T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

PİYANO SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

FRANZ LISZT'İN HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES ALBÜMÜNDEN FUNÉRAILLES ADLI ESERİN YAPISAL VE ANLAMSAL AÇIDAN İNCELENMESİ

TANSU TİMUR ERKOÇ

2501180630

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ MELİNA KUYUMCU

İSTANBUL, 2020

ÖZ

FRANZ LISZT'İN HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES ALBÜMÜNDEN FUNÉRAILLES ADLI ESERİN YAPISAL VE ANLAMSAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Tansu Timur ERKOÇ

Bu çalışmanın amacı Franz Liszt'in "Harmonies poétiques et religieuses" albümünden "Funérailles" adlı eserin yapısal ve anlamsal açıdan incelenmesi ile başta piyano icracıları olmak üzere, eğitimciler ve eseri incelemek isteyenler için bir kaynak teşkil etmektir. Bu çalışma betimsel tarama ve müzikal analiz yöntemlerinin kullanıldığı nitel bir araştırmadır. Literatür taramasından elde edilen yazınsal dökümanlar betimsel olarak incelenmiş, eserin notası ise müzikal analiz yöntemleriyle incelenmiştir.

Bu kapsamda ilk önce eserin bestelendiği dönem ve bu dönemin müzikal özellikleri araştırılmış, bestecisinin hayatı, Romantik Dönem müziğindeki yeri, sanat anlayışı, piyano müziğine katkıları ve solo piyano için bestelediği eserler irdelenmiştir. Bunun ardından "Funérailles" adlı eserin besteleniş süreci detaylıca incelenmiştir. Müzikal analiz yöntemlerinden ise form, formu destekler nitelikte armonik, melodik, eserin betimleyici bir müzik olması itibari ile karakter ve tonal dizayn analizi kullanılmıştır.

Sonuç olarak bestecinin müzikal stilini yansıtan bu eserin kapsamlı analizi ile eser hakkında bir kaynak oluşturulmuş, aynı zamanda bestecinin diğer eserleri başta olmak üzere Romantik Dönem eserleri için bir analiz modeli oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Franz Liszt, Piyano, Funérailles, S.173

ABSTRACT

STRUCTURAL AND MEANINGAL ANALYZING OF "FUNÉRAILLES" FROM "HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES" BY FRANZ LISZT

Tansu Timur ERKOÇ

The aim of this study is to constitute a resource for educators and those who want to examine the work, especially piano performers, with the structural and semantic analysis of Franz Liszt's "Harmonies poétiques et religieuses". This study is a qualitative research using descriptive scanning and musical analysis methods. The literary documents obtained from the literature review were analyzed descriptively, and the score of the work was examined by musical analysis methods.

In this context, the period when the work was composed and the musical features of this period were investigated, the life of the composer, his place in the Romantic Period music, his understanding of art, his contributions to the piano music and the works he composed for solo piano were examined. After that, the composition process of the work named "Funérailles" was examined in detail. Among the musical analysis methods, form analysis, harmonic analysis supporting the form, melodic analysis, character analysis and tonal design analysis were used as the work was a descriptive music.

As a result, with the comprehensive analysis of this work, which reflects the musical style of the composer, a source was created about the work, and at the same time, an analysis model was created for the Romantic Period works, especially the other works of the composer.

Keywords: Franz Liszt, Piano, Funérailles, S.173

ÖNSÖZ

Müzikte yorumculuk, tarih boyunca gelişen ve değişen kavramların yönlendirmesi, bestecilerin müziğe bakış açıları, eserlerin karakteristik özellikleri ve dönemlerin stil anlayışlarına göre değişiklikler göstermiştir. İcra ve yorum kavramlarının irdelenmesi ve aralarındaki farkların ortaya konulması ile ilgili farklı görüş ve yöntemler bulunmakla birlikte bu konuya yeterince akademik eğilim gösterilmemiş, dolayısıyla müzik bilim açısından bu konuda literatürde bir boşluk oluşmuştur.

Doğru yorumun eserin bestecisinin duymak istediğine en yakın yorum olduğu konusu yadsınamaz. Bestecinin anlaşılabilmesi ve duygu dünyasına girilebilmesi gibi konularda özellikle Romantik Dönem ve öncesi eserlerde birtakım problemler ortaya çıkar. Bunlardan en önemlisi bestecinin yaşadığı dönemde ses kayıt teknolojilerinin olmaması ve dolayısıyla kendi eserini icra eden bestecinin tam olarak nasıl yorumlanmasını istediğinin sonraki nesillere aktarılamamasıdır. Romantik besteciler bunu nota üzerinde olabildiğince yoruma yönelik işaretlemeler yaparak aktarmaya çalışmışlardır. Bu işaretlere dikkat edilmesinin yanında bir yorumcunun, eserin bestelendiği dönemin müzikal şartları, düşünsel dünyası ve besteleniş süreciyle ilgili derinlemesine bilgi sahibi olması elzemdir. Bu çalışmada Liszt'in "Funérailles" adlı eserinin yorumlamadan önce gerekli görülen tüm incelemeleri yapılmış ve bahsedilen bu eksikliğin giderilmesi adına akademik olarak raporlanmıştır.

Çalışma sürecinde her adımda desteklerini esirgemeyen danışmanım sayın Dr. Öğr. Üyesi Melina KUYUMCU'ya, piyano hocalarım Prof. Cana GÜRMEN ve Öğr. Görevlisi Iraklı CHUMBRIDZE'ye, bu süreçte beni anlayışla destekleyen tüm aileme teşekkürlerimi sunar, bu çalışmanın piyano yorumculuğu adına akademik anlamda katkıda bulunmasını dilerim.

İstanbul, 2020

Tansu Timur ERKOÇ

İÇİNDEKİLER

ÖZ ii

ABSTRACT iii

ÖNSÖZ iv

ŞEKİLLER LİSTESİ vii

TABLOLAR LİSTESİ ix

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKTE ROMANTİK DÖNEM

1.1. Romantik Dönem ve Evreleri 4

1.2. Geç Romantik Dönem Özellikleri ve Bestecileri 6

1.3. Romantik Dönemde Piyano ve Piyano Müziği 7

1.4. Romantik Dönemde Müzik Formlarında Yapılan Yenilikler 14

İKİNCİ BÖLÜM

FRANZ LISZT

2.1. Hayatı 17

2.2. Sanat Anlayışı 22

2.3. Liszt ve Piyano Müziği 29

2.4. Solo Piyano için Eserleri 33

2.5. Türkiye'de Liszt Ekolü 33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FUNÉRAILLES ADLI ESERİN MÜZİKAL ANALİZİ

3.1. Tarihsel Analizi 35

3.2. Form Analizi 38

3.3. Melodik Analizi 49

3.4. Karakter Analizi 54

1.5. Tonal Dizayn 57

SONUÇ 61

KAYNAKÇA 63

EKLER 66

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2. 1. Paganini Etütleri No. 2, mib majör 32
Şekil 2. 2. Totentanz, Cadenza 33
Şekil 2. 3. S.154 ilk basımı kapak sayfası 35
Şekil 3. 1. Funerailles, Giriş [1-3.ölç.] 38
Şekil 3. 2. Funerailles, Giriş [1-8.ölç.] 40
Şekil 3. 3. Funerailles, Giriş [10-17.ölç.] 41
Şekil 3. 4. Funerailles, Kodetta [18-23.ölç.] 42
Şekil 3. 5. Funerailles, A bölmesi, "b, b1, c" cümleleri [24-33.ölç.] 43
Şekil 3. 6. Funerailles, A bölmesi, "b2, b3" cümleleri [40-46.ölç.] 43
Şekil 3. 7. Funerailles, B bölmesi, "e, f, e1" cümleleri [54-67.ölç.] 44
Şekil 3. 8. Funerailles, C bölmesi, "i, j, i1" cümleleri [109-124.ölç.] 45
Şekil 3. 9. Funerailles, C bölmesi, Kodetta [151-156.ölç.] 46
Şekil 3. 10. Funerailles, A1 bölmesi, "b4" cümlesi [154-159.ölç.] 47
Şekil 3. 11. Funerailles, Koda [177-192.ölç.] 48
Şekil 3. 12. Funerailles, Giriş, Sol el partisi [1-8.ölç.] 49
Şekil 3. 13. Funerailles, Giriş, (Reb-Do melodik motifi) [1.ölç.] 49
Şekil 3. 14. Funerailles, Giriş, Sağ el melodik çizgi [1-6.ölç.] 50
Şekil 3. 15. Funerailles, Giriş [18-19.ölç.] 50
Şekil 3. 16. Funerailles, A bölmesi, sol el [23-25.ölç.] 51
Şekil 3. 17. Messiaen üçüncü dizi 51
Şekil 3. 18. Funerailles, A bölmesi [40-42.ölç.] 51
Şekil 3. 19. Funerailles, B bölmesi [56-57.ölç.] 52
Şekil 3. 20. Funerailles, C bölmesi [109-112.ölç.] 52
Şekil 3. 21. Funerailles, C bölmesi [133-138.ölç.] 53
Şekil 3. 22. Funerailles, A1 bölmesi [155-159.ölç.] 53
Şekil 3. 23. Funerailles [1-3.ölç.] 54
Şekil 3. 24. Funerailles [24-27.ölç.] 55
Şekil 3. 25. Chopin, Piyano Sonat No. 2, Op. 35, 3. Bölüm [31-32.ölç.] 55
Şekil 3. 26. Funerailles [56-57.ölç.] 55

Şekil 3. 27. Chopin, Polonaise, La bemol majör, Op. 53 [84-89.ölç.]..... 56
Şekil 3. 28. Funerailles [134-136.ölç.]..... 56
Şekil 3. 29. Funerailles [189-192.ölç.]..... 57
Şekil 3. 30. Funerailles [1-3.ölç.]..... 58

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 3. 1. S.173 albümü eserleri 36
Tablo 3. 2. Eserin form şeması 39
Tablo 3. 3. Giriş bölmesi tonal dizaynı 57
Tablo 3. 4. A bölmesi tonal dizaynı 58
Tablo 3. 5. B bölmesi tonal dizaynı 59
Tablo 3. 6. C bölmesi tonal dizaynı 59
Tablo 3. 7. A1 bölmesi tonal dizaynı 59
Tablo 3. 8. Eserde kullanılan tonların dağılımı 60

GİRİŞ

Müzik tarihinde Romantizm akımının etkisiyle tüm sanat dallarında olduğu gibi müzikte de değişim ve gelişimler meydana çıkmıştır. Aydınlanma çağının etkileriyle teknik anlamda enstrüman yapımında da büyük gelişmeler olmaya devam etmiştir. Enstrümanların gelişmesiyle birlikte besteciler yeni enstrümanların tüm olanaklarını kullanmaya başladılar. Aynı zamanda müzikteki bireyselleşme, sanatçıların daha özgün eserler üretme çabaları ve enstrümanların sınırlarını zorlamaları da bu alanda gelişmeleri tetiklemiştir. Örneğin Liszt'in bestelediği eserleri çalabilmek için telleri daha dayanıklı, tuşesi daha ağır ve sonoritesi yüksek piyanolar gerekliydi. Besteci bazı eserlerin icra ederken ilk zamanlarında kullandığı Pleyel marka piyanolarda bazen teller kopar veya çekiç mekanizması bozulurdu. Zamanla daha dayanıklı ve gelişmiş piyanoların yapılmaya başlanmasıyla eserler daha rahat icra edilmeye başlanmıştır.

Romantik Dönem'in son evresinin bestecisi olan Liszt, bu dönemin özelliklerini doruk noktada temsil etmenin yanında kendinden sonraki bestecilere de örnek olacak çalışmalar da yapmıştır. Kullandığı piyano tekniğinin yanında kromatik armoninin de sınırlarını oldukça zorlamış, bazı eserlerinde atonaliteye merdiven dayamıştır.

Oda müziği türünde herhangi bir eser bestelemeyen Liszt, pek çok eserin piyano uyarlamalarını yapmıştır. Bu uyarlamalar oldukça değerli ve önemli eserler olmasına karşın bestecinin özgün solo piyano eserleri onu çağın en önemli piyano müziği bestecilerinden birisi yapar. Liszt, eserlerine opus numarası veya herhangi bir numaralandırma yapmamış, özgün isimleriyle bilinmesini istemiştir. Liszt'in bestecilik bağlamında bir diğer bilinmesi gereken özelliği ise basımı yapılmasına rağmen bazı eserlerini revize edip yeniden bestelemesi veya düzeltmeler yapmasıdır.

Romantik Dönem'de öne çıkan virtüözite kavramı piyanoda Liszt ile doruğa ulaşmıştır. Liszt yeni bir çalım ekolü geliştirmiş ve bu ekolü yetiştirdiği öğrenciler ile

yaygınlaştırmıştır. Teknik anlamda üst düzey sayılan Liszt eserlerinde, besteci Romantik Dönem'in bir diğer öne çıkan unsuru olan yorum kavramında da eserlerinde kullandığı yoruma yönelik gösterge ve ifadelerle öne çıkmıştır.

Romantik Dönem'de yorum kavramına yoğunlaşıldığını, virtüözitesi oldukça gelişmiş Paganini, Chopin ve Liszt gibi bestecilerin yaşadıkları dönemde kendi eserlerini yorumlamaları, bu yorumun sonraki nesillere aktarımı konusunda ise nota üzerine olabildiğince işaretleme ve ifade yazmalarından anlayabiliriz. En genel anlamıyla bir eser notasında icrayı gösteren nota, es, porte, anahtar gibi göstergelerin dışında kalan tüm tempo, nüans ve artikülasyon işaretleri yorumu anlatmaya yöneliktir denilebilir.

Herhangi bir eserin icrasından önce eserin anlaşılabilmesi için notası üzerinden bazı analizlerin yapılması gerekir. Eserin yapısal ve teknik özelliklerinin bilinmesi doğru icra ve doğru yorum için vazgeçilemez bir konudur. Yapısal özellikleri eserin formu, armonik dili, cümlelemesi gibi konular iken, teknik özellikleri hangi enstrüman için bestelendiyse, o enstrümanın icrasına yönelik gerekli tüm teknik beceri ve gereksinimlerdir.

Bir eserin form analizini yapmadan önce bestelendiği dönemin form ve armoni özelliklerini iyi seviyede bilmek gerekir. Söz gelimi Barok Dönem'de bestelenmiş sonat başlıklı bir eser ile Romantik Dönem'de bestelenmiş bir sonatın arasında yapısal olarak büyük farklılıklar bulunmaktadır. Formlar da tarih boyunca gelişerek değişmiştir. Dolayısıyla yapılacak form analizinin o eserin bestelendiği dönemdeki form anlayışıyla yapılması doğru olacaktır.

