eser olan

Orage ile yakın zamanlarda, Weimar döneminde 1830'larda bestelendiği düşünülmektedir. The New Liszt Edition Series I Volume 6''nın önsözünde, Eglogue eserinin İsviçre çobanlarının şarkısının (Swiss shepherd's song) bir çeşit düzenlemesi olduğu bilgisi yer almaktadır (Merrick, 1998: 368, 374). Eser için çok net bir bilgi bulunmasa da araştırmada erişilen genel bilgiler ışığında, Liszt'in aşk ile ilişkilendirdiği La bemol majör tonalitesini kullanması ve eserin adı göz önüne alınarak konunun kır yaşamı, çoban diyalogları ve aşk olduğu sonucuna varılabilir.

György Kroó eserin ilk 6 ölçüsünde duyurulan tematik materyalin, kendi kitabında Liszt'in çapraz motifi olarak adlandırdığı yapının net bir örneği olduğunu dile getirmiştir (Merrick, 1998: 374). Eserin devamında da bir çok kez kullanılan bu motif, Liszt'in daha çok Weimar dönemi eserlerinde kullandığı "Haç" motifi olarak bilinmektedir. (Şekil 93) Liszt'in St. Elizabeth oratoryosunun sonunda yer alan bilgiye göre Gregoryen ilahisine dayanmaktadır. Motif aynı zamanda *Harmonies poétiques et religieuses, Un Sospiro, Si minör piyano sonatı*, senfonik şiirlerden *Hunnenschlacht* ve *Über allen Gipfeln ist Ruh* eserlerinde de kullanılmıştır (Keener, 2011: 37).



Şekil 93- Çapraz motif / Haç motifi

Eglogue eserinde bu motif başlangıçta fa-sol-si bemol sesleri ile sağ ve sol el arasında dönüşümlü olarak duyurulmuş, eserin devamında ise başka tonlarda bir çok kez tekrarlanmıştır (Şekil 94). Eserin başında bulunan *Allegretto con moto* terimi Allegro'dan (canlı, neşeli hızlı) biraz yavaş ve hareketli anlamına gelmektedir. Eserin 3. ölçüsünde kullanılan akor ile tonalite net bir şekilde duyurularak eser başlamıştır. Eserin geneline belirgin bir tonaliteye sahip akıcı melodiler hakimdir. Bas seste ve üst seste tutulan pedal notasının arasında duyurulan temada, eserin başında alıntı yapılan dizelerde olduğu gibi sabahın neşesi, doğanın canlılığı anlatılmıştır.



Şekil 94- S.160 Eglogue 1-11 ölçüler

Eserin 14. ölçüsünde ana tema herhangi bir değişiklik yapılmadan Mi bemol majör tonalitesinde işlenmiştir. Çapraz motif bu defa Do - Re naturel - Fa sesleri ile duyurulmuştur (Şekil 95).



Şekil 95- S.160 Eglogue 12-23 ölçüler

Temanın farklı iki tonda tekrarlanmasının ardından melodi, sol elde yakın seslerden oluşan sabit bir eşliğin üzerinde, akorlar halinde esas tonalite olan La bemol majörde duyurulmuştur. 34. ölçüde eşlik dokusunun değişmesiyle birlikte birer ölçülük motifler, dönüşümlü şekilde *p* ve *f* olarak duyurulmuştur. Motiflerin bu şekilde gürlük olarak çeşitlendirilmesi diyalog etkisi yaratmıştır. Eglogue kelimesinin ifade ettiği çobanların diyaloğunun bu ölçülerde tasvir edildiği söylenebilir (Şekil 96).



Şekil 96- S.160 Eglogue 29-38 ölçüler

43. ölçüde *dolce* ve *grazioso* (zarif, ince) terimleriyle belirtilen, inici ve çıkıcı üçlemelerden oluşan La bemol majör'ün IV. derecesi Re bemol majör'de duyurulan 9 ölçülük bir kısım bulunmaktadır (Şekil 97). Eserin başından beri hakim olan sessiz, tatlı tınılar, akıcı melodiler burada da devam etmektedir.



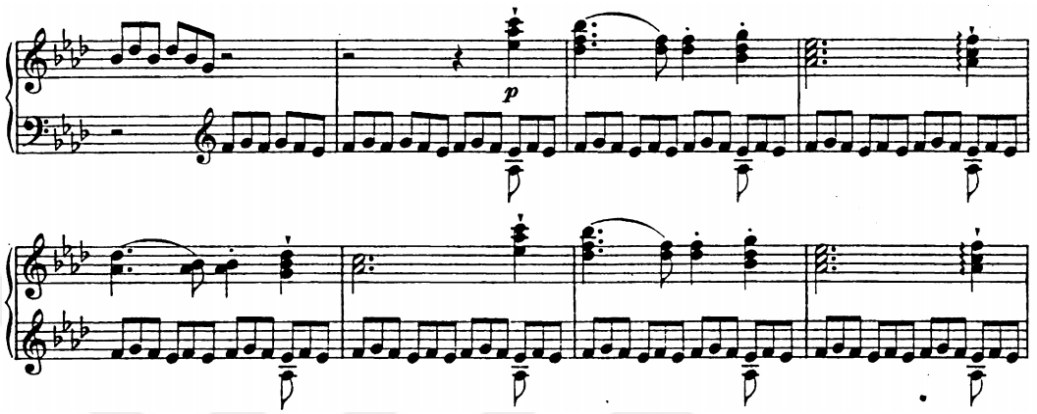
Şekil 97- S.160 Eglogue 43-50 ölçüler

Re bemol majör etkinin ardından 52. ölçüde La bemol majör V. derece 7'li (Dominant 7'li) akoru üzerine sağ elde kullanılan üçleme ritim kalıpları, kullanılan *crescendo* ve *diminuendo* ile kendi içinde ufak bir dalgalanma halindedir (Şekil 98).



Şekil 98- S.160 Eglogue 51-54 ölçüler

56. ölçüde melodi, 26. ölçüdeki ilk gelişi üzerinde bazı değişiklikler yapılarak duyurulmuştur. İlk gelişinde sekizliklikler halinde olan eşlik dokusu, bu gelişinde kendisinden önce duyurulan üçlemelerden oluşan kısmın bir devamı olarak işlenmiştir (Şekil 99).



Şekil 99- S.160 Eglogue 55-62 ölçüler

64. ölçüde melodi sol ele, üçlemeler halinde olan eşlik ise sağ ele geçmiştir. Kontrast oluşturan bu yapı, bir öncekinde nüans farklılıkları kullanılarak yapılan diyalog tasvirinin bir diğer örneği olarak düşünülebilir (Şekil 100). Tonal olarak herhangi bir değişiklik yapılmamıştır.



Şekil 100- S.160 Eglogue 63-70 ölçüler

Eserin 6. ölçüsünde duyurulan ezgi 77. ve 89. ölçülerde başka tonda tekrar duyurulmuştur (Şekil 101).



Şekil 101- S.160 Eglogue 76-81 ölçüler

84. ölçüde diyalog formundaki motiflerin son kez duyurulmasının ardından kullanılan *radolcente e poco rallentendo, sempre dolce* ve *diminuendo* terimleriyle eser sona kadar yavaşlayan ve sessizleşen tatlı tınılarla doludur. Bu ölçülere, kademeli inişi sağlayabilmek için düşünülmüş bir nüansla başlamak önemlidir (Şekil 102).



Şekil 102- S.160 Eglogue 94-104 ölçüler

105. ölçüde eserin 6. ölçüsünde duyurulan ezgi tekrardan ve bu defa ana tonda *pianissimo* olarak gelmiştir. Puandorgun hemen ardından aynı ezginin sol elde, kaybolarak ve son kez duyurulması ile eser akorlar ile sona ermiştir (Şekil 103). Esere genel olarak zarif, sakin, huzurlu, hoş tınılar hakimdir.