Anlamsal açıdan bir eseri incelemek ise tüm bu müzikal analizleri içeren, bunun yanında bestecinin düşünce dünyasına girmeyi gerektiren daha genel bir konudur. Bestecinin düşünce dünyasına girebilmek için yaşadığı dönemdeki şartları, dönemin müzikal ve teknik imkanlarını, bestecinin o dönemde beste yapması için gereken maddi ve manevi olanaklarını, aynı dönemde bestelediği diğer benzer eserleri ve aldığı eğitimi iyice bilmek gerekir.

Bestecinin betimsel müzik anlayışını gösteren "Harmonies poétiques et religieuses" adlı eserinde dini sözler içeren bir şiirden faydalanılmıştır. Fakat on parçadan oluşan bu albümde her parçanın üzerinde ilgili sözler yazarken sadece "Funérailles" adlı eserde herhangi bir söz bulunmamaktadır. Bu anlamda ölüm merasimi anlamına gelen bu bölümde besteci sanki suskunluğu anlatmış izlenimi verir.

Bu çalışmada örneklem olarak ele alınan Franz Liszt'in "Harmonies poétiques et religieuses" albümünden "Funérailles" adlı eseri, Liszt'in diğer eserleri ve daha genel anlamda Geç Romantik Dönem bestecilerinin sanatsal anlayışları evrenini temsil etmektedir. Bu eserin yapısal ve anlamsal açıdan incelenmesinde başta bestecinin ve eserlerinin daha iyi anlaşılması, bestecinin bu ve diğer eserlerinin icrasından önce gerekli analizlerin bilinmesi ve bu anlamda bir yöntem geliştirilmesi amaçlanmıştır. Form analizinde William Caplin[1] ve İlhan Usmanbaş'ın[2] kitaplarındaki tanım ve isimlendirmeler temel alınmıştır.

[1] William E. Caplin, **Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom**, New York, Oxford University Press, 2013 <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>.
[2] İlhan Usmanbaş, **Müzikte Biçimler,** İstanbul, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1974.

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKTE ROMANTİK DÖNEM

1.1. Romantik Dönem ve Evreleri

19. yy, müzik tarihinde Romantik Dönem'in yaşandığı yüzyıldır. Neredeyse bir asır süren bu dönem; 1800-1830 arası Erken Romantik Dönem, 1830-1850 arası Yüksek Romantik Dönem, 1850-1890 arası ise Geç Romantik Dönem olmak üzere kendi içinde üç farklı evrede incelenir.[3]

"*Beethoven'in müziği Klasik-Romantik akımları birbirine bağlar, Beethoven'in çağdaşları, ilk katıksız Romantikler kuşağı olarak bilinir*."[4] Carl Maria von Weber'in (1786-1826) 1821'de bestelediği "**Der Freischütz**" adlı operası Romantik Dönem'in ilk büyük eseri sayılır. Avusturya'da Romantik Dönem'in ilk bestecilerinden Franz Schubert'in (1797-1828) liedleri bu coğrafyada ilk romantik müzik örnekleri kabul edilir. İtalya'dan çıkarak tüm Avrupa'da ün salan Gioacchino Rossini'nin (1792-1868) operaları da romantik stilin başlangıç eserlerinden kabul edilir.[5]

Romantik Dönem özelliklerinin doruk noktada yaşandığı Yüksek Romantik Dönem olarak isimlendirilen ikinci evre ise ilk olarak Fransa'da başlayıp daha sonra Almanya, İtalya, Polonya, İngiltere ve İspanya'da da etkilerini hissettiren 1830 ihtilallerinin politik etkileriyle başlamıştır. Hector Berlioz'un (1803-1869) "**Fantastik Senfoni**" adlı eseri Yüksek Romantik Dönemin ilk büyük eserlerindendir. Niccolo Paganini'nin (1782-1840) kemandaki virtüözitesi aynı paralelde piyanoda Franz Liszt'e (1811-1886) de yansımış ve çalgıda ustalığın bu evrede en üst seviye örnekleri verilmiştir. Yine piyanoda Polonya'dan yükselen Frederich Chopin'in (1810-1849) adeta sihirli piyano tınıları, Chopin'e karşılık olarak Almanya'dan duyulan Robert

[3] Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1995, s.336
[4] İlhan Mimaroğlu, **Musiki Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, s.136
[5] **A.e**., s.336

Schumann'ın (1810-1856) nesirsel müziği ve Felix Mendelssohn Bartholdy'nin (1809-1847) romantik eserleri bu ikinci evrenin en önemli temsilcileridir.[6]

Yüksek Romantik Dönemin bu büyük bestecilerinin peşi sıra ölümünün ardından müzik de zaman içinde evrilir. Franz Liszt'in bestelediği "**Senfonik Şiirler**" hem form olarak hem de anlayış olarak bu dönemin farklılaştığının en önemli dayanaklarıdır. Romantik Dönem'in son evresi olan bu Geç Romantik Dönem, Liszt'in eserleri, Richard Wagner'in (1813-1883) eserlerinde "**Gesamtkunstwerk - Musikdram"** denilen sanatların birleşmesi anlayışı, Giuseppe Verdi'nin (1813-1901) büyük kitlelerce tutulan operaları ile temsil edilir. Bu büyük bestecilerin ardından Anton Bruckner (1824-1896) ve Johannes Brahms (1833-1897) gibi bestecilerle doruğa ulaşmıştır.[7]

"Romantizm, eski Fransızcadaki "romance" (şiir yazma) sözcüğünden kaynaklanmıştır. 17. ve 18. Yüzyılların edebiyatında "masalsı", "fantastik" özellikleri dile getiriyordu ve "usçu" anlayışın karşıtı olarak kullanılıyordu: "Duygu dolu", "duyarlıklı", "düşsel" vb. gibi. 19. Yüzyılın başlarında Almanya'da bir edebiyat akımı olarak Wackenroder, Tieck, Novalis ve Schlegel kardeşlerin yapıtları için (1800- 1830) romantik deniyordu. Müzikte bu terimi ilk olarak E.T.A. Hoffman, Beethoven'in 5. Senfonisini değerlendiren bir yazısında kullanmıştır (1810)."[8]

Romantik Dönem müziğinin genel özelliklerinden bahsetmek gerekirse bu müziğin ayırt edici özellikleri olarak şunlar söylenmiştir:

"…uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyuşumlu (konsonan) aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoniye ve çalgılama yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin ayrıntılarını (nüans) duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayışlar; tonalitenin, müziğin temel düzeni olarak yayılması…"[9]

Romantik müziğin karakteristik öğelerinden bahsetmek gerekirse, kesintisiz bir şekilde devam eden uzun melodiler ve genellikle iki farklı ritmik kalıbın birleştiği çapraz ritimlemeler, tempo ve nüans çeşitliliğinin artması, yoğun ve daha gergin bir

[6] **A.e**., s.337
[7] **A.e**., s.337
[8] **A.e**., s.338
[9] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009, s.101

armonik yapı, dramatik bir anlatım en belirgin yanlarıdır. Ayrıca "*19. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış senfonilerin yüzde yetmişi minör tondadır."*[10] Romantik Dönem tüm bu özellikleriyle bireyselciliğin oldukça ön planda olduğu bir çağdır.

1.2. Geç Romantik Dönem Özellikleri ve Bestecileri

19. yy'ın ikinci yarısını kapsayan Geç Romantik Dönem, "*…toplumsal olayların siyasal alanda yoğunluk kazandığı, dolayısıyla düşünce ve sanattaki yeni akımların birbiriyle yarıştığı dinamik bir çağ…"* olarak tanımlanır.[11]

Bu dönemdeki en önemli olay, "**Sanayi Devrimi**" diye isimlendirilen hızlı sanayileşme hareketidir. Sanayinin gelişmesi ve yaygınlaşması ile birlikte ince işçilik isteyen el sanatları gerilemeye ve önemini yitirmeye başlamıştır. Müzikte de sanatsal eserler yerlerini daha popüler olan hafif müzik ve dans müziğine bırakmaya başlamıştır.[12]

19. yy'ın ikinci yarısında *"...bireyin düş dolu dünyasına karşıt başka akımlar da gündemin oluşmasını etkilemişlerdir. Bu yeni akımlar arasında maddecilik, gerçekçilik, doğalcılık vardır."*[13]

Bu döneme dair bireylerin beğenilerinin bir deyişle gerilediği görüşüne zıt olarak, bir yandan da yüksek sanat anlayışının geliştiği fikri de dile getirilmektedir. Bu dönem her ne kadar Romantizmin yaşandığı bir dönem olsa da geleceğe yönelik öğelerin de temellerinin atıldığı bir periyoddur. Geç Romantik Dönem'in en öne çıkan yanı sentezleme anlayışıyla özetlenebilir.

Liszt, bestelediği ünlü senfonik şiirler ile orkestra için yazılan müziklerin gelişimine katkı sağlamış, Liszt'le aynı dönemde yaşayan diğer bestecilerden Verdi

[10] **A.e**., s.125
[11] Say, **a.g.e**., s.340
[12] Peter Wicke, **Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi**, Çev. Serpil Dalaman, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.50
[13] Say, **a.g.e**., s.341

ise İtalya'da operanın gelişmesine katkı sağlamıştır. Bunların yanında Wagner ise gerek düşünce dünyası gerek de operada getirdiği yeni bir dille dönemin en tartışılır bestecilerinden birisi olmuştur.

Romantik Dönem'in son evresindeki sentez düşüncesinin en önemli temsilcisi ise Brahms'dır. Alman besteci Klasik Dönemin form anlayışını temel almış fakat işleyişte Romantik Dönem unsurlarını kullanmıştır. Almanların salt müzik anlayışını bu dönemde Brahms temsil eder.

Wagner ve Liszt'in ortak noktalarından birisi de tınıya yoğunlaşmalarıdır. Wagner bunu orkestrada gerçekleştirmeye çalışırken, Liszt ise piyanoda orkestra tınıları elde etme peşindedir. Biçimsel olarak eskiye bağlı kalan iki besteci Schumann ve Brahms'tır. Brahms'ın senfonik müzikteki bu anlayışını ardından gelen Saint Saens, Cesar Franck, Dvorak ve Çaykovski gibi besteciler takip ederler.

1.3. Romantik Dönemde Piyano ve Piyano Müziği

Romantik Dönem'de besteciler tarafından en çok rağbet gören enstrüman piyanodur. Piyanonun gerek nüans olanakları gerek ses genişliği Romantik bestecilerin fırtınalı duygu dünyalarını en iyi şekilde yansıtmalarına olanak tanır. Başkasına ihtiyaç duymadan tek bir icracının bu kadar olanağı bir arada kullanabilmesi de bir diğer önemli faktördür. Dolayısıyla bu dönemde piyano literatürüne, küçük parçalardan büyük konçertolara oldukça fazla eser kazandırılmıştır. Tüm bunlara rağmen bu dönemde Brahms, Mendelssohn, Schubert, Schumann gibi bazı besteciler ise piyano için büyük salon müzikleri yapmaktan kaçınmışlardır.

İcracının bir eserdeki insiyatif alanı her çağda farklı şekillerde görülmüştür. Romantik Dönem'de ise "**rubato çalım**" bu insiyatif alanlarının en önemlisidir. Rubato çalımda "*Piyanist, bir an için verilen ölçüyü bırakır ve kendi içinden gelen bir zamanlamayla çaldıktan sonra yine tempoya döner.*"[14] Rubato kelime anlamı olarak esnemek, esnetmek demektir. Chopin'in eserlerinde çokça karşılaşılan bu tekniği

[14] İlyasoğlu, **a.g.e.,** s.99.

Liszt'in eserlerinde de görmekteyiz. Rubato çalımda icracıya her ne kadar bir özgürlük tanınsa da dönemin şartlarında belli sınırlar içerisinde yapılmaktaydı. Eserin veya rubatolu kısmın genel temposunu bozarken abartıdan kaçınarak yapılması önerilir. Aksi halde şiirselliği arttırmak için uygulanan bu yöntem tam tersine akışı bozabilir.[15]

Bahsedilen piyano yapıtlarından büyük bir bölümü küçük dans türleri ve liedlerden oluşmaktadır. Bunların yanında daha büyük biçim ve türlerde, konçertolar, sonatlar, büyük varyasyonlar gibi eserler de bulunmaktadır.

"Schubert'in Impromptü, Moment musical ve sonatları, Mendelssohn'un Sözsüz Şarkıları ve piyano konçertoları; Schumann'ın konçertosu ve demet halinde yazılmış etüdleri, fantezileri, Kelebekler, Karnaval gibi dizileri; Chopin'in iki konçertosu, noktürnleri, impromptüleri, valsleri, baladları, prelüdleri, mazurka, scherzo, barkarol, polonez ve sonatları; Liszt'in iki piyano konçertosu, Macar Dansları, prelüdleri, etüdleri, sonat ve fantezileri; Brahms'ın konçertoları, çeşitlemeleri, rapsodileri, kapriçyoları, intermezzoları, valsleri ve sonatları, Romantik Dönem'in piyano müziğine sunduğu başlıca biçimlerin örnekleridir."[16]

Romantik Dönem'de piyano tekniğine değinecek olursak ilk olarak Muzio Clementi ve Johann Baptist Cramer'e (1771-1858) değinmek gerekir. Clementi, Gradus ad Parnassum, Op.44 etütlerinde parmaklar arası kuvvet eşitliği ile parmakların birbirinden bağımsız bir şekilde çalımına yönelik çalışmalar yapmıştır. Bilek ve kol hareketlerine çok değinilmeyen bu teknik ilk dönemlerde çokça kullanılmıştır. Tutulan ses temelli etüt ve alıştırmalar Clementi'nin buluşlarıdır. Clementi ekolünü onun ardından Cramer temsil etmeye devam eder. Yine piyanist Friedrich Kalkbrenner (1788-1849), kendi piyano tekniğinin temelinin Clementi gibi teknik etüt ve alıştırmalara dayandığını ifade eder.[17]

Bu dönemde farklı piyano üreticileri vardı ve birbirlerinden teknik özellikler bakımından farklı piyanolar üretiyorlardı. Bu üretim farklılıkları elbette piyano

[15] İrkin Aktüze, **Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, 4.Basım, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010, s.527.
[16] İlyasoğlu, **a.g.e.,** s.102-103.
[17] Mithat Fenmen, **Piyanistin Kitabı,** Ankara, Akba Kitapevi, 1947, s. 17.

tekniklerine de yansımıştır. Birbirinden farklı çalım ekollerinin ortaya çıkma sebeplerinden birisi de budur.

Daha öncesine bakılacak olursa: Yumuşak tuşeli piyanolar üretilen Viyana'da Mozart'ın hızlı arpejler ve dizilerden oluşan piyano müziğini görmekteyiz. Bunun yanında Clementi'nin de tercih ettiği dolgun ve daha parlak sesli İngiliz piyanoları ise Clementi ve daha sonrasında Beethoven'in müziğinde etkili olmuşlardır.

Clementi'yle başlayıp Cramer'in sonrasında sürdürmeye devam ettiği ekolde ellerin piyano klavyesinden olabildiğince kaldırılmaması tavsiye edilir. Bu kuraldan ötürü parmak gücü ikinci planda kalır. Bu teknik eserlere de yansımış, parmak gücü gerektiren pasajlar yazılmamıştır. Bunun yanında pedal kullanımı da daha sonrasındaki gibi yaygın ve aktif değildi.[18]

Piyanoya oturuş ve duruş pozisyonları konusunda dönemin bütün piyanistleri ortasında oturma görüşündeydiler. Genelin aksine küçük farklılıklar içeren görüşlerde olan piyanistler ise şunlardır: Jan Ladislav Dussek (1760-1812) sol elin etkinliğini arttırabilmek için piyano oturağını sol ele daha yakın konumlandırmayı tercih ederdi. Onun aksine Kalkbrenner ise ortanın biraz sağına doğru oturmayı tavsiye ederdi.[19]

Bilek kullanımında Ignaz Moscheles (1794-1870), özellikle oktavlı pasajları icra ederken bilek ve ön kolu germenin genel olarak bir kolaylık sağlayacağı fikrindedir. Johann Nepomuk Hummel'in (1778-1837) piyano tekniğinde ise parlak ve incelikli pasajlar seslendirilirken olabildiğince esnek fakat kontrollü parmaklar gerekiyordu. Hummel'in eserleri ve tekniği Carl Czerny'nin (1791-1857) kendi tekniğini şekillendirmesinde etkili olmuştur.[20]

"Beethoven'in derin yapıtları, piyano çalma tekniğine yenilikler getirmiştir. Artık piyanistler, sürat ve başka teknik hevesleri bir yana bırakarak, derin sonoriteler ve tını renkleri aramaya koyulmuşlardır. Beethoven, piyanonun özelliklerini çok iyi araştırmış ve yapıtlarında buna göre

[18] Say, **a.g.e.,** s.368.
[19] Fenmen, **a.g.e.,** s.18.
[20] Fenmen, **a.g.e.,** s.19.

nüanslar kullanmıştır. Beethoven'le birlikte teknik, bir "amaç" değil, müzik yaratmak için bir araç olmuştur."[21]

Romantik Dönem'de yaygınlaşan halk konserleri, eserlerin yapısını da etkilemiştir. Özellikle eserlerdeki şarkılamalar öne çıkmış, daha büyük sonoriteler yakalanmaya çalışılmıştır. Bu anlamda besteciler birbirlerini de etkilemişlerdir.

Schumann ve özellikle de Chopin başta olmak üzere Romantik Dönem'de piyanoyu daha öncesinde hiçbir bestecinin kullanmadığı üst düzey bir şiirsellikle kullanmışlardır. Özellikle pedallerin aktif bir şekilde kullanılmasıyla Romantik Dönem ruhuna daha uygun eserler ortaya çıkmış, önceki dönemdeki teknikle ilgili konulara yoğunlaşan bestecilerin aksine müzikalite daha ön plana gelmiştir.[22]

Chopin, müziklerinde İrlandalı John Field'in (1782-1837) özellikle noktürnlerinden etkilenmiştir. Müziğinin yapısı gereği de kendine özgü bir piyano çalımı gelişmiştir. Kullandığı piyanolar ise Pleyel markalı piyanolar olmuştur. Bunda dönemin en önemli piyano yapımcısı ve aynı zamanda konser salonu sahibi Ignaz Pleyel'in (1757-1831) rolü büyüktür.[23] Kullanılan piyano faktörü de çalım tekniğinde oldukça önemli bir konu olmuştur.

Robert Schumann ise başlarda piyano tekniği üzerine oldukça yoğunlaşmış, daha önce öne sürülen teknikleri inceleyip bunlardan yararlanmış ve çalışmaları esnasında parmağını sakatladığından ötürü çalım teknikleri konusunu bir yerden sonra bırakmıştır. Kendi eserlerini icra etmeyi bırakmak zorunda olmasına rağmen bestelemeye devam etmiş, eserlerinin seslendirmesini eşi Clara Wieck Schumann (1819-1896) gerçekleştirmeye başlamıştır. Romantik Dönem'deki ünlü kadın piyanistlerin başında Clara Schumann ve Marie Pleyel (1811-1875) gelirler.[24]

---

[21] Say, **a.g.e.,** s.369.
[22] Mithat Fenmen, **Müzikçinin El Kitabı,** ed. Ahmet Say, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997, s.68.
[23] Darrell G Leffler, **Czerny, Leschetizky, Vengerova: A Genealogical Study of Piano Pedagogy Technique** San Jose State University, 1998, s.78.
[24] Katharine Ellis, F**emale Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris**, *Journal of the American Musicological Society*, 50.2–3 (1997), s.355.

Romantik Dönem piyano tekniğinin en önemli isimlerinden birisi şüphesiz Liszt'dir. Liszt kendinden önceki bütün piyano tekniklerini incelemiş ve insan üstü çalışmalarıyla bu piyano çalma tekniklerinin bir sentezini yapmıştır. Piyanoyu bir orkestra mantığıyla tınısal ve imkânsal olarak geliştirmeye çalışmıştır. Liszt'in birincil amacı bir orkestranın çalabileceği eseri, büyük bir orkestraya ihtiyaç duymadan olabilecek en iyi şekilde piyanoyla çalmaktı. Say, Liszt'in teknik çalışmalardaki amaçlarını şöyle izah eder: "…*piyanodan daha geniş sonoriteler elde edilmesine çalışmış, piyanoyu adeta bir orkestra gibi kullanmıştır*."[25]

Romantik Dönem'de büyük konser salonlarının yapılması, bu konser salonlarının akustiğine uygun büyük piyanoların yapılmasına neden oldu. Liszt gibi piyanistlerin piyanodan daha geniş sonoriteler elde etmeye çalışmalarının nedenlerinden birisi de budur. Chopin'in müziği genellikle daha küçük dinleyici gruplarına küçük salon veya odalarda icra edilirdi. Dolayısıyla müziklerinde daha içten ve ince melodiler hakimdi. Liszt'in müziği ise bulunduğu yerler ve şartlar gereği daha büyük konser salonlarında daha büyük dinleyici gruplarına karşı icra edilirdi. Bu da müziğinin daha geniş, görkemli, yeri geldiğinde ürkütücü ve sürprizlerle dolu olmasına neden oldu. Dinleyicinin tepkisini yönetmek, coşkulandırmak ve sürüklemek amaçlarını göz önünde bulundurarak besteler yapan Liszt, amacına ulaşmış ve virtüözitesini en iyi şekilde kullanarak dinleyici ile sürekli müzikal ve duygusal iletişim halinde kalmıştır.

"Piyanodan daha kuvvetli ses elde etmek amacıyla Liszt, öğrencilerine biraz yüksek oturmasını öğütlemiştir. Ne var ki, ses oylumunu yükseltmek ve orkestral renkler sağlamak için çalgının ses sınırları dışına çıkma eğilimi yoktu, tuşlara vurmak yasaktı."[26]

Romantik Dönem'de kullanımı yaygınlaşan pedal teknikleri Liszt'in eserlerinde sık sık kullanılmıştır. Liszt'in temel gayelerinden biri olan orkestra seslerinin taklit edilmesi konusunda pedallerin rolü büyüktür. Ellerin konumlarının

[25] Say, **a.g.e.,** s.368.
[26] **A.e.,** s.368

sıkça değişmesi konusu da Romantik piyano eserlerinde görülen bir diğer önemli etmendir. Ellerin yerlerinin değişmesinden ötürü seslerin uzatılabilmesi amacıyla uzatma pedali kullanma gerekliliği de doğmuştur. Romantik Dönem ve sonrasında bilhassa Debussy ve diğer modern Fransız bestecilerinin piyano eserlerinde konum değişimi ve uzatma pedalleri sıkça görülür.[27]

Klasik Dönem'de soylu ailelerin çocukları bir enstrüman öğrenirlerdi. Bu gelenek Romantik Dönem'de de devam etmiştir. Piyano da en yaygın öğrenilen enstrümanlardan biriydi. Piyanistlerin gelir kaynaklarından birisi de o dönemlerde soylu ailelerin çocuklarına piyano dersi vermekti. Fakat çoğu amatör olarak yetişen bu çocuklara profesyonel piyano eğitimi vermek zordu. Bu durum bestecilerin eserlerine de yansımış, amatör müzik öğrencileri ve müzisyenler için de eserler bestelemişlerdir. Romantik Dönem'de herkesin rahatlıkla çalabileceği eserlerden ziyade teknik anlamda da zorlayıcı eserlerin ortaya çıkması enstrüman çalımında profesyonelleşme ve virtüözitenin yayılmasına neden olmuştur.[28]

Romantik Dönem bestecilerinin duygu dünyalarını yansıtan eserlerde salt ve açık armonik öğelerden ziyade daha karmaşık armoni ve kontrpuanlar kullanılmış, sınırlar zorlanmıştır. Sadece armoni değil çalgıların da tınısal olanakları olabildiğince kullanılmıştır. Bach veya Mozart'ın herhangi bir piyano eserinin icrası ile Romantik Dönem bestecilerinden örneğin Chopin veya Liszt'in piyano eserlerinin icraları karşılaştırılamaz. Özellikle bestecilerin yorum konusunda titiz olmalarından ötürü bu dönemde Chopin, Liszt ve Paganini gibi besteciler kendi eserlerini kendileri çalmış, icracı-yorumcu kavramını besteci-yorumcu olarak sergilemişlerdir.

Romantik Dönem bestecilerinin bireysellik ve özgürlük anlayışı eserlerine de hem nicelik hem de nitelik bağlamında yansımıştır. Romantik Dönem bestecilerini eserlerinde kullandıkları dil ve stilleri bağlamında iki gruba ayırabiliriz. Bunlardan

[27] Fenmen, **Piyanistin Kitabı,** s.20.
[28] İlyasoğlu, **a.g.e.,** s.100.

birincisi Klasik Dönem'le bağlantıda kalanlar, ikincisi ise tamamen Romantizm akımından etkilenenlerdir.[29]

Klasik Dönem'le ilişkileri devam eden bestecilerin başında Franz Schubert gelir. Schubert her ne kadar liedleri ile tanınsa da, lied yazma tecrübesiyle oldukça güzel melodiler içeren piyano eserleri de yazmıştır. Form anlayışında her ne kadar Klasik Dönem'den esinlense de tamamen bu döneme bağlı olduğu söylenemez, özgün formda eserleri de mevcuttur. Küçük boyuttaki piyano eserlerinde belli bir başarı gösterse de büyük çaplı eserlerinde piyano yazısında aynı bestecilik kabiliyetini görmek zordur. Bir diğer piyano müziği bestecisi olan Weber, dönemin önemli piyano virtüözlerinden birisidir. Daha çok operalarıyla bilinen bu besteci, operalarında yer alan romantik melodilerini piyanoya da yansıtmıştır. Küçük boyutta eserlerde güzel melodileriyle özgün eserler ortaya çıkarmasına rağmen Weber de büyük boyutta piyano eserlerinde Schubert gibi zayıf kalır.

Romantik Dönem'de klasik geleneklere bağlı kalan bir diğer besteci ise Mendelssohn'dur. Bir piyano virtüözü olan Mendelssohn, klasik formlara bağlı kalan pek çok eser bestelemiştir. Romantik akımı eserlerindeki ince melodiler ve enstrümana hakimiyetiyle ustalıkla hissettirir. Dönemindeki bestecilere de ilham kaynağı olmuştur.[30] Brahms ise en klasik Romantik Dönem bestecisi olarak bilinir. Form ve genel müzikalite bakımından Beethoven'dan etkilenmiştir.[31] Salt müziğin bir gereği olarak müzikal bir motifin, fikirin işlenerek büyütülmesi durumu Brahms'ın ustalıklarından birisidir. Bu anlamda diğer Romantik Dönem bestecilerinden öndedir. Piyano eserlerinde ise kendi virtüözitesini yansıtmıştır. Macar müziğine olan özel ilgisi kendi müziklerinde de bu müziği kullanmasına yol açmıştır.

Tam romantikler de diyebileceğimiz, Romantik Dönem'in ikinci besteci grubunun başında şüphesiz Chopin gelir. Hemen hemen tüm eserleri piyano için olan

[29] Fenmen, **a.g.e.,** s.34.
[30] R Larry Todd, **Mendelssohn: A Life in Music**, New York, Oxford University Press, 2003, s.23.
[31] Walter Frisch and Kevin C. Karnes, **Brahms and His World,** Revised Ed., New Jersey, Princeton University Press, 2009, s.11.

Chopin hem döneminde hem de günümüzde "piyano şairi" olarak tanımlanır. Fenmen, Chopin'in müziği hakkında şunları söylemektedir:

"Chopin'in dehâsı, yüksek ilhamlarından başka, icra bakımından getirdiği yeniliklerde, harikulâde armonik buluşlarda göze çarpar. Chopin'den itibaren piyano da virtüözlük müziğin bir yardımcısı olarak (fakat onunla eş önemde) kullanılmaya başlandı. Pedal kullanmak daha teferruatlı bir şekil aldı. Chopin'in eserleri yalnız romantik devrin değil, modernizm'in de müjdeleyicisi olmuştur. Debussy, Faure gibi bestekârların ilk denemeleri Chopin'in tesirleriyle doludur."[32]

Frederic Chopin ve Robert Schumann (1810-1856) Romantik Dönem piyano müziğinin en önemli isimleri kabul edilir. Ünlü piyanist Alfred Cortot, Chopin ile Schumann için şunları söylemiştir: "…*birincisi şiir, ikincisi de nesir yazmıştır.*"[33]

Schuman'ın ruhsal problemleri eserlerine de yansımıştır. Hayali karakterleri olan hayalperest ve aşık karakterdeki "**Oesebius**" ile ateşli ve canlı karakterdeki "**Florestan**" karakterleri müziğinde yer yer kendini gösterir. Bir mektubunda besteleme süreci ile ilgili şunları söylemektedir: *"Dünyada her olup biten alakamı çekiyor: siyaset, edebiyat, insanlar. Bütün bunları kendime göre düşünüyorum ve fikirlerim eserler halinde doğuyor. Onun için, bazan anlaşılmaları güç oluyor."*[34]

1.4. Romantik Dönemde Müzik Formlarında Yapılan Yenilikler

Romantik Dönem'in bireyselciliği müziğin her alanında kendini gösterdiği gibi özellikle form ve armoni yapısındaki yenilik ve değişikliklerle ön plana çıkar. Armoni ve formun yanında melodi, ritim ve tınıda da daha önce görülmemiş bir serbesti ve köklü değişiklikler meydana gelir. Değişim her ne kadar köklü olsa da önceki dönemlerle bağ tamamen kopmamıştır. Romantik Dönem bestecileri Klasik Dönem'de kullanılan formları geliştirerek kullanmışlardır. Bu dönemde en önemli yenilikler küçük lirik parçalarda ortaya çıkmıştır. Bu türlerin yanında özellikle Schubert'in

[32] Fenmen, **a.g.e.,** s.34.
[33] **A.e.** s.35.
[34] **A.e.** s.36.

liedleri, Liszt'in senfonik şiirleri ve Wagner'in "**Musikdramen**" (müzik draması) da dönemin öne çıkan tür ve formlarıdır. Say'a göre Romantik Dönemde "*19. Yüzyılın bütün şiirsel eğilimleri, özündeki düşünceyle çalgı müziğine aktarılmıştır*."[35]

Çalgı müziğinde bu dönemdeki en gözde enstrüman piyano olmuştur. İlyasoğlu, Romantik Dönem bestecilerinin tüm fırtınalı duygularını tek başına yansıtabilen enstrümanın piyano olduğunu söyler.[36] Bu dönemde bestelenen eserler genel olarak incelendiğinde piyano için bestelenen eserlerinin sayısının fazlalığı da bu savı doğrular. Piyano edebiyatı sadece küçük form ve türlerde eserlerden değil, aynı zamanda konçerto gibi büyük türlerde eserleri de çokça içerir.