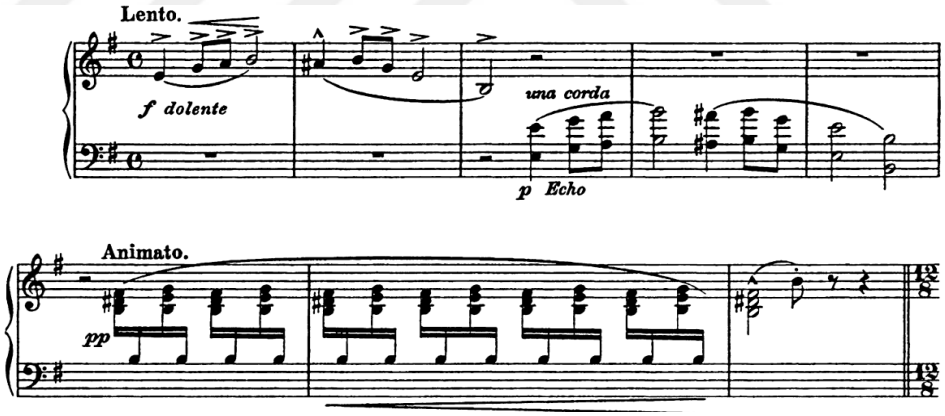


Şekil 103- S.160 Eglogue 105-117 ölçüler

4.8 Le Mal du Pays (Sıla Hasreti)

Le mal du pays kelime anlamı olarak gurbette olan, vatan hasreti çeken anlamına gelmektedir. Birçok edisyonda eserin başlığının yanında parantez içinde yer alan "Heimweh" sözcüğü de ülkesine, topraklarına duyulan özlemi ifade etmek için kullanılır. Murakami, Renksiz Tsukuru Tazaki'nin Hac Yılları adlı kitabında eserin adı için "Le Mal du Pays, Fransızca. Genelde sıla özlemi ya da me-lankoli gibi anlamlarda kullanılır, ama ayrıntısına girecek olursak, kır manzarasının insanın yüreğinde yarattığı nedensiz hüzün denebilir" tanımını yapmış ve bu tanıma, tam anlamıyla çevriminin zor bir deyim olduğu ifadesini eklemiştir (Murakami, 2014: 59).

Serinin sondan bir önceki eseri olan Le mal du pays'in başında, Pastorale'de olduğu gibi edebî bir metin bulunmamaktadır. Eserin ilk on sekiz ölçüsü, Bir Gezginin Albümü'nün ikinci kitabı *Fleurs mélodiques des Alpes*'in 7b numaralı eserinden alınarak revize edilmiştir (Şekil 104 ve Şekil 105).



Şekil 104- S.156 Fleurs mélodiques des Alpes 7b 1-8 ölçüler



Şekil 105- S.160 Le Mal du Pays 1-10 ölçüler

Eserin 12. ve 13. ölçülerinde bulunan yapıdaki farklılık dikkat çekmektedir. İlk versiyonda akorun kök sesinin hem bas hem soprano partisinde kullanılması daha kararlı bir duyulum sağlamıştır (Şekil 106). İkinci versiyonda ise kök sesin bas partisinden çıkarılmasıyla daha huzursuz bir tını oluşturulmuştur (Şekil 107). İlk versiyonda isimsiz, numaralandırılmış olarak karşımıza çıkan eserde yapılan bu farklılığın, ikinci versiyonda Le mal du Pays adı ile tutarlı atmosferi yaratmak için bir aracı olduğu düşünülebilir. Kararlı duyulan akorların kök seslerinin çıkarılmasıyla eserin adının ifade ettiği özlem duygusu daha hissedilir hale gelmiştir. 7b'de kulandığı ağlamaklı, kederli anlamına gelen *plintivo* terimini Le mal du Pays'te kaldırarak, bu ölçüler için yalnızca tempo belirtmeyi tercih etmiştir (Andantino).



Şekil 106- S.156 Fleurs mélodiques des Alpes'in 7b 12-14 ölçüler



Şekil 107- S.160 Le Mal du Pays 11-15 ölçüler

İlk versiyondaki 17, ikinci versiyondaki 18 ölçülük bu girişin ardından eserin devamında ilk versiyonda *Allegro Vivace* (hızlı, canlı, neşeli), ikinci versiyonda *Adagio dolente* (yavaş acıklı bir deyişle) olmak üzere birbirine oldukça zıt iki farklı bölüm ile devam edilmiştir (Şekil 108 ve Şekil 109). S.156 7b, 160 ölçülük *Allegro Vivace* bölümü ile Sol majör tonunda sonlanırken, S.160 Le mal du Pays 70 ölçülük *Adagio dolente* bölümü ile Mi minör tonuna geri dönerek bitirilmiştir. Başlangıçları benzer olsa da eserin

devamında benzeşen bir öge olmaması nedeniyle tamamen farklı iki eser olarak ele alınabilir.



Şekil 108- S.156 Fleurs mélodiques des Alpes'in 7b 18-23 ölçüler



Şekil 109- S.160 Le Mal du Pays 20-23 ölçüler

Liszt'in Pastorale eserinde, Fleurs mélodiques des Alpes 7c'den esinlendiği ilk 22 ölçüsü ve ikinci versiyonda tamamen çıkardığı yaklaşık 70 ölçülük kısım göz önünde bulundurulduğunda, Le mal du Pays ve 7b arasındaki ilişki, Pastorale ve 7c arasındaki ilişki ile benzerlik göstermektedir.

20. ölçüde başlayan *Adagio dolente* kısımdaki melodi, Liszt'in 1836'da yayınladığı *Fantaisie romantique sur deux melodies suisses* (S.157) eserinde de "mal du pays" başlığı ile kullanılmıştır (Şekil 110 ve Şekil 111). Liszt'in daha önce de kullandığı kendisine ait olmayan bu ezgi 1818'de yayınlanan *Hemwehlied* adında bir şarkıdır (Merrick, 1998: 369).



Şekil 110- S.157 Fantaisie Romantique Sur Deux Melodies Suisses 136-148 ölçüler



Şekil 111- S.160 Le Mal du Pays 20-27 ölçüler

Eser, Mi minör tonalitesinde hüzünlü, monofonik bir melodi ile başlamıştır. İlk iki ölçüde sağ elde kuvvetli olarak duyurulan temanın hemen ardından sol elde hafif bir şekilde tekrarlanması bir kontrast oluşturarak yankı efekti vermiştir. Eser başında *Lento* (yavaş, ağır) terimi ile net bir tempo belirtilse de, 6. ölçüde *accelerando,* takip eden

ölçülerde *rallentendo* (8. ölçü), tekrar *accelerando* (11. ölçü) ve sonrasında *Andantino* (12. ölçü) ile kendi içinde az da olsa esnek duyulan bir giriş yapılmıştır. Bu ölçülerde hız terimlerinin yanında sık kullanılan *crescendo* ve *diminuendo* da piyanistin dikkat etmesi gereken noktalardan biridir. 8. ölçüde kullanılan ritim kalıpları ile 12/8'liği andıran bir yapı kullanılmıştır. 14. ve 17. ölçüler arasında kullanılan unison sesler 18. ölçüdeki Si majör arpeje bağlanmış ve giriş kısmı bir puandorg ile sona ermiştir (Şekil 112).