"Birçok Romantik piyano müziği yapıtı küçük dans biçimlerinden oluşan lirik parçalardır. Konçertolar, fanteziler, sonatlar ve çeşitlemeler ise, piyano için yazılan daha uzun soluklu biçimlerdir."[37]

Senfonik müziğe bakılacak olur ise dönem bestecilerini üç ana grupta incelemek mümkündür. İlk grup Klasik Dönem form ve kurallarına bağlı kalan Schubert, Mendelssohn ve Brahms gibi bestecilerdir. İkinci grup besteciler tüm senfonik eserlerinde Romantik akımın özelliklerini barındıran Berlioz ve Liszt gibi bestecilerdir. Üçüncü grup ise bazı senfonik eserlerinde Klasik üsluptan bazılarında ise Romantizm akımından etkilenen Schumann ve Bruckner gibi bestecilerdir.[38]

İlk grubun senfonik eserlerinin en öne çıkan yanı, ne eserin başlığında ne de içeriğinde herhangi bir betimleyici veya açıklayıcı öğe barındırmayıp eserlerini sadece opus numarasıyla isimlendirmeleridir. İkinci grubun en belirgin yanı senfonik eserlerinin programlı müzik olmalarıdır. Geleneksek klasik senfoni formunu kullanmamışlardır. Son grup bestecileri ise bazı eserlerinde klasik üsluba bağlı kalan fakat bazı eserlerinde ise programlı müzikten faydalanan bestecilerdir.

[35] Say, **a.g.e**., s.340.
[36] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.102.
[37] **A.e.** s.102.
[38] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.103.

"Programlı senfoni biçimi, çalgıların güçlerinin araştırıldığı ve onlardan elde edilen dramatik anlatım olanaklarıyla bestecinin şiirsel iç dünyasının birleştirildiği bir ortamda doğar. Vokal müzikten çok çalgı için yazılan müziğin daha dramatik olduğu ve Romantik ruhu çalgıların daha iyi anlattığı düşünülür. 1790-1910 arasında çalgıların tınıları araştırılmakta, yeni yapılan çalgıların olanakları denenmektedir"[39]

Oda müziği türlerine bakacak olursak piyano neredeyse her oda müziği grubunda yerini alır. Önceki senfonik müzik sınıflandırmasında klasik stile bağlı kalan bestecilerden Brahms ve Schubert sayıca en çok oda müziği eseri ortaya çıkaran bestecilerdir.[40] Onların aksine yine senfonik eserlerinde hiç klasik stile bağlı kalmayan Liszt ve Berlioz gibi besteciler ise hiç oda müziği bestelememişlerdir.[41]

Vokal müzikte ise bu dönemde lied ön plandadır. Özellikle Schubert'le birlikte ses müziği türlerinden birisi olan lied Romantik Dönem kimliğini kazanmıştır. İlyasoğlu'na göre Romantik Dönem'de ortaya çıkan bazı küçük türdeki piyano eserlerinin esin kaynağı lied'lerdir.[42]

[39] **A.e.** s. 103.
[40] A Radice Mark, **Chamber Music An Essential History**, USA, The University of Michigan Press, 2012, s. 384.
[41] **A.e.** s. 2.
[42] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.106.

İKİNCİ BÖLÜM

FRANZ LISZT

2.1. Hayatı

Franz (Ferenc) Liszt, 22 Ekim 1811 tarihinde Macaristan'ın Almanca konuşulan bir kenti olan Doborján (Raiding)'da doğmuştur. İlk müzik derslerine amatör bir piyanist olan babasıyla başlayan Liszt daha sonra Viyana'ya giderek Antonio Salieri (1750-1825) ve Carl Czerny (1791-1857) gibi büyük müzisyenlerin öğrencisi olmuştur. Piyanoyla eğitimine başlayan Liszt daha sonra kompozisyon eğitimi de almaya başlamıştır. Yeteneği sayesinde henüz on iki yaşındayken verdiği konserlerle dönemin yönetici ve önde gelen müzisyenlerinin takdirini toplamıştır.[43] Verdiği konserlerden birisinde Beethoven'in de takdirlerini almıştır.[44]

Macar soylularının verdiği burslarla eğitimine devam eden Liszt, dönemin sanat çevrelerinin önerileri üzerine Paris Konservatuvarı'nda eğitimine devam etmek için babasıyla birlikte 1823 yılında Paris'e gitmiş fakat yabancı uyruklu öğrenci olduğu için konservatuvara kabul edilmemiştir. Aldığı burslar sayesinde Paris'te Ferdinando Paer (1771-1839) ve Anton Reicha (1770-1836) ile özel olarak bestecilik çalışmalarına devam etmiştir. Henüz on dört yaşında iken "**Don Sanches**" adında bir opera bestelemiş, bu opera Paris'te beş kez sahnelenmiştir. Operasının başarısının ardından Avrupa'da konser turnesine çıkan Liszt, sırasıyla İngiltere, İsviçre ve Fransa'da konserler vermiş ve adını tüm Avrupa'da duyurmuştur.[45]

1827'de Liszt on altı yaşındayken babası vefat ettikten sonra ailesinin bakımını üstlenmiş, geçimini dersler ve konserler vererek sürdürmeye başlamıştır. Babasının vefatı Liszt'i çok etkilemiş ve müziğe olan ilgisini ve yaptığı işin anlamını

[43] Cavidan Selanik, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu,** 1. Basım Ankara, Doruk Yayınları, 1996, s. 178.
[44] Say, **a.g.e**., s.379.
[45] Alan Walker, **Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847,** New York, Alfred A. Knopf Inc., 1983, s.158.

sorgulamaya başlamıştır. Bu yıllarda sıkıntılarını edebiyat ve din ile bastırmaya çalışan Liszt'in ilgilendiği bu konular müziğine de yansımıştır. Bu yıllarda Paris'te şair, ressam ve aydınlardan oluşan çevreyle iyi ilişkiler kuran Liszt, Heinrich Heine, Victor Hugo, Alphonse de Lamartine ve George Sand gibi dönemin ünlü yazarlarıyla zaman geçirir.[46]

"Bu yılların Paris'i, üst düzey bir düşünce ve sanat ortamının odağıydı. Liszt bu sanat çevrelerine girerek dönemin edebiyat ve sanat akımlarından etkilenmiş, Chopin ve Berlioz gibi bestecilerle, hatta St. Simon gibi sosyalist bir düşünürle yakın bağlar kurmuştur." [47]

Temmuz Devrimi olarak da anılan, 27 Temmuz 1830'da Fransa'da yaşanan devrim Liszt'i çok etkilemiş, onun yeniden sanatına yönelmesini sağlamıştır. Bu yıllarda "**İhtilal Senfonisi**" isimli bir senfoni yazmaya çalışan Liszt bu eserini bitirememiştir. Piyanistliğinden çok besteciliğinin daha ön planda kaldığı bu yıllarda Alphonse de Lamartine'in (1790-1869) şiirlerinden esinlenerek piyano için "Harmonies poétiques et religieuses" adlı eserini bestelemiştir.[48] Devrimden besteciliği adına etkilenmesine rağmen piyanistliği adına onu asıl etkileyen kişi Niccolò Paganini (1782-1840) olmuştur. 1831 yılında Paris'te konser veren Paganini'yi dinleyen Liszt, onun kemana hakimiyeti ve virtüözitesine hayran kalmış ve piyanoya aynı şekilde hâkim olma düşüncesiyle konserlerini bırakarak üç yıl süren olağanüstü bir çalışma temposuna kendini kaptırmıştır.

İlyasoğlu, Liszt'in bu çalkantılı dönemlerini şöyle anlatır:

"Bu arada konserler vermekte ve sağlığını etkileyecek kadar çok çalışmaktadır. 1824'te İngiltere'ye gidip yeni yapılan bir kuyruklu piyanoda üstün yeteneğini sergiler. Aynı zamanda yaşamını kazanmak için piyano dersleri verir. Hatta öğrencilerinden birine âşık olur, ayrıldıklarında müziksel

[46] Walker, **a.g.e**., s.313.
[47] Say, **a.g.e**., s.379.
[48] Adrienne Kaczmarczyk, **The Genesis of the Funérailles. The Connections between Liszt's "Symphonie Révolutionnaire" and the Cycle "Harmonies Poétiques et Religieuses"'**, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 35.4 (1993), 361–98.

etkinliklerini bir yana bırakıp dinsel konuları irdelemeye, teolojik kitaplar okumaya başlar. 1839 yılında bu durgun düzenine son verir ve var gücüyle yeniden çalışmaya koyulur."[49]

1834 yılında bu üç yılın sonunda yirmi üç yaşında iken geliştirdiği üstün yetenekleri ve virtüözitesiyle tekrar konserler vermeye başlayan Liszt, dönemine damga vuran bir piyanist olmuştur. Bu yıllarda verdiği konserlerden birinde bir eleştirmen şunları yazmıştır:

"Konserin sonunda, savaş alanından yengiyle ayrılan kahramanlar gibiydi. Yanı başında yenilmiş bir piyano ve onun kırılmış telleri vardı. Dinleyiciler vurulmuşa dönmüşlerdi ve Liszt, başı öne eğik, bir sandalyaya yaslanmış olarak duruyor, garip bir şekilde gülümsüyordu."[50]

Tanıştığı ve eserlerini dinlediği Paganini ve Hector Berlioz'ün eserlerinden etkilenerek 1832'de Paganini'nin "La Campanella" adlı solo keman eseri üzerine solo piyano için bir fantezi, 1833'de Berlioz'un "Fantastik Senfoni" adlı eseri üzerine ise piyano uyarlaması yaptı. Paris'te yaşadığı yıllarda Chopin ile tanışan Liszt, ilk zamanlarda Chopin'i dişli bir rakip olarak görse de zamanla iyi dost oldular.[51] Ölümünden sonra Chopin'in biyografisini yazmıştır.[52]

Bu yıllarda Avrupa'da konser turneleri düzenlerken 1834 yılında Kontes Marie d'AgouIt (1805-1876) ile tanışır ve Cenevre'ye yerleşerek birlikte yaşamaya başlarlar. 1839 yılında Roma'ya yerleşen çiftin üçüncü ve son çocukları burada doğar. Roma yıllarında Liszt, İtalyan müziğini yakından inceleme fırsatı bulur ve bazı piyano eserlerinde İtalyan temalarından esinlenir. Liszt her gittiği yerde gezip gördüğü mekanlardan etkilenerek oraları betimleyen eserler besteler. George Gordon Byron (1788-1824) ve Friedrich von Schiller'in (1759-1805) şiirlerinden esinlenerek "Wallenstadt Gölü", "Villa d'Esten'in Çeşmeleri" gibi eserler besteler. Bu betimleyici

[49] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.136.
[50] Koral Çalgan, **Franz Liszt ve Liszt'in İstanbul Konserleri,** Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1991, s.18. aktaran Say, **a.g.e**., s.380.
[51] Say, **a.g.e**., s.380.
[52] Selanik, **a.g.e**., s.179.

eserler daha sonraları tek bir albümde toplanarak yayımlanır.[53] Kontes Marie d'Agoult ile birliktelikten iki kız ve bir oğlu olan Liszt 1840 yılında Kontes'ten ayrılmıştır.

"Kızlarından Cosima, önce şef Hans von Bülow ile, sonra da Richard Wagner'le evlenir. Blandine ise Fransa-Prusya Savaşı'nda kahramanlık göstermiş bir Fransız devlet adamı olan Emile Olivier'nin eşi olur."[54]

Konser turnelerinden 1835'deki İsviçre turunda, İsviçreli piyanist Sigismond Thalberg'in (1812-1871) Paris'te başarılı konserler verdiğini duyan Liszt, kendi ününü bu piyaniste kaptırmama düşüncesiyle Paris'e gelir ve bir piyano düellosu yapar.[55]

1840-1847 yılları arasında büyük konser turnelerine çıkar. "*1839-1847 yılları arasında Liszt'in konser vereceği kentlerin listesi, bir Avrupa gezi rehberine benzetilir*."[56] Avrupa'nın neredeyse her yerine giden besteci, Avrupa dışında St. Petersburg, İskoçya, Portekiz ve İstanbul'a da turneler düzenler. İlyasoğlu, Liszt'in İstanbul ziyareti için şu bilgileri verir: "*18 Haziran 1847'de Padişah Abdülmecid'e Büyükdere'deki Hotel de Bellebue'de bir konser verdi*."[57] Liszt'in hayatının en parlak konser dönemi bu yıllardır.

"Ünlü yapıtların piyano uyarlamalarının ve yazdığı parafrazların değerini Avrupa'ya kanıtladığı dönem, 1840-1848 yıllan arasıdır. İstanbul'a da Rusya turnesi sonrasında, Padişah Abdülmecid'in ve Sadrazam Reşid Paşa'nın daveti üzerine gelmiş, 1847 yılının Haziran ayında yaklaşık bir ay kalarak Padişaha adadığı iki parafraz bestelemiş ve ödüllendirilmiştir."[58]

Bu konser turneleri maddi anlamda Liszt'e büyük gelirler sağladı. Bu yıllarda Beethoven'in Bonn'daki mezarının anıt masraflarını üstlenmiştir. Fakat Liszt'in bu yıllardaki sanat yaşamı her ne kadar takdir toplasa da şahsi yaşamı eleştiriler almıştır.

[53] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.134.
[54] **A.e.** s. 136.
[55] Walker, **a.g.e**., s.328.
[56] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.135.
[57] **A.e.** s. 135.
[58] Say, **a.g.e**., s.380.

Dönemin ünlü eleştirmenlerinden Schumann, Liszt'in Leipzig'de verdiği konserin ardından şu satırları kaleme almıştır:

"Liszt Viyana'dan kötü alışkanlıklarla geldi. Sürekli olarak, konteslerimiz, prenseslerimiz, tuvaletli güzel kadınlarımız olmadığından yakındı durdu. Ona dikkatli olması gerektiğini, aslında güçlü bir aristokrasiye sahip olduğumuzu, bu aristokrasinin 150 kitabevi, 50 basımevi ve 30 müzik gazetesi ve dergisinden oluştuğunu söyledim. Güldü. Sanıyorum, basınımızda hakkında çıkan ağır yazılar, aristokrasimizi ona öğretmiştir."[59]

1847'de Liszt, Kiev'e gitmiş ve burada çarın yardımcısının eşi olan Prenses Carolyne Sayn-Wittgenstein'e (1819-1887) âşık olmuştur. Bu ilişkinin ardından Liszt Carolyne'in de isteği üzerine konser turnelerine ara vermiş ve besteciliğe yönelmiştir. Wagner'le tanışması ona 1848 yılında Almanya'nın Weimar kentinde saray orkestrasının şefliği yolunu açmıştır. Saray orkestrası şefliği sırasında kendine çalınmamış eserleri çaldırma vazifesini edinir ve Berlioz, Wagner ve Verdi gibi bestecilerin operalarını sahneler.

"Weimar yılları bestecinin en verimli dönemidir. Elinin altında bir orkestra ve opera sahnesi vardır. Şef olarak Wagner, Donizetti ve Verdi'nin operalarını yönetir. Tannhauser'in, Lohengrin'in ilk sahnelenişi Liszt yönetiminde burada yapılır. Bestecinin hemen tüm orkestra yapıtları da bu ortamda doğar. İki ünlü piyano konçertosu, Ölüler Dansı, Dante ve Faust senfonileri, toplam 13 senfonik şiirinden on biri Weimar yıllarının ürünüdür."[60]

Bu dönemde piyano dersleri de vermeye devam eden Liszt, daha sonra ünlü piyanistler olacak "Altenberg Kartalları" diye isimlendirilen bir piyanist kuşağı yetiştirmiştir. "*Weimar'da görev almasını izleyen yıllarda bestelerinin giderek derinlik kazandığı, hatta çağının anlayışına göre ileri bir müzik dilini kullandığı bilinmektedir*."[61]

1858 yılında dönemin muhafazakâr kesiminin eleştirileri üzerine Weimar Saray Orkestrası şefliğinden istifa eder ve 1859 yılında Prensesle evlenmek için

[59] Çalgan, **a.g.e**., s.20. akt. Say, **a.g.e**., s.381.
[60] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.136.
[61] Say, **a.g.e**., s.380.

Roma'ya yerleşir fakat Papa, prenses henüz boşanmadığı için evlenmelerine müsaade etmez.[62] 1859 yılından 1863 yılına kadar Liszt ve Prenses Roma'da yaklaşık dört yıl beraber yaşarlar.

"Ayrıldıktan sonra Liszt kendini dinsel müzik bestelemeye verir. 1860-1870 arasında oratoryolar ve missalar yazar. Christus Oratoryosu da 1863'te ortaya çıkar. 1868'de Papa IX. Pius'tan Katolik Kilisesi'nde görevler alır ve bir din adamı gibi çalışmaya başlar. Papaz olmak çocukluk yıllarından kalma bir özlemdir. Yine de hiçbir zaman tam bir papaz olmaz ancak birkaç yıl din adamı olarak çalışır. 1869'da Weimar'a döner; seminerler verir. Bu arada Macaristan'da Krallık danışmanı olmuştur. 1871'de Budapeşte'de Liszt'in başkanlığında Ulusal Müzik Akademisi kurulur. 1875 yılında zamanını Budapeşte, Weimar ve Roma arasında üçe bölerek geçirir."[63]

1886 yılında Londra'da "St. Elizabeth Oratoryosu" seslendirilir. İngiltere kraliçesi bu seslendirmenin ardından Liszt'i kabul eder. Bu konserin ardından Bayreuth'a giden besteci burada bronşite yakalanır 31 Temmuz 1886 tarihinde 75 yaşında hayata gözlerini yumar.[64]

2.2. Sanat Anlayışı

19. yy'ın her iki yarısında aktif rol oynayan büyük bestecinin sanat hayatı, Salieri'den aldığı eğitim ile başlayan sanat anlayışı ömrü boyunca durmadan gelişme gösterip, tonalitenin sınırlarını zorlamasıyla Arnold Schönberg'e (1874-1951) ilham olmasına kadar geniş bir perspektifte incelenir. 1848'de Weimar'da orkestra şefi olmasına kadar piyanistik kariyeriyle geçen hayatı, bu görevin ardından besteciliğe yönelmesi ve bu alanda ileri çalışmalar yapmasıyla geçmiştir. Aynı zamanda iyi bir orkestra şefi ve piyano eğitimcisidir. Schumann'ın, Liszt hakkındaki görüşleri özetle şöyledir:

"Hangi eseri nerede, ne zaman bestelediği belli değil. Olağanüstü parlak, hareketli ve harekete geçirici bir yetenek. (Eserlerinde) anavatan özlemi seziliyor. Fransız espri ve neşesi de var. İç huzursuzluğu bestelerinin işçiliğinde belli oluyor... Liszt gibi parlak ve canlı virtüözler çoğunlukla

[62] Alan Walker, **Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861,** New York, Alfred A. Knopf Inc., 1989, s.741.
[63] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.136.
[64] Say, **a.g.e**., s.380.

‘eylemi’, kâğıt üzerindeki kuru işçiliğe yeğlerler. Liszt çalgıcılıkta usta, bestecilikte geri kalmıştır. Fransız edebiyatının etkisi güçlü olmasına karşın, Weber, Schubert ve Mendelssohn’un izleri pek yoktur. Beste üslubu geçici ve abartılıdır. Fransız edebiyatı Liszt’in müziğini program müziğine dönüştürmüştür. Müziği sözcükler yönlendirmektedir. Edebiyat, müziğe ozansal bir ruh vermesi bakımından önemlidir. Ama besteci doğrudan doğruya bu sözcüklere göre müzik yapmamalıdır. Liszt’in müziği Fransız edebiyatıyla adeta evlidir...”[65]

“...Paganini’nin ortaya çıkması Liszt’i kışkırtmıştır. Chopin’i ise dizginlemiştir biraz olsun. Ama Chopin in baştan sona kadar izlenebilen, iplik gibi uzayıp giden pembe düşünce çizgisi Liszt’te yoktur. Liszt geç kaldı, bundan sonra zor düzeltir. Başka bestecilere (Beethoven’le Schubert’e) sığınması, onları zenginleştirip süslemeye kalkması, kendi kendine yeterli olmadığını kanıtlıyor. Oysa Liszt, çalgısına ve başka bestecilerin eserlerine bu kadar zaman harcamayıp kendisini geliştirmeye çalışsaydı, hiç kuşkusuz o da günümüzün en önemli bestecilerinden biri olurdu.”[66]

Liszt’in müzikal dilinin kaynağı: Macaristan, Viyana, Fransa, Almanya ve Roma’dır. Fikirsel olarak Fransız romantizmi ve sosyalistlerden etkilenmiştir. Bunun yanında 1830-1840, 1848-1866 ve 1871 ihtilalleri de dünya görüşünü etkilemiştir.[67]

“Bundan başka çok önemli toplumsal olaylar yaşandı Avrupa’da. Liszt her olayda aynı tutumu benimsemedi. Zaman zaman devrimin yanında yer alırken, zaman zaman karşı devrimin safına geçti. Örneğin: 1830 Devrimi’ni destekledi ve “Devrim Senfonisini yazdı. 1840’ta Macaristan’ın Avusturya’dan ayrılmak için giriştiği ulusal ayaklanmayı destekleyerek Rakoczi Marşını besteledi. 1848’den sonra tutum değiştirdi. Devrimden sonra 3. Napolyon’u destekledi. Cumhuriyetçi tutumunu terk ederek -bundan sonra- krallara yanaşmaya başladı. 1866’da Habsburg İmparatorunun taç giyme töreni için mass (missa) besteledi. 1871 Paris Komünü’ne uzak durdu. 1875’te Macaristan Ulusal Akademisi’ni kurdu, Macar Kralı’nın yanında yer aldı. Aynı yıllarda Roma Kilisesine yakınlık duymaya başladı. Çok sayıda dinsel eser yazdı. Ateistlikten dindarlığa geçti. Cumhuriyetçilikten kralcılığa geçmesine paralel gelişti bunlar.”[68]

Liszt’in sanatı, 1848 yılında Weimar saray orkestrasının şefliği görevini üstlenmesinden öncesi ve bu tarihten itibaren besteciliğe daha fazla yönelmesi olarak iki bölümde incelenebilir. Müzik tarihinde insan doğası gereği hiçbir şey kesin

[65] Mehmet Kaygısız, **Müzik Tarihi - Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi,** 2. Basım, İstanbul, Kategori Yayıncılık, 2017, s.231.
[66] **A.e.**, s.232.
[67] **A.e.**, s.232.
[68] **A.e.**, s.232.

sınırlarla ayrılamaz. Bu Liszt'in sanatı için de geçerlidir. Özellikle Romantik Dönem bestecilerinin genel ve kendi sınırlarını yıkma gayretlerinden ötürü değil yaşamlarındaki dönemler arası, aynı dönemde besteledikleri eserler arasında bile belirgin anlayış farklılıkları görülebilir.

Besteciliğinin yanında döneminin en önemli piyanisti ünvanını kimseye kaptırmayan Liszt aynı zamanda iyi bir orkestra şefidir. Gerek piyano tekniğinde gerek de bestecilik yönüyle Romantik Dönem'e en çok yenilik Liszt tarafından getirilmiştir. Chopin ile Wagner arasında bir köprü görevi gören armonik dili ile kendine özgü bir yeri vardır.

Liszt aynı zamanda Romantik Dönem'in en gözde senfonik müzik türlerinden birisi olan "Senfonik Şiir" türünün babası kabul edilir.[69] Senfonik şiirlerdeki bir bölüm içerisinde belli bir program ve hikâyenin gerektiğinde değişen tempolarla aktarılması ve serbest bir form anlayışının takip edilerek hikâyenin veya programın formu oluşturması durumu Romantik Dönem'in form sınırlarını aşma eğilimine uygundur.

Liszt'in üstün piyano becerilerini sergilediği konserler adeta bir müzikal cambazlık gösterileri olarak tanımlanmıştır. Bu anlamda piyanoyu sanata değil de gösterişe alet ettiği eleştirilerini de zamanında almıştır. Besteci neredeyse her türde yedi yüz'den fazla eser üretmiştir.

19. yy romantizmini piyano müziğinde en iyi şekilde yansıtan besteci-piyanistler arasında Chopin, Schumann ve Liszt gelir. Piyanistlik olarak Liszt bu diğer iki besteciden daha önde ve daha ünlüydü. Yalnız Liszt'in bu üstün piyanistlik özellikleri kimi eleştirmenlerce bestecilik anlamında küçümseme konusu bile olmuştur. Liszt'in müziği "piyano müziği" olarak indirgemeye çalışılmıştır. Fakat bütün eleştirilere rağmen Liszt orkestra müziğine senfonik şiiri kazandırmıştır. Bu dönemde piyano için teknik anlamda en uygun ve kaliteli eserleri Chopin ve Liszt

[69] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.105.

ortaya çıkarmıştır. Ayrıca Liszt sadece konser eserleriyle değil, etüt ve çalışmalarıyla piyano tekniğine büyük yenilikler getirmiştir.

Müzik dışı konulara da ilgili olan Liszt, bu alanlardaki ilgisini sanatına yansıtmış ve özellikle senfonik şiirleriyle kimi zaman şiirleri kimi zaman dini metinleri işlemiştir. Senfonik şiir form olarak Klasik Dönem formlarına karşıt fikirlerle ortaya çıkmıştır. Liszt öncesinde başka besteciler de senfonik müzik alanında yenilikler getirmişlerdir. Bunların en başında Berlioz'un "**Symphonie Fantastique***"* eseri gelir. Fantastik senfoni, Liszt'i oldukça etkilemiş ve ona ilham kaynağı olmuştur. Her ne kadar isminde senfoni kelimesi geçse de Fantastik Senfoni, klasik bir senfoni değil, daha çok senfonik şiirdir.

Klasik senfoniler sonat'ın orkestra müziğine uygulanması diye tanımlanabilir. İlk bölümün sonat allegrosu, ikincinin ağır bir lied, üçüncünün katlı trio veya rondo, dördüncü bölümün ise yine bir lied veya dans türlerinden birisi olarak bestelendiği klasik senfonilerin aksine bu form anlayışı senfonik müzikte de kırılmıştır. Salt müzik saplantısından kurtulabilmek için Liszt müzik dışı konuları, özellikle edebiyattan ilham alarak ele almıştır. Liszt'in esin kaynağı olan şair ve yazarlar arasında Goethe, Schiller, Shakespeare, Lamartine ve Victor Hugo'yu sayabiliriz.

Sanatsal tutarlılık açısından Liszt eleştirilen bir bestecidir. Eserlerindeki felsefi anlayışın yanında bazı durumlarda piyano tekniğini ön plana çıkarmak için müziği feda ettiği de söylenebilir. Mimaroğlu, Liszt'in müziği hakkında şunları söylemektedir: "*Yer yer, sayfa sayfa gerçi Liszt'te, bir yücelik, bir soyluluk, bir derinlik belirir ama çok kere gösteriş uğruna, etki uğruna, çarpıcılık uğruna, anlatımın birtakım bayağı, dıştan, ucuz amaçlara kurban edildiğini görürüz."*[70]

[70] Mimaroğlu, **a.g.e**., s.134.

Eserlerini belli bir felsefi çatıyla inşa eden Liszt, eserlerindeki düşünsel öğelere ve anlamsal boyuta önem vermektedir. "*Yapıtlarında seçmecilik (eclecticism) yoluyla elde ettiği, özel bir üslup vardır*."[71]

Macar halk müziği, çingene müziği, ilk müzik eğitimini aldığı Avusturya-Alman ekolü denebilecek öğretmenlerinden öğrendikleri, Paris'te yaşadığı yıllarda bu sanat şehrinin imkanlarıyla ona kazandırdıkları ve Roma'da yaşadığı yıllarda etkilendiği İtalyan müziği, Liszt'in müzikal dilini oluşturan temel taşlarıdır.