Şekil 112- S.160 Le Mal du Pays 1-19 ölçüler

20. ölçüde, 8 ölçülük Sol diyez minör tonunda melankolik bir melodi başlamıştır. *Adagio dolente* olarak başlayan bu bölüm *il canto espressivo assai* (çok içten, dokunaklı bir şarkı gibi) olarak belirtilmiştir. 24. ölçüde Do diyez majör duyulsa da hemen ardından minöre dönerek cümle aynı melankolide sona ermiştir (Şekil 113). Burada eşlik akorlarının zayıf zamanda olmaları yazım tekniği açısından sözsüz şarkı yapısını anımsatmaktadır.



Şekil 113- S.160 Le Mal du Pays 20-27 ölçüler

28 ölçüden başlayarak, eserin giriş kısmı (ilk 18 ölçü) hiçbir değişiklik yapılmadan Sol minör tonunda tekrarlanmıştır (Şekil 114).



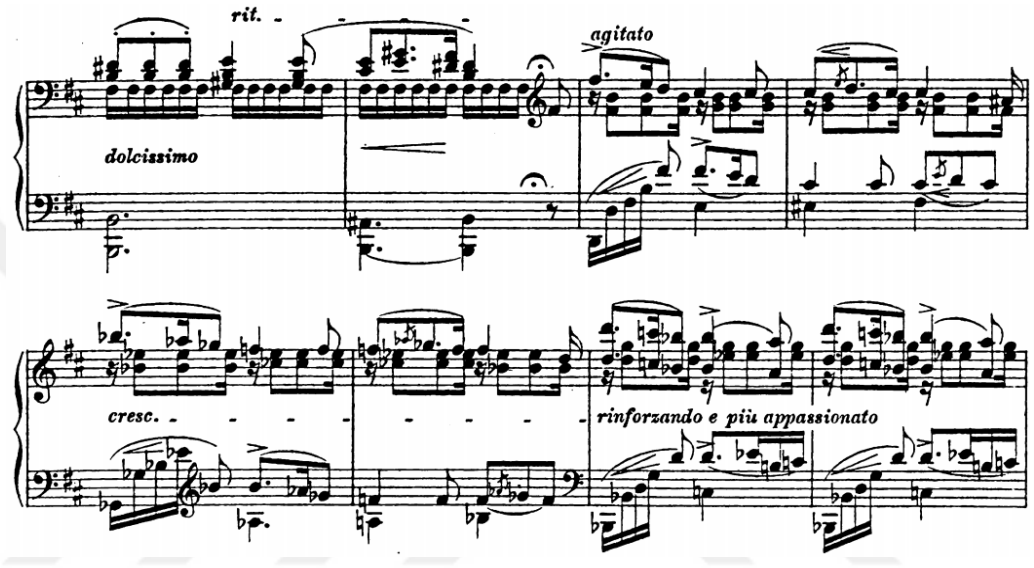
Şekil 114- S.160 Le Mal du Pays 28-33 ölçüler

18 ölçülük bu bölümün sonunda yine bir beklemenin ardından, daha önce Sol diyez minör tonunda gelen *Adagio dolente* kısım, bu defa Si minör tonunda duyurulmuştur (Şekil 115). İlk gelişinden farklı olarak eşlik akorlarında daha fazla ses kullanılmış ve melodi üst sesler ile değil orta partide işlenmiştir. Melodinin net ve eşliğin üzerinde duyurulması eserin *Adagio dolente* kısımlarında dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biridir.



Şekil 115- S.160 Le Mal du Pays 47-50 ölçüler

53. ölçüde eserin doruk noktası olarak değerlendirilebilecek cümle, *agitato* (coşkulu, heyecanlı) terimi ile başlamıştır. Bu bölümde agitato terimine ek olarak kullanılan *crescendo, rinforzando el piu appassionato* (kuvvetlenerek ve daha tutkulu) terimleri ile eserde işlenen özlem, yalnızlık, hüzün temaları en belirgin haliyle son kez duyurulmuştur (Şekil 116).



Şekil 116- S.160 Le Mal du Pays 51-58 ölçüler

Bu tutkulu cümle, 59. ölçüde sol eldeki inici sesler ile 61. ölçüde başlayan Mi majör tonunda daha ağır, tatlı bir melodiye bağlanmıştır (Şekil 117).



Şekil 117- S.160 Le Mal du Pays 59-63 ölçüler

66. ölçüde eserin ilk ölçülerindeki monofonik melodi bu defa sağ elin eşliği ile ana tonalite olan Mi minörde sol elde duyurulmuştur. Melodinin son kez yenilenmesinin ardından eser Mi minör I. derece tonik akor ile sona ermiştir (Şekil 118). Finalin Mi minör tonunda olmasına rağmen Si minör donanımın değiştirilmemiş olması dikkat çekici bir

noktadır. İki, üç ölçülük kısa pasajlarda dahi anahtar değişikliği yapan Liszt'in burada yapmamış olması hakkında bir takım görüşler mevcuttur. Merrick'in kişisel görüşüne göre bunun nedeni; Le mal du pays ve Les Cloches de Genève eserlerinin tonaliteleri arasındaki çözüm ilişkisidir. Le mal du pays'den bir sonraki ve kitabın son eseri olan Les Cloches de Genève, tüm serinin temelini oluşturan yolculuğun hedef noktasıdır. Bu nedenle cenneti sembolize eden Si majör tonuna doğru tonalite çözümü bu şekilde sağlanmıştır (Merrick, 1998: 370-371).



Şekil 118- S.160 Le Mal du Pays 64-70 ölçüler

4.9 Les cloches de Genève: Nocturne (Cenevre Çanları)

Les Cloches de Genève'in, seriyi kapatan eser olması nedeniyle birçok kaynakta özenle üzerinde durulmuştur. Birçok araştırmacı, Liszt'in serinin son eseri olarak Si majör tonundaki Les cloches de Genève'i seçmesinin nedenini, kendisinden önceki eserlerin umutsuz ve melankolik temalarıyla karamsar bir atmosfere bürünen seriyi huzurlu tınılara kavuşturarak, mutlu bir son ile bitirmek istemesi olarak görmüştür.

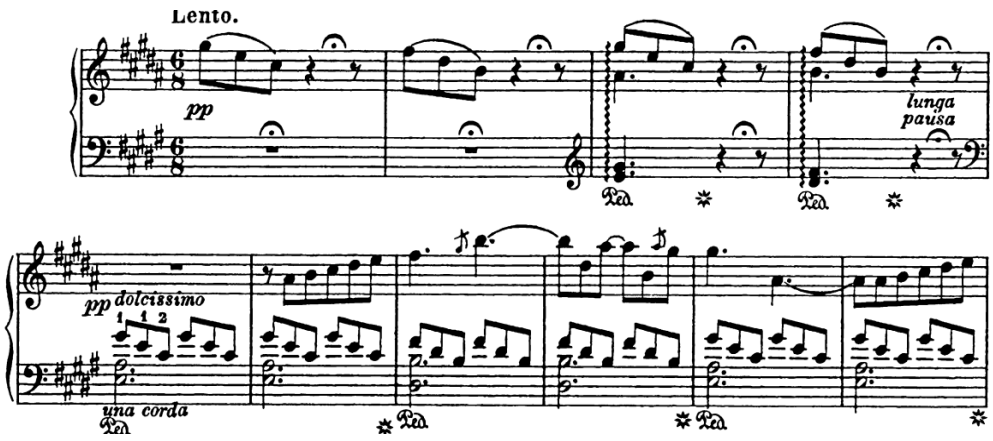
1835'te Paris'ten ayrılışının ardından Liszt, iki senesini kontes Marie d'Agoult ile birlikte Cenevre'de geçirmiştir. Çiftin ilk çocukları burada dünyaya gelmiş ve eserin ilk versiyonu yeni doğan kızları Blandine'e adanmıştır.