Şeflik yaptığı yıllarda sahnelediği operalar'dan etkilenmiş ve bu tecrübelerini piyanoda uygulamıştır. Yani piyano müziği stilinin oluşmasında sadece senfonik müzikten değil opera müziğinden de faydalanmıştır.

Besteciliğinin ilk dönemlerinde yaptığı indirgeme, transkripsiyon ve parafrazlar, bestecinin sonraki yıllarda ürettiği eserlerde temel taşlarını oluşturmuştur. Orkestra şefliği yaptığı dönemde kendine çalınmamış eserleri çalmayı hedef edinen Liszt, dönemin Berlioz, Wagner ve Camille Saint-Saëns (1835-1921) gibi ünlü bestecilerinin senfonik veya opera türündeki bazı eserlerinin ilk seslendirmelerini gerçekleştirmiştir. Bu durum Liszt'e dönemindeki bestecileri çok yakından tanıma ve anlama fırsatı vermiştir.

Bir diğer amaç olarak da orkestra olmayan bölgelerde çalınmak üzere veya orkestraya çaldırma imkânı olmayan bestecilerin eserlerinin çalınabilmesi düşüncesiyle operalar dahil ulaşabildiği çoğu senfonik eseri piyanoya uyarlamıştır. Verdiği solo veya çift el piyano konserleriyle bu düşüncelerini kanıtlamıştır.

> "Liszt transkripsiyonları müzik tarihinde ayrı bir yer tutar. Bunlar arasında Bach'ın org çalışmalarından Beethoven, Mozart, Berlioz ve Schubert'in senfonilerine, Wagner'in operalarına kadar pek çok yapıt yer alır. Beethoven'in dokuz senfonisini piyanoya uyarlamış, tüm orkestra çalgılarının renklerini piyano tuşlarında duyurabilmiştir."[72]

[71] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.132.
[72] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.135.

Liszt'in piyano yazım stili, bir senfoninin yapısını rahatlıkla aktarabildiği gibi aynı zamanda romantik müziğin zarif duyarlılığını da gösterir. Avrupa turnelerinde sadece kendi eserlerini değil Chopin ve Schumann gibi bestecilerin eserlerini da çalarak tanıtmıştır.

Piyano tekniğinde her ne kadar kendinden önceki teknikleri harmanlasa da özellikle lirik melodilemesi, rubato çalım tekniği ve armonik yeniliklerde Chopin'den etkilendiği yadsınamaz. Paganini'den etkilenerek onun keman için yazdığı, kemanın sınırlarını zorlayan eserlerini piyanoya uyarlarken Liszt'te piyanonun sınırlarını zorlamıştır. Kontrast nüansların birbirine çok yakın olduğu eserleri mevcuttur.

"Yüzyıllardan beri 'yerleşik bir bilim' olarak geliştirilen tonal armoninin yarattığı olanakların 19. yüzyılın son çeyreğinde kendini tüketmeye başlamış olması, doğal olarak ton kavramının ya da tabusunun sorgulanmasını getirmiş, bu sorgulamada Liszt'in araştırmacı-ilerici kavrayışı önemli rol oynamıştır: "Tonaliteyi çözümünde Liszt, geleneksel kadans kalıbına bağlı kalmaz. Ton geçişleri giderek seyrekleşir. Daha çok, çeşitli tonaliteleri ve ezgileri yan yana sıralar. Onları kromatik, neo-modal, ya da çingene makamları gibi gereçlerle birbirine geçirir. 1850'den sonra müziğe makamların çağdaş anlamda kullanımının ürettiği öğelerin giderek daha fazla sızmasıyla, tonal güvence sarsılır. Yine tonaliteyi sarsma sorunsalında Liszt ve Skryabin, dörtlü akorlar gereciyle çalışmışlardır. Her iki bestecinin Prometheus yapıtlarında, dörtlülerin üst üste bindirilmesinden oluşan dörtlü akorlar, birbiriyle akrabadırlar. (Dieter Torkewitz: Liszt'in Erken Dönemindeki Armoni Düşünce Biçimi). Bu geleceğe yönelik araştırmalarda, Liszt'in özellikle org yapıtlarında görülen bu tutanaksız tonalitelerin, Debussy ve Ravel gibi izlenimciler üzerindeki önemli etkisi belirtilmektedir. Ancak bilindiği gibi, geleceğe yönelik bir bakış açısı, her zaman geriye bakışı da beraberinde getirmektedir. Liszt'in çağımıza yönelik yapıtlarının nitelikleri incelenirken, Gregoryan Koralleri'ni, kilise makamlarını, özellikle Palestrina ve Bach'ı ne denli iyi tanıdığı ortaya çıkmaktadır. Bu önemli nokta, 1850'den sonraki Liszt yapıtlarına tonaliteye yabancı neo-modal öğelerin sızmasının bir nedenini açıklamaktadır. (...) Serge Gut, Liszt'in müzik dilini irdelerken, 1883-1884 yapıtlarıyla, Debussy, Ravel, Max Reger, Richard Strauss, Bartok ve erken dönem Schönberg'i esinlediğini belirtir. Bu düşünce çizgisine göre Liszt, Klasik Viyana üslubuyla bestelemeye başlamış, izlenimci, dışavurumcu akımlardan sezgisel olarak geçerek, 20. yüzyılın müziğine ışık tutan ilk 19. yüzyıl bestecisi olmuştur."[73]

[73] Leyla Pamir, **Müzikte Geniş Soluklar,** İstanbul, Ada Yayınları, 1989, s.108. aktaran Say, **a.g.e**., s.381.

Liszt'in Avrupa'nın dört bir tarafından hatta Amerika'dan gelen piyano öğrencileri olmuştur. Döneminin en önemli piyano eğiticisidir. Liszt'in eğitim metodunda bir sınıftaki tüm öğrenciler birbirlerini dinleyecek şekilde konumlanırdı.[74]

Bestecinin en önemli piyano eserleri arasında "Transandantal Çalışmalar" sayılabilir. Teknik anlamda oldukça zor olan bu eserler Liszt'in kendi virtüözitesini temel alarak yazılmıştır. Yine bestelediği piyano konçertoları da aynı şekilde üstün bir virtüözite gerektirirler. Romantik Dönem'de öne çıkan piyano eser türü küçük lirik parçalardır. "*Chopin gibi Liszt de kısacık minyatür piyano parçaları yazmıştır*."[75]

Orkestra ve operaları piyanoya indirgeyen Liszt, aynı zamanda solo piyanno için bestelediği bazı eserlerini de daha sonra orkestraya uyarlamıştır. Bir örnek vermek gerekirse "Macar Rapsodileri" olarak bilinen eserlerini ilk olarak piyano için bestelemiş, daha sonra bu eserlerini orkestra için uyarlamıştır. Bu eserlerin ismi her ne kadar Macar halk ezgilerini hatırlatsa da aslen çingen müziklerinin melodilerinden esinlenilmiştir.

"Liszt'in son dönem piyano yapıtları çağdaşları tarafından anlaşılamamıştır. Yüzyıllardır gelişen armonik yürüyüşe karşı çıkmakta, melodik akışkanlığı kesen yoğun bir yapı sergilemektedir. Kromatik yükseltmeler, kısacık motifler içinde sık sık değişime uğrayan tonalite; yeni bir modal anlayışla kullanılan 'tam ses gamları'; duruk hücreler içinde yinelenen belirli devinimler ve geniş aralıklar kullanması, son dönem piyano yapıtlarının özellikleridir."[76]

"*Liszt'in 1848-1861 Weimar dönemi, 1861-1869 Roma dönemi ve 1870-1885 son dönemi yapıtları, çağdaşlarınca yadırganmış, anlaşılamamış, eleştirilmiştir*."[77] Son dönem eserleri, yaşadığı dönemin ötesindedir. Tonalitenin sınırlarını zorlayarak Bartok, Debussy, Ravel hatta Schonberg gibi bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Senfonik eserlerinde kullandığı armonilerle Wagner'i etkilemiştir. Schönberg bir konuşmasında Liszt hakkında şunları söylemektedir: "*Wagner de dahil olmak üzere*

[74] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.136.
[75] **A.e.** s. 135.
[76] **A.e.** s. 136.
[77] Say, **a.g.e**., s.381.

hepimiz, Cesar Franck, Richard Strauss, Debussy ve son Rus bestecileri, her şeyimizi ona borçluyuz.”[78]

“Liszt’in tüm yapıtlarında gizliden gizliye var olan opera doğası, şarkılarında tüm açıklığıyla ortaya çıkar. Geniş arpejlerle çizilen Bellini geleneği, uyuşumsuz süslemelerdeki dramatik anlatım, lirik ve zarif olduğu kadar dobra, hatta kaba olabilen doruklar, şarkıları opera havasına sokar. Liszt, üç şarkısını piyanoya uyarlamıştır. Bunlar, Petrarca Soneleri adıyla Annees de Pelerinage’ın ikinci cildinde yer alır. Opera öğelerini kullandığı, bel canto tarzını sergilediği ilk piyano yapıtlarından Funerailles, 1849 Macar İhtilali’nde ölen arkadaşlarının anısına adanmış bir ağıttır. Piyanonun vurmalı çalgı özelliğini sergileyen, piyanodan bir orkestra yoğunluğu ağır bir cenaze marşı, Berlioz’un ve Verdi’nin görkemli kahramanlık duygularını andırır. Bu arada karşıt bir ezgi, İtalyan bel canto’su benzeri şarkısını söyler. Kromatik doku, dramatik anlatımı güçlendirir.”[79]

2.3. Liszt ve Piyano Müziği

Liszt, özellikle 1830-1840 yılları arasında piyano çalım tekniğinde daha önce benzeri görülmemiş bir ilerleme kaydetmiş, bir dizi yeni teknik ve etkileyici çalım olanaklarını ortaya koymuştur. Bu atılım sayesinde, enstrümanın kendisindeki evrimi, daha fazla gücü, daha büyük sesi ve daha geniş dinamik aralığı ile birleştiğinde, daha zengin bir piyanistik doku çeşitliliğine geçilmesine zemin hazırlamıştır. Böylelikle piyano, senfonik ve vokal çalışmaları kapsayabilir, zengin bir renk ve tınısal etki taklit edebilir.

Modern piyano tekniği Liszt’in bu yıllardaki öncü gelişmelerine çok şey borçludur. Piyanistler halen teknik kaynaklar olarak onun müziğine yönelirler. Ferruccio Busoni (1866-1924) 30’lu yaşlarında piyanoya yeniden yöneldiğinde kendi çalım tekniğindeki kusurları düzeltmek için Liszt’in müziğine ağırlık vermiştir.[80]

Liszt’in virtüözite yıllarını en çok temsil eden eserler: S.139 (12) Études d’exécution transcendante (12 Metafiziksel Etüt) ve S.140 Études d’exécution

[78] Pamir, s.108. aktaran Say, **a.g.e**., s.381.
[79] İlyasoğlu, **a.g.e**., s.135.
[80] Susan T. Sommer ve diğerleri, "Franz Liszt" **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, , 1981, s.407.

transcendante d'après Paganini (Paganini'nin ardından metafiziksel etütler) adlı eserleridir. Eserler, 1851 yılında "Grandes études de Paganini" ve "Etudes d'exécution transcendante" son başlıklarıyla revize edilmeden önce, sırasıyla "Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini" ve "Grandes études" başlıklarıyla yayınlandılar. Daha önceki versiyonlarında bu eserler piyano literatüründeki en göz korkutucu zorluklar içeren eserler arasında yer almış ve Liszt'in zamanının piyanistleri arasındaki üstünlüğünün kanıtı niteliğindedirler.

"Paganini" etütleri, La campanella hariç, solo keman kapriçyolarına dayanır ve her çalışma, orijinal keman çalışmalarına eşdeğer belirli bir teknik veya müzikal araca odaklanır:

1. Sol minör, tremolando (Giriş ve Koda kısımları Caprice No.5'ten, devamı Caprice No.6'dan),

2. Mi majör, diziler ve oktavlar (Caprice No.17),

3. Sol minör, sıçramalar ve hızlı nota yinelemeleri (La campanella),

4. Mi majör, arpejler ve çapraz eller (Caprice No.1),

5. Mi majör, eko etkileri ve glissandolar (Caprice No.9);

6. Küçük, tema ve varyasyonlar (Caprice No.24)

12 'Transandantal' etütler ise bu önceki etütler ile daima üslup ve virtüözite bağlamında yakından ilişkili olmuştur. Bu parçaların üç versiyonu mevcuttur (Mazeppa'nın 1840'dan kalma ek bir versiyonu ve senfonik bir şiir olarak orkestra versiyonu vardır), çünkü 12 Grandes études A40, Child Etude A8'in (1827) ayrıntılı yeniden çalışılmış şeklidir. (7 No.lu, daha sonra Eroica hariç). Son versiyonunu oluşturuncaya kadar Liszt şiirsel başlıkları eklememiştir.[81] Bu 12 çalışmanın tonal

[81] **A.e.** s.407.

planı, orijinal 1826 setinin planını takip etmektedir. Liszt, her biri kendi tonunun ilgili minöründe olan alternatif bir çalışma ile eksik 5'lilerden oluşan bir döngüyü ortaya çıkarmıştır. Robert Schumann, eserlerin 1838 versiyonunu için "*Fırtına ve korkunç çalışmalar… dünyada sadece 10 veya 12 icracı için uygun*" yorumunu yapmıştır.[82]

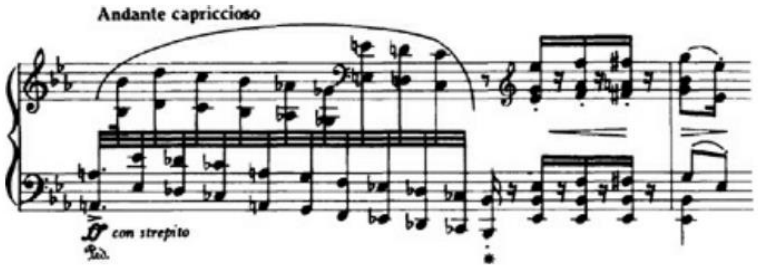
Her iki çalışma grubunun 1851 revizyonlarında Liszt, daha zor olan bazı kısımları düzeltip ve dokuları netleştirerek parçalara daha ince, daha parlak bir tını kazandırmıştır. Yapılan revizyonlar, bu çalışmaları daha geniş ölçüde erişilebilir hale getirmiştir ve daha ağır hareketlerle modern piyanonun değişen gereksinimlerini karşılamıştır. Bununla birlikte, daha karmaşık dokular ortaya çıksa bile, bu eserlerin piyanistten büyük talepleri bulunmaktadır. Bu eserlerin piyano için şimdiye kadar yazılmış en zor konser eserleri olduğu yadsınamaz.