Eser, gecenin sessizliğinde duyulan uzak çan sesleriyle açılmaktadır (1-4 ölçüler). Hemen ardından yeni doğmuş bebek için çalan yumuşak bir ninni duyulur (5-45 ölçüler). Çalışmada, çanın sallanışının taklit edildiği bölümden sonra (46. ölçüden başlayarak) şehirdeki çan kuleleri ve kiliselerde bulunan çanların ağır hareketlerinin ustaca tasvir edildiği bir kısım bulunmaktadır (108. ölçüden başlayarak). Eser,

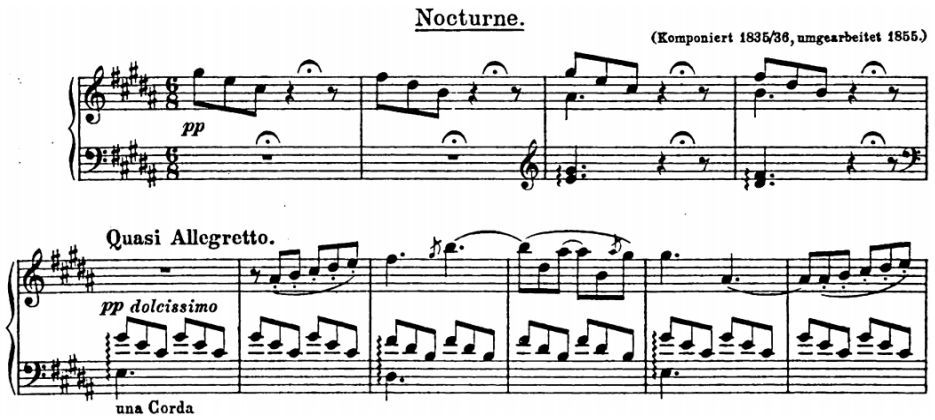
başlangıçta olduğu gibi, uzaktan duyulan çan sesleri ile sona ermiştir (Gíslason, 2019). Genelinde çan tınılarının şiirsel bir şekilde tuşeye yansıtıldığı eser, Liszt'in tarzındaki müziği resmetmesinin örneklerinden biridir. Eserde huzurlu temaların yanında, dinî, soyut çağrışımlar da yapılmıştır.

Eserin Bir Gezginin Albümü versiyonunda yapılan iki alıntıdan ilki, bilinmeyen bir yazarın, kıyıdan görülen yıldızlar tarafından aydınlatılan gölün huzurundan bahsettiği satırlardır. İkincisi ise Byron'ın çevresinin ve doğanın bir parçası haline geldiğini ifade eden dizeleridir (Gamrat, 2013: 115). Liszt ilk versiyonda yaptığı iki alıntıya da ikinci versiyonda yer vermese de, yenilenen versiyonda eser geneline hakim olan sakin tempo, *p* nüansı ve kullanılan *dolcissimo* (çok tatlı), *espressivo* (içten, dokunaklı), *cantando* (şarkı gibi), *amoroso* (sevgiyle, sevdayla), gibi terimler ile oluşturulan tınılar, halen baştaki şiirsel alıntılar ile örtüşmektedir. Bu nedenle bu şiirsel fikirleri bilmek ve kullanmak önemlidir.

Les Cloches de Genève 1850'lerde revize edildiğinde, orjinal materyalinden büyük ölçüde ayrılmıştır. İlk versiyon ve revizyonu arasındaki radikal farklılıklar nedeniyle iki ayrı eser, çalışma olarak görülmeli ve repertuarda bu şekilde ele alınmalıdır (Walker, 1983: 366). İlk versiyon 269, ikinci versiyon ise 188 ölçüdür. Eser genelinde en büyük benzerlik ilk 45 ölçüdedir (Şekil 119 ve Şekil 120).



Şekil 119- S.156 Les cloches de Genève 1-10 ölçüler



Şekil 120- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 1-10 ölçüler

İlk versiyonda 19. ve 27. ölçüler arasındaki örnekte olduğu gibi daha belirgin bir çan tasviri yapılmıştır (Şekil 121). İkinci versiyon ise açılıştaki tematik materyal üzerine kurulmuştur (Şekil 122).

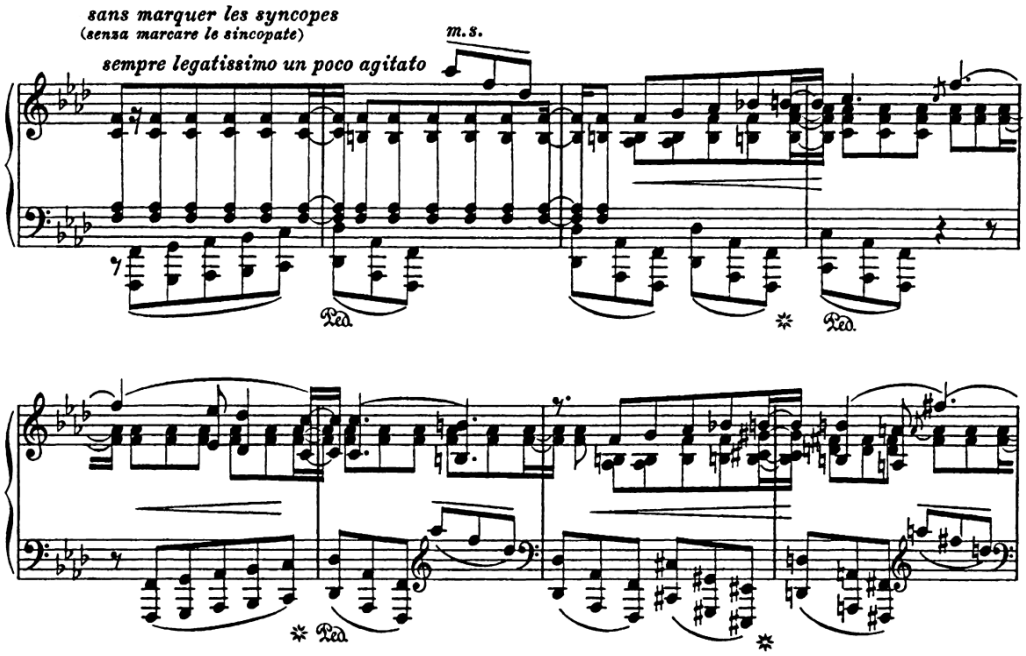


Şekil 121- S.156 Les cloches de Genève 17-29 ölçüler

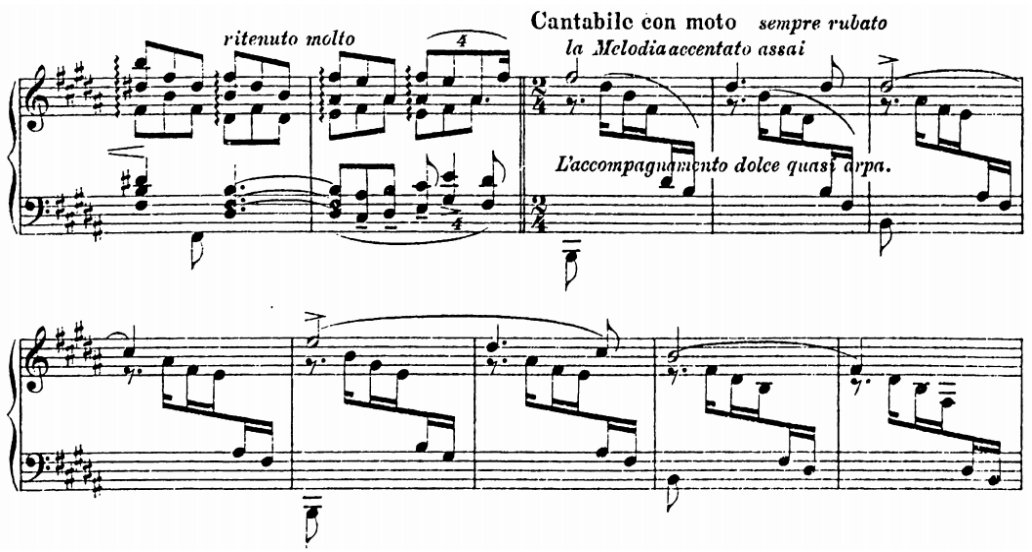


Şekil 122- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 17-27 ölçüler

İlk versiyonda, ikinci versiyondan tamamen çıkarılmış La bemol majör tonunda uzun bir bölüm bulunmaktadır (Şekil 123). Baştan sona Si majör tonalitesinde olan İkinci versiyon ise çıkarılan La bemol majör bölüm yerine 46. ölçüde başlayan kontrast bir tema içermektedir (Şekil 124).

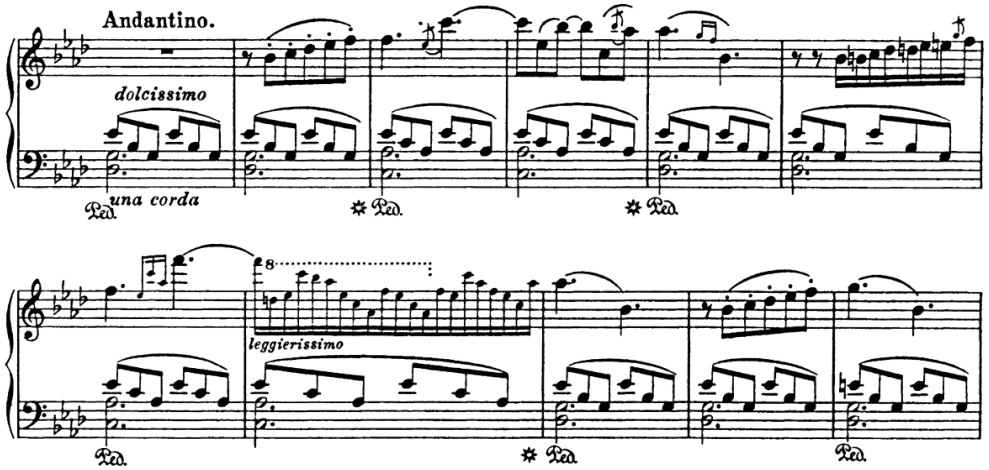


Şekil 123- S.156 Les cloches de Genève 60-67 ölçüler



Şekil 124- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 44-53 ölçüler

İlk versiyonda 203. ölçüdeki *Andantino* ile ana temanın dönüşünde, melodi bir nocturne gibi işlenmiştir (Şekil 125). İkinci versiyonda bu bir kısım bulunmamaktadır.



Şekil 125- S.156 Les cloches de Genève 203-213 ölçüler

Liszt bu çalışmayı Gezi Yılları'nın ilk kitabının son eseri olarak çok uzun bulmuş ve uygun olmadığını düşünerek kısaltmış olabilir (Arnold, 2002: 83). Revizyonda eser geneline aykırı bölümlerin çıkarılmasının, tüm eserin aynı anahtar üzerinde işlenmesinin ve tek bir tematik materyal üzerinde kurulmasının bitiriş için daha net bir ifade sağladığı düşünülebilir.

Eserin son versiyonu ele alındığında; ilk dört ölçüde aralarında uzun beklemelerin olduğu inici motifler ile uzaktan duyulan çan sesleri tasviri yapılmıştır (Şekil 126). Pianissimo nüansındaki bu sesleri Alan Walker, İsviçre vadilerinde yankılanan uzak kilise çanlarına benzetmiştir. Ek olarak Liszt'in bu eserde kızı Blandine'in doğum anını ve o an duyulan çan seslerini sembolize ettiğini öne sürmüştür (Walker, 1983: 365). İlk ölçüde II. derece akoru, ikinci ölçüde ise I. derece akoru sesleri ile eser başlamıştır.



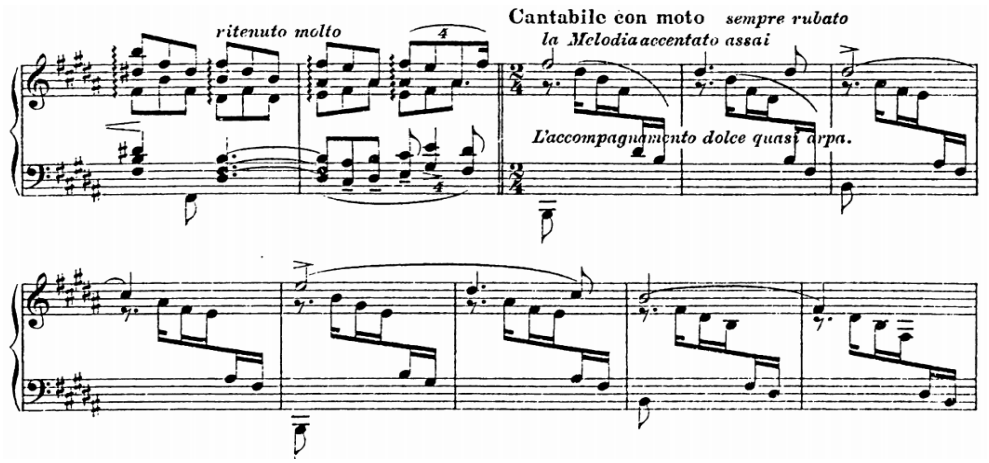
Şekil 126- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 1-4 ölçüler

Çan taklitlerinin olduğu ilk dört ölçüyü, 45. ölçüye kadar devam eden *Quasi Allegretto* bölümü takip etmiştir. Bu kısımda *pianissimo* ve *ppp* arasında gidip gelen nüans ve tatlı, şarkı söyler gibi, dokunaklı, içten anlamına gelen terimlerle ninni tarzında bir melodi duyurulmuştur (Şekil 127). Temaların gelişleri arasında derin çan seslerinin tekrarlandığı pasajlar bulunmaktadır.



Şekil 127- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 6-10 ölçüler

46. ölçüde başlayan *Cantabile con moto* (hareketli, şarkı söyler gibi) bölümünde inici arpejlerin üzerinde, sağ elin üst sesleriyle parlak bir melodi duyurulmuştur (Şekil 128). C.Henle Verlag da dahil olmak üzere birçok edisyonda kullanılan *sempre rubato* ve *la melodia accentato assai* terimleri ile bu bölüm çalıcının yorumuna bırakılmış ve melodinin çok belirgin duyurulması istenmiştir. Ayrıca *L'accompagnamento dolce quasi arpa* açıklaması ile eşliğin tatlı ve arp gibi duyurulacağı belirtilmiştir. Tüm açıklamalardan yola çıkarak, akıcı, hoş eşliğin üzerine üst seslerin net ve belirgin olarak duyurulması çalıcının dikkat etmesi gereken önemli noktalardan biridir. Melodinin şarkı söyler gibi bağlı duyulması ve arpejlerin arp tınısına sahip olabilmesi için pedal kullanımının titizlikle yapılması gerekmektedir.