Liszt'in parmakları uzun ve elleri dardı. Parmakları arasındaki perdelerin kısa olması, diğer insanlara göre piyanoda elini kolaylıkla daha geniş bir alana kadar açmasına izin vermiştir. Parmak uçları konik olmadığı için, klavyenin yüzeyinde maksimum hareket kabiliyeti sağlamıştır. Liszt için bir başka fiziksel avantaj, dördüncü parmaklarının alışılmadık derecede esnek olmasıdır ve bu da aynı elin içinde aynı anda birkaç farklı öne çıkan melodi çalmasını kolaylaştırmıştır. Yazdığı klavye partilerinin çoğunda icracının zorluk çekmeden 10 parmağını birden kullanabileceğini varsaymaktadır.[83]

Liszt'in en sansasyonel etkilerinden birisi hala onun adıyla anılan: "Liszt oktavları"dır. Alternatif ellerle, başparmakların üst üste binmesiyle, ulaşılamaz hızlarda çift oktav yanılsaması yaratarak çalınmaktadır. Sesleri zor, bu tür pasajlar oldukça ekonomiktir. İcracı, sonucun yarısı ile bile iki kat daha fazla güç elde etmektedir. İyi bilinen bir örnek olarak, mi majörde ikinci 'Paganini' etüdünde ortaya çıkmaktadır.[84]

[82] **A.e.** s.407.
[83] **A.e.** s.408.
[84] Walker, **a.g.e**., s.301.

Şekil 2. 1. Paganini Etütleri No. 2, mib majör



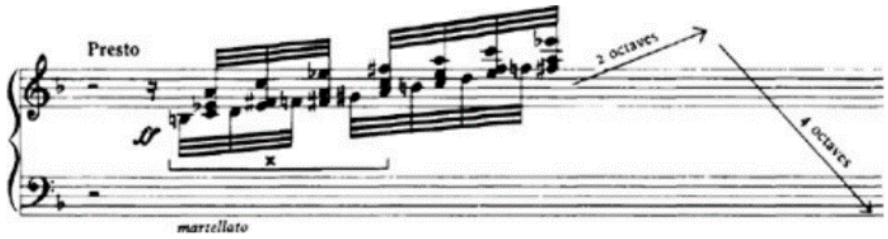
Liszt'in müziğindeki dramatik araçlar, tam etki için daha büyük salonlara ihtiyaç duymaktadır. Piyanoyu küçük odadan çıkarıp modern büyük konser salonuna Liszt yerleştirmiştir. 1837'nin başlarında, Milan'daki La Scala'da 3000 kişiye bir resital verdiğinde, devrimsel bir yenilik yapmıştır. Bununla birlikte, bu amaca ulaşmak için çok fazla önyargının üstesinden gelmek zorunda kalmıştır. Piyanoyu daha önce - klavsen gibi- küçük bir dinletiden önce çalınacak bir oda enstrümanı olarak gören birçok müzisyen vardı ancak Liszt'in düşünceleri 18. yy'da kök salmış ve bu yargıları yıkmıştır.

O dönemde bir diğer önemli faktör ise piyanolardır. Çeşitli markaların ürettiği piyanolar arasında tını, tuşe ve güç farklılıkları bulunmaktaydı. Chopin, hafif hareketli ve gümüş tonlu Pleyel markalı piyanoda eşsiz performanslarını sergilemiştir. Liszt de sık sık Pleyel model piyanolarda çalmıştır. Fakat bu piyanolar hakkında küçümseyen bir şekilde "piyanino" demiştir. Liszt'in piyanolarını tercih ettiği bir diğer marka ise yedi oktavlı Erard piyanolarıdır. Erard piyanoları daha ağır hareket kabiliyeti ve daha hacimli bir sese sahip olması ile Liszt'in piyanistik tarzına daha uygundur. Bu marka piyano, bestecinin 1830 ve 1840'lı yılların turnelerinde tercih ettiği enstrümandır. Bu piyanolar her ne kadar güçlü ve dayanıklı olsalar da, bestecinin daha kuvvetli parçalarının gücüne enstrüman her zaman dayanamamış ve Liszt zaman zaman bir tel veya bir çekiç kırmıştır. Steinway ve Bechstein firmaları 1850'lerde güçlendirilmiş enstrümanları üretinceye kadar Liszt'in 1840'lardaki repertuvarı tamamen sunulamamıştır.

Liszt, tremolando'nun olabildiğince hızlı bir şekilde çalınmasını, tuşlar yarıya kadar basılı ve elin ufak titremeleri ile hayata geçirilmesini tavsiye etmiştir. Glissando,

Liszt'in seyircisini coşturduğu bir başka etkidir. Onuncu Macar Rhapsodi, Les patineurs ve Totentanz, daha önce benzeri görülmemiş bir alan ve güce sahip geniş glissandolar içermektedir.

Şekil 2. 2. Totentanz, Cadenza



2.4. Solo Piyano için Eserleri

İngiliz besteci ve müzikolog Humphrey Searle (1915-1982), "Grove's Dictionary" için Liszt'in eserlerinin kataloglamasını yapmıştır. Bu katalog her ne kadar birkaç kere revize edilse de en sık kullanılan katalogdur. Searle'nin katalog sisteminde eserler "S" harfinin yanında bir numara ile isimlendirilir. Liszt'in bu eser kataloğundan yalnızca solo piyano için olan eserler New Grove Dictionary Music and Musicians'dan alınıp düzenlenerek, referans olması adına Ek 2'de verilmiştir.

2.5. Türkiye'de Liszt Ekolü

Orkestra seslerinin piyanoda taklit edilmesi fikriyle sonoritesi ve tınısını geliştiren Liszt'in tüm buluşları kendi ekolünü oluşturmuştur. Henüz genç bir piyanist iken bile Liszt'ten piyano dersi almak oldukça prestijli kabul edilirdi. Yaşamının bir kısmından sonra onun yetiştirdiği piyanistler ekolü devam ettirmişlerdir. "*Öğrencileri arasında A. Siloti (1863-1945), M. Rosenthal (1862-1946), E, d'Albert (1864-1932), Ferrucio Busoni (1866-1924), H.v. Bülow (1830-1894) ve H. Hegyei vardır."*[85]

[85] Say, **a.g.e.,** s.384.

Liszt'in öğrencilerinden H. Hegyei (1863-1926) Liszt ekolünü ülkemize taşıyan kişidir. 1887 yılında İstanbul'a bir konser turnesi amacıyla gelmiş ve ömrünün sonuna kadar burada kalarak piyano öğretmenliği yapmıştır. Türkiye'de yaşadığı bu süreçte sarayda Muzika-i Hümayun'da ve ilk konservatuvarımız olan Darülelhan'da dersler vermiştir. Daha sonra İstanbul Konservatuvarının kurulmasının ardından burada öğrenci yetiştirmeye devam etmiştir. Koral Çalgan'a göre "*Çeşitli bestelerinin yanı sıra, bir de piyano konçertosu yazmış olan Hegyei öldükten sonra, yerini öğrencisi ve aynı zamanda eşi olan Geza Hegyei almış, Liszt piyano okulunun sürdürülmesine katkıda bulunmuştur.''*[86]

Hegyei'nin yetiştirdiği en önemli Türk piyanistlerden birisi ise Mithat Fenmen'dir. Fenmen, Hegei hakkında şu bilgileri vermektedir:

"Franz Liszt, Milli Macar Müzik Akademisi'nin başkanlığını 1875'den başlayarak ele aldığı için, Hegyei'ye öğretmenliği, öğretimde tecrübeli yıllarına rastlamıştı. Liszt o yıllarda bir yığın öğrencisi beraberinde olduğu halde Weimar, Viyana, Bayreuth ve başka kentler arasında mevsim mevsim dolaşıyor, aralarda da Peşte'de oturuyordu. Hegyei hukuk öğrenimine başladığı halde, bir yandan da ailesinden gizli olarak Müzik Akademisi'nin piyano sınıfına devam etmekteydi. Akademiyi bitirince, okulun salonunda Liszt ile birlikte, Liszt'in 1. Piyano Konçertosu'nu iki piyanoda çaldılar. Gazeteler bu olayı parlak yazılarla karşılayınca ailesi Hegyei adından meraka düşmüş, meseleyi kendisinden sormuşlardı. O da çekinerek adı geçen gencin kendisi olduğunu açıklamıştır. İşte ancak bundan sonra Liszt'ten serbestçe dersler almaya başlayabilmişti."[87]

[86] **A.e.** s. 384.
[87] Fenmen, **a.g.e.,** s.151.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

FUNÉRAILLES ADLI ESERİN MÜZİKAL ANALİZİ

3.1. Tarihsel Analizi

Resim, şiir gibi diğer sanat dallarına ilgisi olan Liszt'in, Marie d'Agoult ile yaptığı sanat gezilerinin ardından bu sanatlara olan ilgisi daha da artmıştır. Fransız şair Alphonse de Lamartine'nin (1790-1869) "Harmonies Poetiques et Religieuses" adlı şiirlerinden etkilenen Liszt, ilk olarak 1833-1834 yıllarında bu şiirler üzerine S.154 numaralı ilk versiyonunu bestelemiştir.

Şekil 2. 3. S.154 ilk basımı kapak sayfası[88]


Harmonies
POËTIQUES ET RELIGIEUSES
pour le Pianoforte seul
DEDIÉES À
Monsieur Alph. de Lamartine
PAR
F. LISZT.
Leipzig, chez Frédéric Hofmeister

Ces vers ne s'adressent qu'à un petit nombre.

Il y a des âmes méditatives, que la solitude et la contemplation, élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est à dire vers la religion; toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière, toute leur existence est un hymne muet á la Divinité et à l'espérance. Elles cherchent en elles mêmes et dans la création qui les environne des degrés pour monter à Dieu, des expressions et des images pour se le révéler à elles mêmes, pour se révéler à lui: puissé-je leur en prêter quelques unes!

Il y a des coeurs brisés par la douleur, refoulés par le monde, qui se réfugient dans le monde de leurs pensées, dans la solitude de leur âme pour pleurer, pour attendre ou pour adorer; puissent-ils se laisser visiter par une Muse solitaire comme eux, trouver une sympathie dans ses accords, et dire quelque fois en l'écoutant: nous prions avec tes paroles, nous pleurons avec tes larmes, nous invoquons avec tes chants.

(LAMARTINE. Avertissement des harmonies poétiques et religieuses.)

Kaynak: Ecaterina Banciu, Liszt - Programatic Ideals: Harmonies Poétiques Et Réligieuses, Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica, 61.1 (2016), 55–81. s.71.

[88] Eserin başında yer alan Lamartine'ye ait metnin İngilizce tercümesi Banciu'nun (2016) "Liszt - Programatic Ideals: Harmonies Poétiques Et Réligieuses" adlı makalesinde yer almaktadır. İngilizceden çevirisi yazar tarafından yapılmıştır: "*Bu ayetler sadece birkaçına yöneliktir. Sonsuz fikirlere, yani dine karşı yalnızlık ve tefekkürle yenilmez bir şekilde ortaya çıkan meditatif ruhlar vardır; tüm düşünceleri coşku ve dua ile ifade edilir, bütün varoluşları İlahi vasfa ve umuduna sessiz bir ilahidir. İçlerinde ve onları çevreleyen yaratılışta, Tanrı'ya yükselmek için adımlar, içlerindeki varlığını ortaya çıkarmak ve kendilerini O'na göstermek için ifadeler ve görüntüler ararlar: Onlara bir şey sunabilir miyim! Dünya tarafından boğulmuş, düşüncelerinin dünyasına sığınan, ruhlarının yalnızlığında, ağlamak, beklemek veya tapmak için kederle kırılan kalpler vardır. Onlar gibi yalnız bir ilham perisi tarafından ziyaret edilmeli, akorlarında sempati bulabilirler ve bazen onu duyurken söyleyebilirler. Sözlerinizle dua ederiz, gözyaşlarınızla ağlarız, şarkılarınızla temyiz ederiz*."

Daha önceki eserlerine de yaptığı gibi 1835 yılında basılan S.154 numaralı bu eseri 1845 yılında yeniden bestelemeye başlayıp 1849 yılında bitirmiştir.[89] Bu versiyonu ise S.173 numaralıdır. Albümdeki eserler şöyledir:

Tablo 3. 1. S.173 albümü eserleri

No	İsim	Tempo	Ton	Ölçü Birimi
1	Invocations	Andante conmoto	Mi majör	3/4
2	Ave Maria	Moderato	Sib majör	4/4
3	Benediction de Dieu dans la solitude	Moderato	Fa# majör	2/2
4	Pensee des morts	Lento assai	Sol majör	5/4
5	Pater noster	Andante	La minör	3/4
6	Hymne de Penfant â son reveil	Poco allegretto	Lab majör	6/8
7	Funerailles	Adagio	Lab majör	4/4
8	Miserere d'apres Palestrina	Largo	Mi minör	-
9	Andante lagrimoso	Andante lagrimoso	Sol# minör	4/4
10	Cantique d'amour	Andante	Mi majör	3/4

Harmonies Poetiques et Religieuses (Şiirsel ve Dinsel Armoniler) adlı albümün yedinci parçası olan "Funerailles", bu albümdeki en yoğun ve en dramatik parçadır. Aynı zamanda bestecinin en iyi eserleri arasında gösterilir. Aslına bakılırsa albümdeki diğer eserler arasında konudan bağımsız gibi durmaktadır çünkü bu eserin hem diğer bölümler gibi Lamartine'e ait şiirlerle ilişkili değildir hem de dini bir arka planı yoktur. İlk basımlarındaki başlıktan da anlaşılacağı üzere, Liszt 1848 Macar Devrimi'nin ardından başarısız olan arkadaşlarının infaz edilmesi üzerine Habsburgs yönetimine bir tepki olarak Ekim 1849'da yazmıştır.[90] 1848'de Habsburg yönetimine karşı Macar ayaklanmasında etkin rolleri olan Prens Felix Lichnowsky, halk tarafından linç edilmiş, Kont László Teleki uzun yıllarca sürgüne gönderilmiş, Kont Lajos Batthyány ise 6 Ekim 1849'da idam edilmiştir. Bu eserin Chopin'in ölümü üzerine yayınlanmasından ve Chopin'in La bemol majör Polonaise Op. 53 eserinden motifler

[89] İrkin Aktüze, **Müziği Okumak Cilt-3,** İstanbul, Pan Yayıncılık, 2007, s.1258.
[90] Bo Ra Kim, **A New Perspective on the Interpretation and Performance of Franz Liszt's Piano Cycle, "Harmonies Poétiques et Religieuses**" University of Cincinnati, 2015 <https://search.proquest.com/docview/1738093052?accountid=17219>. s.173.