Şekil 128- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 44-53 ölçüler

Bölümün rubato yapısına son derece uygun olan, sağ elde küçük süslemeler niteliğindeki kadanslar ile duraksamalar yapılmış ve bu yapı birçok kez tekrarlanmıştır (Şekil 129). İlerleyen ölçülerde karşımıza çıkan *agitato* (94. ölçü), *crescendo* (98. ölçü), *accelerando* (99. ölçü) ve *rinforzando* (104. ölçü) ile gitgide artan bir tansiyon gözlenmektedir. İnici arpejlerin üzerine duyurulan melodi yapı olarak bölümün başından sonuna kadar aynı kalmıştır. Bu sabit yapı üzerinde kademeli çıkış net olarak verilmeli ve müzik 108. ölçüde *ff* nüansında başlayan *Animato* bölüme taşınmalıdır.



Şekil 129- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 66-70 ölçüler

Eserin *Animato* kısmında bir önceki *Cantabile con moto* kısmında kullanılan inici arpejlerin üzerine duyurulan melodi yapı olarak aynı kalmıştır. Bölümün başında yer alan aşırı, büyük istekle, tutkuyla anlamına gelen *Con somma passione* teriminin daha iyi yansıtılmasını sağlayacak bir yazım kullanılarak melodiyi oluşturan üst sesler ve bas ses oktav olarak değiştirilmiştir (Şekil 130).



Şekil 130- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 108-112 ölçüler

Cantabile con moto bölümündeki süsleme niteliğindeki kadanslar bu bölümde de benzer olarak kullanılmıştır. *Animato* bölümünün yapısına uyumlu olarak daha önce

tek ses halinde gelen kadans oktavlar halinde duyurulmuştur (Şekil 131). Her biri kendi için giderek kuvvetlenen bir yapıya sahiptir.



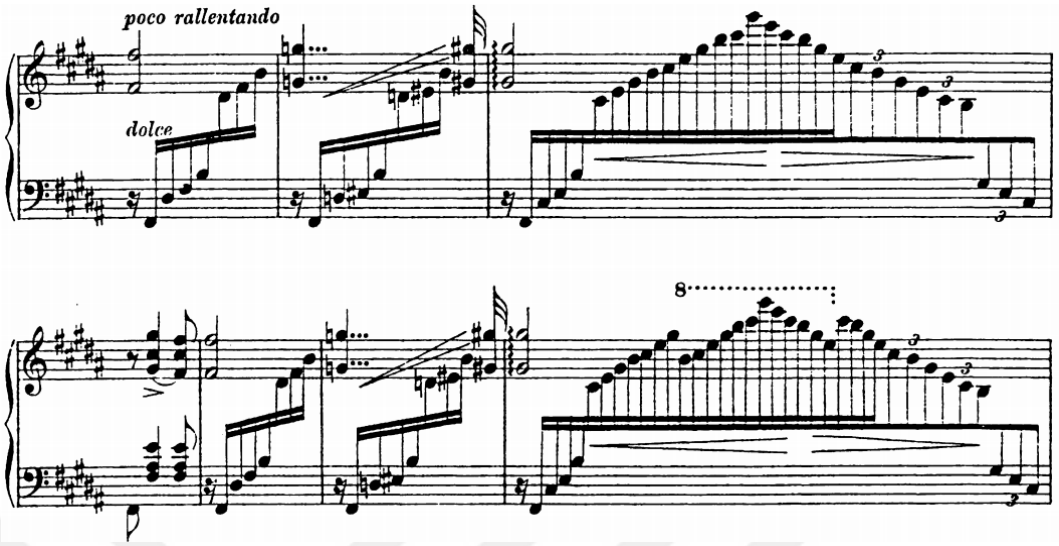
Şekil 131- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 124-127 ölçüler

Melodi 140. ölçüden başlayarak 11 ölçüye yayılmış uzun bir *stringendo* (sıkıştırarak) ile 151. ölçüde, *fff* nüansında, aynı ritmik şemanın, eser içindeki en kuvvetli olarak duyurulduğu yere ulaşmıştır (Şekil 132). Burada dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri eserin doruk noktası olarak kabul edilebilecek bu ölçülere kadar yükselişin kademeli olarak yapılmasıdır. Çok erken yapılmış ya da ölçülere yayılmamış bir çıkış, eserin yönünü ve bütünlüğünü bozabilir.



Şekil 132- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 151-154 ölçüler

Doruk noktasının hemen ardından gelen pasaj, eserin ilk ölçülerinde yapılan çan tasvirinin tekrar geldiği 163. ölçüye kadar, başlardaki tatlı tınılara dönmeyi sağlayan bir köprü görevindedir (Şekil 133). Uzun süredir gördüğümüz bu ritmik şemanın son gelişidir.



Şekil 133- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 155-161 ölçüler

Eser, ağırlaşarak uzaklaşan çan seslerinin ardarda defalarca yankılanmasıyla son bulmuştur. Tüm seri Les Cloches Genève'in Si majör tonundaki huzur dolu akorlarıyla kapanmıştır.



Şekil 134- S.160 Les cloches de Genève: Nocturne 171-188 ölçüler

SONUÇ

Franz Liszt'in yaşamı boyunca tüm eserlerinde müzik tarihinin en üretken dönemlerinden olan romantik çağın etkileri ve getirdiği yenilikler oldukça açık şekilde gözlenmektedir. Döneminin sanatçıları ile kurduğu yakın arkadaşlıklar sayesinde oluşan evrensel bir sanat anlayışıyla şekillenen müziği diğer sanat türlerinin izlerini taşımaktadır. Eserlerinin çıkış noktaları resim, şiir ve heykel, folklor, dinî metinler, kutsal yazılar, doğa manzaraları, halk kültürü gibi temalarla, ilham kaynakları her zaman çok çeşitli olmuştur. Liszt'in kullandığı müzik dışı ögeler ve fikirler, kompozisyon stilinden çok, kişisel bir ifade biçimi olmuştur. Liszt'in yaşadığı entelektüel hayat ve iç dünyasının zenginliği, esin kaynaklarının geniş ve renkli olmasını sağlamış, besteci kimliğini oluşturan yeni fikirleri de beraberinde getirmiştir. Sayısız temanın piyano ile en iyi şekilde ifade edilebilmesi için Liszt, enstrümanın tüm teknik olanaklarını zorlayarak, piyanoya orkestranın neredeyse her rengini kazandırmaya çalışmıştır.

Yaşadığı dönemde bir kesim tarafından eserleri olağanüstü zorluk ve onların deyimiyle yüzeysel duygusallık nedeniyle eleştirilse de, kendisinden sonra gelen bestecilere açtığı yeni ufuklar, piyanoya kazandırdığı zengin tınılar ile müzik tarihinin en önemli isimleri arasında yer almaktadır. Döneminin imkanları nedeniyle herhangi bir performansı ne yazık ki kayıt edilemese de tüm dünyada yankılanan eşsiz virtüözitesine neredeyse tüm kaynaklarda değinilmiştir. Bilinen aşkın tekniğinin yanı sıra, üzerinden bir asır geçmesine rağmen halen günümüzde devam eden araştırmalarda toplanan bilgiler ışığında, eserlerine dair bulunan ayrıntılar, kurulan yeni bağlantılar eserlerin ne kadar derin, düşünülmüş olduğunu göstermektedir. Eserlerinde kullandığı tonaliteye sembolik anlamlar yüklemesi, soyut, somut çok çeşitli temalar kullanması, müziğini edebiyat ve diğer sanat türleriyle birleştirme çabası, eserlerine yansıttığı manevi arayışı, Liszt'in müziğinin salt teknikten çok öte olduğunu göstermektedir. Kendisi de belli bir zaman sonra eserlerinde yaptığı sadeleştirmeler ve teknik zorlukları büyük ölçüde hafifletmesiyle odağımızı virtüöziteden alarak müzikal içeriklere yönlendirmiştir. Liszt'in eserleri daha yalın ele almasının nedeni hakkında araştırma boyunca incelenen hiçbir kaynakta net bir bilgiye rastlanmamıştır. Ancak edinilen genel bilgiler göz önünde

bulundurulduğunda, aynı duyguya daha eforsuz ulaşmak ve teknik güçlüklerden çok melodiye odaklanarak daha hissedilebilir ve anlaşılır bir müzik yaratmayı istemesi nedenler arasında varsayılabilir. Ayrıca Liszt'in Thalberg ile virtüözite kapışmaları ile eserlerin ilk versiyonlarının yakın zamanlarda yazıldığı düşünülürse, Liszt'in aradan geçen senelerde teknik endişelerinden arınarak eserleri tamamen duymak istediği müzik üzerine yeniden düzenlemiş olabileceği de ihtimaller arasındadır.

Gezi Yılları'nı oluşturan üç kitap Liszt'in hayatının uzun yıllarını kapsayan ve başlıca eserlerini barındıran bir seri olması nedeniyle oldukça önemlidir. Birinci sene; İsviçre'nin içerdiği dokuz eserde de birbiriyle tutarlı temaların işlenmesi ve yapılan edebî alıntılar ile kendi içinde bir bütünlüğe sahiptir. Liszt'in edebiyata, doğa temalarına ve soyut kavramlara olan ilgisini, yaşadığı hayat üzerinden bağlar kurarak derinleştirdiğim bu çalışmada, eserlerin bireysel araştırmalarının yanında bir bütün olarak birbiriyle ilişkilerine değinilerek hiçbir çalışmanın birbirinden bağımsız olmadığı gözlenmiştir. Seneler sonra tekrar ele alarak, bir takım kompozisyon değişiklikleri ve eklemelerle, bir yanı edebiyata dayandırarak yeni bir sıralamayla tamamen farklı bir seri olarak yayınlaması bu bütünlüğün göstergelerinden biridir.

Gezi Yılları, Birinci sene: İsviçre serisindeki örneklerinde olduğu gibi temaları yaratıcı bir şekilde dönüştürüp yeniden ifade etmek, belki de çağının doğaçlamayı en çok kullanan bestecisi olan Liszt'in sık tercih ettiği bir teknik olmuştur. Tonlara, temalara, motiflere sembolik anlamlar yüklemiş ve bunlar arasında bağlantılar kurmuştur. Belirli konuları belirli tonaliteler ile ilişkilendirmesi Liszt'in hangi eserini yorumlayacak olursa olsun çalıcı için bilgi veren, yönlendiren bir ayrıntıdır. Kompozisyondaki teknik ögelerden çok, duygusal içeriklere odaklanmak, şiirler ve dizeler ile nota arasında bağlantı kurmak Liszt'i anlamak ve müziğini kavramak isteyen kişiler için bir yol gösterici olacaktır. Bir serinin ele alındığı bu çalışmada, eserlerin içerdiği her türlü kavram ve dayandığı noktanın Liszt'in hayatına bağlantısı bulunmaktadır. Bir öğrencinin ya da piyanistin çalıştığı eserin tekil olarak dayandığı konuyu, içerdiği müzik dışı unsurları bilmesinin yanında genel olarak bestecinin stiline, eserlerin oluşum sürecindeki dönemsel etkenlere, kişisel ilgi alanlarına ve psikolojik etkilere hakim olması, eserlerin nitelikli bir şekilde yorumlanabilmesinin temelidir. Bu eserleri yorumlarken teknik ve

müzikal yaklaşımların yanında içerdikleri sembolik anlamları bilmek, soyut ve manevi bir bakış açısıyla edebiyat ve doğa kavramlarını Liszt'in gözüyle bir bütün olarak algılamak çalıcı için faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AGOULT, Marie (1990). *Mémoires 1833-1854*, Paris: Mercure de France.

ARNOLD, Ben (2002). *The Liszt Companion*, London: Greenwood Press.

BOYUT MÜZIK (1995). *Klasik Müzik Koleksiyonu*, İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

BRENDEL, Alfred (2007). *Alfred Brendel On Music His Collected Essays*, London: JR Books.

BROWN, Calvin Smith (2011). *Music and Literature - A Comparison of the Arts*, Athens: University of Georgia Press.

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

CZERNY, Carl (1983). *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*, trans. Alice L. Mitchell, New York-London: Longman.

ERTAYLAN, İ. Hikmet (1969). *Franz Liszt Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

HAMILTON, Kenneth (2011). *The Cambridge Companion to LISZT*, New York: Cambridge University Press.

HILMES, Oliver (2011). *Liszt: Biographie eines Superstars*, München: Siedler Verlag.

LISZT, Franz (1989). *An Artist's Journey* (trans. C. Suttoni), Chicago: University of Chicago Press.

LISZT, Franz - BACHE, Constance - La Mara (1894). *Letters of Franz Liszt* (collected and edited by La Mara ; translated by Constance Bache), London: H. Grevel.

MERRICK, Paul (1987). *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, New York: Cambridge University Press.

MURAKAMI, Haruki (2013). *Renksiz Tsukuru Tazaki'nin Hac Yılları* (çev. Hüseyin Can Erkin), İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.

PESCE, Dolores (2014). *Liszt's Final Decade*, New York: University of Rochester Press.

POURTALÈS, Guy de (1927). *La Vie de Franz Liszt*, Paris: Gallimard.

SEARLE, Humprey - BUECHNER, S. Davis (2012). *The Music of Liszt*. New York: Dover Publications.

STRADAL, August (1929). *Erinnerungen an Franz Liszt*. Bern: Paul Haupt Verlag.

SZABOLCSI, Bence (1959). *The Twilight of Ferenc Liszt*, Budapest: Akadémiai Kiadó.

WALKER, Alan (1983) *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*, Vol. I, New York: Alfred A. Knopf, Inc.

WALKER, Alan (1996) *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, Vol. III, New York: Alfred A. Knopf, Inc.

Makaleler

ARACI, Emre (2011). "Franz Liszt İstanbul'da", *Andante*, Yıl 9, Sayı 64, Aralık 2011, ss. 58-60.

BAUER, Marion (1936). "The Literary Liszt", *The Musical Quarterly*, Vol. 22, Issue 3, July 1936, pp. 295-313.

BİRET, İdil (2011). "Çelişkilerden korkmayan sanatçı Franz Liszt", *Andante*, Yıl 9, Sayı 64, Aralık 2011, ss. 40-41.

CALELLA, Michele (2012). "Musik Und Imaginative Geographie: Franz Liszts Années De Pèlerinage Und Die Kulturelle Konstruktion Der Schweiz", *Die Musikforschung*, Jahrg. 65, No. 3, pp. 211-230.

CZERNY, Carl (1956). “Recollections from My Life”, *The Musical Quarterly*, Vol. 42, Issue 3, July 1956, pp. 302-317.

DENİZCİ, Can (2011). “Obermann Vadisi”, *Andante*, Yıl 9, Sayı 64, Aralık 2011, ss.62-66.

DOMOKOS, Zsuzsanna (2011). “Ulusunun gözüyle Franz Liszt”, (çev. Ali Kemal Alpay), *Andante*, Yıl 9, Sayı 64, Aralık 2011, ss. 42-45.

FOWLER, Andrew (1991). “Motive and Program in Liszt’s Vallée d’Obermann”, *Journal of the American Liszt Society*, Vol. 29, pp. 3-11.

GAMRAT, Malgorzata (2013). “Liszt’s Experiments with Literature”, *Interdisciplinary Studies in Musicology*, No. 13, pp. 107-125.

JENSEN, Eric Frederick (1988). “Review: [Untitled]”, *19th-Century Music*, Vol. 12, No. 2, pp. 184–187.

KARABEY, Mert (2011). “Liszt'in Senfonik Şiirleri”, *Andante*, Yıl 9, Sayı 64, Aralık 2011, ss. 70-72.

KARADENİZ, İsmet (2020). “Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım”, *Yedi: Sanat, Tasarim ve Bilim Dergisi,* Sayı 23, Kış 2020, ss. 21-33.

KİNG, A. Hyatt (1945). “Mountains, Music, and Musicians”, *The Musical Quarterly*, Vol. 31, Issue 4, October 1945, pp. 395-419.

KROÓ, György (1992). “Années de Pélerinage, Première Année: Versions and Variants. A Challenge to the Thematic Catalogue”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae,* Vol. 34, No. 3/4, pp. 405-426.

LOCKE, Ralph P. (1981). “Liszt's Saint-Simonian Adventure”. *19th-Century Music*, Vol. 4, No. 3, Spring 1981, pp. 209-227.

LOCKSPEISER, Edward (1962). “Debussy's Concept of the Dream”, *Proceedings of the Royal Musical Association,* Vol. 89, pp. 49–61.

MERRICK, Paul (1998). “The Rôle of Tonality in the Swiss Book of Années de Pèlerinage”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Vol. 39, No. 2/4, pp. 367-383.

O'SHEA, John G. (1995). “Franz Liszt's eye disease”, *Journal Of The Royal Society of Medicine* Vol. 88, October 1995, pp. 562-564.

OYAN, Selin (2020). “Liszt ve Senfonik Şiir: Mazeppa’ya Analitik Bakış”, *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 0, Sayı 47, ss. 75-98.

PERCIACCANTE A, DEO S, CORALLI A, CHARLIER P, APPENZELLER O, BIANUCCI R (2017). “Did Liszt have Chronic Pulmonary Thromboembolism?”, *The Lancet Respiratory Medicine,* Vol. 5, No. 12, December 2017, pp. 931-932.

SHULSTAD, Reeves (2014). “Review of The Collected Writings of Franz Liszt”, *vol. 2: Essays and Letters of a Traveling Bachelor of Music* (ed. and trans. by Janita R. Hall-Swadley), Vol. 70, No. 3, March 2014, p. 471-472.

TEKİNER, Halil (2011). “Hastalıklara müzikle direnen besteci”, *Andante*, Yıl 9, Sayı 64, Aralık 2011, ss. 82-83.

Kitap İçi Bölüm

COOPER, Martin (1946) “The Symphonies”, *Music of Tchaikovsky*, ed. Gerald Abraham, New York: W. W. Norton & Company.

Basılmamış Kaynaklar

ERKOÇ, Tansu Timur (2020). *Franz Liszt’in Harmonies Poétiques et Religieuses Albümünden Funérailles Adlı Eserin Yapısal ve Anlamsal Açıdan İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr. Öğr. Üyesi Melina Kuyumcu, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.

KEENER, Jonathan David (2011). *Franz Liszt: The Sonata in B Minor as Spiritual Autobiography*, Doctor of Musical Arts Dissertations, Prof. Lori E. Piitz, James Madison University, Virginia, AB.

HOI, Thomas - LEE, Ning (2016). *Evocations of Nature in the Piano Music of Franz Liszt and the Seeds of Impressionism*, Doctor of Musical Arts Dissertations, Prof. Craig Sheppard, University of Washington, Washington, AB.

İnternet Kaynakları

AKTÜZE, İ. (2019). 47. İstanbul Müzik Festivali Piyanonun 4 Silahşörü, *İKSV MÜZİK*, https://muzik.iksv.org/i/assets/muzik/document/piyanonun-4-silahsoru-2019.pdf [13 Ekim 2019].

ANKARA RADYOSU (1946). Sanat Dünyasinin Yolculukları: I Franz Liszt (1838-1843), *Cevad Memduh Altar*, http://cevadmemduhaltar.com/sanat_dunyasinin_yolculuklari.html [20 Kasım 2020].

BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia (2007, October 15). Cyclic form. *Encyclopedia Britannica.* https://www.britannica.com/art/cyclic-form [20 Kasım 2020].

BRITANNICA, T. Editors of Encyclopaedia (2021, March 1). Marie de Flavigny, Countess d'Agoult, *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/biography/Marie-de-Flavigny-comtesse-dAgoult [20 Kasım 2020].

BURTON-HILL, C. (2016, Ağustos 17). Forget the Beatles – Liszt was Music's First 'Superstar'. *BBC Culture.* https://www.bbc.com/culture/article/20160817-franz-liszt-the-worlds-first-musical-superstar?referer=https%3A%2F%2Fen.wikipedia.org%2F [21 Aralık 2020].

COSSÉ, P. (2011). A Pilgrimage Through the World and the World of the Spirit, *Chandos*. https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/HA8627.pdf [21 Aralık 2020].

ERSÖZ, U. (2013, Ekim 30). Rossini'nin "William Tell" Uvertürü, *Edebiyathaber*. http://www.edebiyathaber.net/ [21 Aralık 2020].

GENÇ, Ö. (2017). Osmanlı Döneminde Balkanlar'da Fransisken Varlığı, *Academia*. https://www.academia.edu/35849077/OSMANLI_D%C3%96NEM%C4%B0NDE_BALKANLARDA_FRANS%C4%B0SKEN_VARLI%C4%9EI [25 Aralık 2020].

GÍSLASON, D. G. (2017). Program Notes: Zhang Zoo. *Vancouver Recital Society.* https://vanrecital.com/tag/vallee-dobermann-from-annees-de-pelerinage-i-suisse/ [25 Aralık 2020].

GÍSLASON, D. G. (2019). Program Notes: Andrew Tyson. *Vancouver Recital Society.* https://vanrecital.com/tag/les-cloches-de-geneve/ [23 Aralık 2020].

GURUR (2019, Ağustos 24). Organum Nedir?, *NKFUCOM*. https://www.nkfu.com/organum-nedir/ [23 Aralık 2020].

MEDICI.TV (2014). Master Class with Peter Frankl (I/II), *iClassical Academy.* https://www.medici.tv/en/masterclasses/master-class-peter-frankl-piano-1-2/ [21 Aralık 2020].

NILAN, K. M. (2004, ekim 14). Marie d'Agoult, *Encyclopedia of 1848 Revolutions*. https://www.ohio.edu/chastain/ac/agoult.htm [23 Aralık 2020].

RENAUD, L. (2010). Années de pèlerinage - Suisse, Translation: Peter Christensen, *Analekta*. https://www.analekta.com/wp-content/uploads/2018/05/AN%202%209980.pdf [23 Aralık 2020].

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı **:** Ege EMLEK

Yabancı Dil **:** İngilizce

Eğitimi **:** Lisans

Lisans: 2016 Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik bölümü, Piyano Anasanat Dalı

İş Deneyimi: 2016 yılından itibaren Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sözleşmeli Öğretim Görevlisi, 2017-2018 ve 2018-2019 eğitim öğretim yılı Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kursiyer Öğretmenliği

Mesleki Başarılar: 2013 yılı 8. Pera Piyano Yarışması 17-22 yaş kategorisi "en iyi Türk bestecisi yorumcusu" ödülü, 2014 yılı Uluslararası Genç Müzisyenler - Città di Barletta Piyano Yarışması "ikincilik" ödülü ve "ülkesinin müziğini en iyi yorumlayan katılımcı" ödülü, 2015 yılı Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestra Solist Seçmeleri Solist Sanatçısı