içermesinden ötürü, Liszt'in bu eseri Chopin için yazdığı görüşleri olsa da Liszt bu eseri ölen Macar arkadaşlarına bir övgü olarak bestelediğini bizzat belirtmiştir.[91] Buna rağmen Chopin'in La bemol majör Polonaise'i ile olan benzerliğinden ve Liszt'in Polonya milliyetçiliğine olan ilgisinden ötürü araştırmacı Adrienne Kaczmarczyk, bu eserin Chopin'in Polonya ulusal kimliğini yansıttığını söylemektedir.[92] Her ne kadar temalar Chopin'le ilişkili olsa da Liszt'in de beyanı doğrultusunda bu eserin Macar arkadaşları için yazıldığı kanaati öndedir.[93] Aktüze'de bu konu hakkında şunları söylemiştir: "*Aslında eserdeki, sol elin ostinato figürleri ve oktavları Chopin'in La bemol Majör Polonez'inin trio bölmesini de anımsatmaktaydı; ama Liszt'in kendisi devrim yıllarının bu kişilerini ima ettiğini, Lichnowsky'yi anmak istediğini belirmişti*."[94]

İrkin Aktüze, eseri şöyle anlatmaktadır:

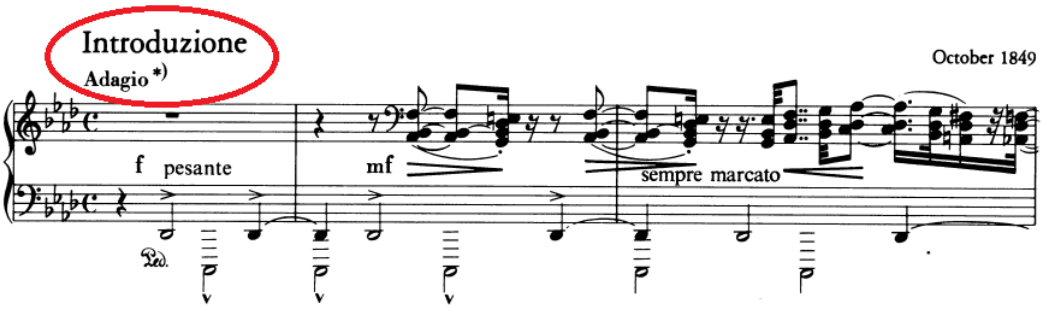
"Parça 4/4'lük ölçüde, La bemol Majör tonda, ağır (Adagio) bir girişle başlar. Buradaki natüralist tarzdaki disonant çan sesleri dışındaki, trampete benzeri tınılar askeri bir hava da oluşturur. Sonra da Fa minörde, yarı sesle (sotto voce) marş teması başlar; çeşitli modülasyonlardan sonra Si Majörde etkileyici ağıta dönüşür. Marş teması tekrar duyulduktan sonra güçlü bir zirveye ulaşılır; burada baslardaki triyole figürün trompet benzeri sinyali ilgi çeker. Çeşitli tonalitelerde gezinen dört mezürlük oktavlı bir pasajdan sonra marş teması tüm gücüyle tekrar belirir. Arada sevimli şekilde, ağıt teması da sekiz mezürle anımsandıktan sonra sert seslerle trompet motifiyle Funerailles sona erer."[95]

[91] Walker, **a.g.e.,** s.125.
[92] Kaczmarczyk, **a.g.e.,** s.371-373.
[93] Kim, **a.g.e.,** s.44.
[94] Aktüze, **a.g.e.,** s.1258.
[95] **A.e.** s. 1258.

3.2. Form Analizi

Eserin form analizi notası üzerinde yapılmış, bu kısımda bölmelerin başlangıçlarından referans olması açısından örnekler verilmiştir. Analizin bütün versiyonu Ek 1'de gösterilmiştir. Eser dört bölmeli gelişmiş bir lied formundadır. Fakat besteci lied formunu sıradışı bir şekilde kullanmıştır. Öncelikle bölme sayısı olarak Klasik Dönem ve Romantik Dönem'de çokça kullanılan üç bölmeli liedlerinden bir bölme fazladır. Bunun yanında başlangıcında uzun bir giriş bölmesi bulunmaktadır. Aşağıdaki şekilde de görüleceği üzere besteci başlangıç bölümünün başına "Introduzione" yazmıştır. Bu kullanım bu uzun girişin aynı zamanda küçük bir bölme özelliği taşıdığını da gösterir.

Şekil 3. 1. Funerailles, Giriş [1-3.ölç.]



Eserin başlangıcında başlıkta yer alan "Introduzione" sözcüğü İtalyanca "Giriş" demektir. Say (2009), giriş bölmeleriyle ilgili şunları belirtmektedir:

"Terim, batı dillerinde yazım farklarıyla aynı anlama gelir: Süit, sonat, senfoni gibi formların, dansların, sahne eserleri ve operaların, hatta operanın müzikal yaklaşımına bir "ısındırma" özelliğindeki uvertürlerin de başında yer alan, eserin temel yapısına ve müzikal özelliğine hazırlık niteliğindeki parça. Çoğunlukla ağır tempodadır ve belli bir biçime bağımlı değildir. "Giriş" parçaları, süresi ve yalınlığı, ya da karmaşıklığı bakımından farklılık sergileyebilir."[96]

[96] Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü,** 3.Basım, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2009, s.260.

Eserin form şeması aşağıdaki tabloda gösterilmektedir:

Tablo 3. 2. Eserin form şeması

BÖLME	DÖNEM	CÜMLE	ÖLÇÜ	TON
Giriş	1. Dönem	a	1-4	Fa Minör
		a1	4-6	Sol Minör
		a2	6-10	La Minör
	2. Dönem	a3	10-12	Fa Minör
		a4	12-14	Sol Minör
		a5	14-17	La Minör
		Kodetta	18-23	Reb Majör
A	1. Dönem	b	24-27	Fa Minör
		b1	28-31	Sib Majör
		c	32-35	Fa# Minör
		d	36-39	Sib Majör
	2. Dönem	b2	40-43	Fa Minör
		b3	44-47	Sib Minör
		c1	48-51	Fa# Minör
		d1	52-55	Sib Minör
B	1. Dönem	e	56-59	Lab Majör
		f	60-63	
		e1	64-67	
		f1	68-71	
	2. Dönem	e2	72-75	Si Majör
		g	76-79	
		e3	80-83	La Majör
		g1	84-88	
	3. Dönem	e4	89-92	Lab Majör
		f2	93-96	
		e5	97-100	
		h	101-108	Si Majör
C	1. Dönem	i	109-114	Reb Majör
		j	114-123	
		i1	123-127	La Majör
		j1	127-133	
	2. Dönem	i2	133-138	Fa Majör
		i3	138-143	Mib Majör
		j2	143-150	Re Majör
		Kodetta	151-155	
A1	1. Dönem	b4	156-159	Fa Minör
		b5	160-163	
		c2	164-167	
		d2	168-176	
KODA		Ep.1	177-184	
		Ep.2	185-192	

Şekil 3. 2. Funerailles, Giriş [1-8.ölç.]

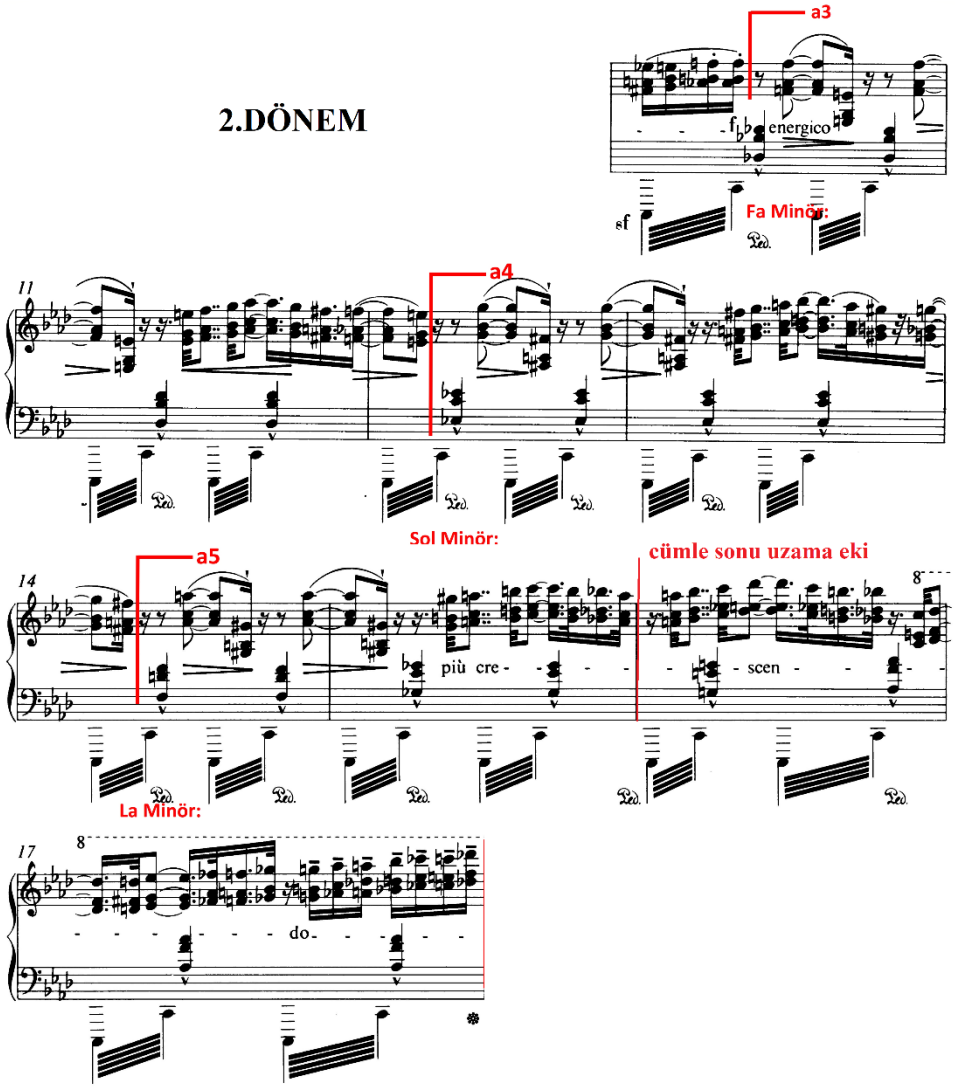


Eserin 1-23. ölçüleri arasını kapsayan kısım başlı başına karaktere sahip bir bölme olmasının yanında eserin diğer bölmeleriyle kıyaslandığında bir hazırlık sayılabilecek özelliktedir. Bundan ötürü bu kısmı özellikle Beethoven'ın bazı sonatlarında olduğu gibi eserin başlangıcına eklenmiş prelüdü andıracak şekilde bir bölme olarak isimlendirmek doğru olacaktır. Bu görüşü bestecinin eserin bu kısmında başlığa yazdığı "Introduzione" kelimesi de desteklemektedir. Bunun yanında Banciu (2016), makalesinde bu kısmın ayrı bir giriş bölmesi olduğunu söylemektedir.[97]

Giriş bölmesi cümlesel bir yapılanmadadır. Tek bir cümlenin farklı ton eksenlerinde küçük değişikliklerle getirilmesi ve küçük bir kodettayla son bulmaktadır. Cümleler kendi aralarında asimetrik ölçü yapılarına sahiplerdir. Tablo 3.2.'de ölçü aralıkları görülen a, a1, a2, a3, a4 ve a5 cümleleri her geldiklerinde tonları değişmektedir. Bunun yanında a, a1 ve a2 cümleleri, üç cümleden oluşan bir dönem, a3, a4 ve a5 cümleleri de aynı şekilde üç cümleli ikinci dönemi oluşturmaktadırlar. Her iki dönemin üçüncü cümleleri olan a2 ve a5, cümle sonu uzama ekleriyle uzatılmıştır. Aşağıdaki şekilde 16-17. ölçüler a5 cümlesinin cümle sonu uzama ekidir.

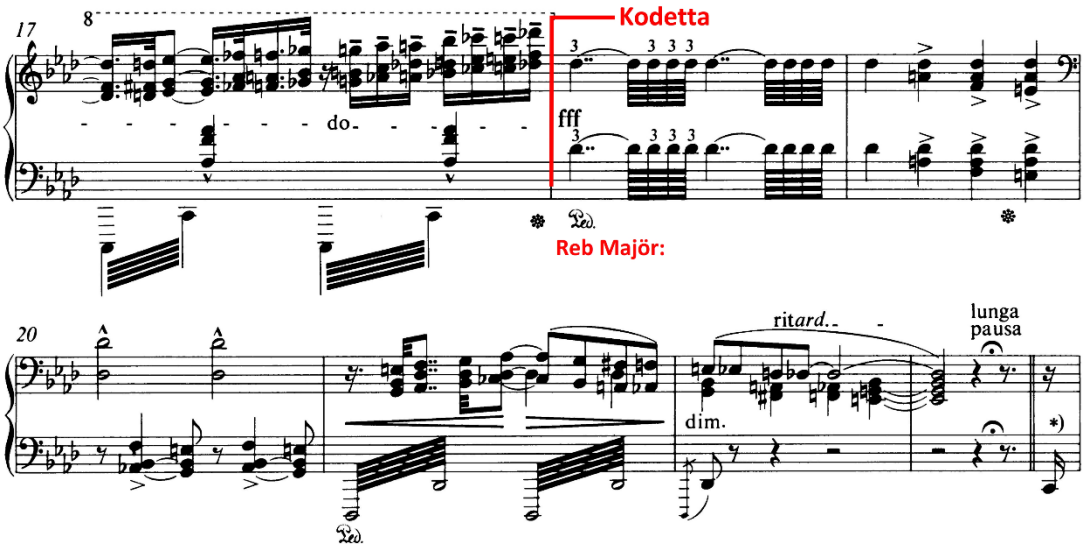
[97] Ecaterina Banciu, **Liszt - Programatic Ideals: Harmonies Poétiques Et Réligieuses**, *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 61.1 (2016), 55–81. s.71.

Şekil 3. 3. Funerailles, Giriş [10-17.ölç.]



İkinci dönemde "energico" ifadesinin de kullanılması ile mevcut gerilim daha da arttırılmıştır. Bu kısımda sol eldeki yazının da değişmesi ile giriş bölmesi kodettasına doğru gerilimi artarak devam etmiştir. İkinci dönemde yazı daha da yoğunlaşmış, akor yürüyüşleri hızlanmıştır. Bunların yanında kullanılan sol eldeki pedal sesler de hem armonik anlamda hem de genel duyuluş anlamında yoğunluğu iyice arttırmıştır. A bölmesinde genel olarak cümleler cümle ortasında auftakt ile başlamaktadır.

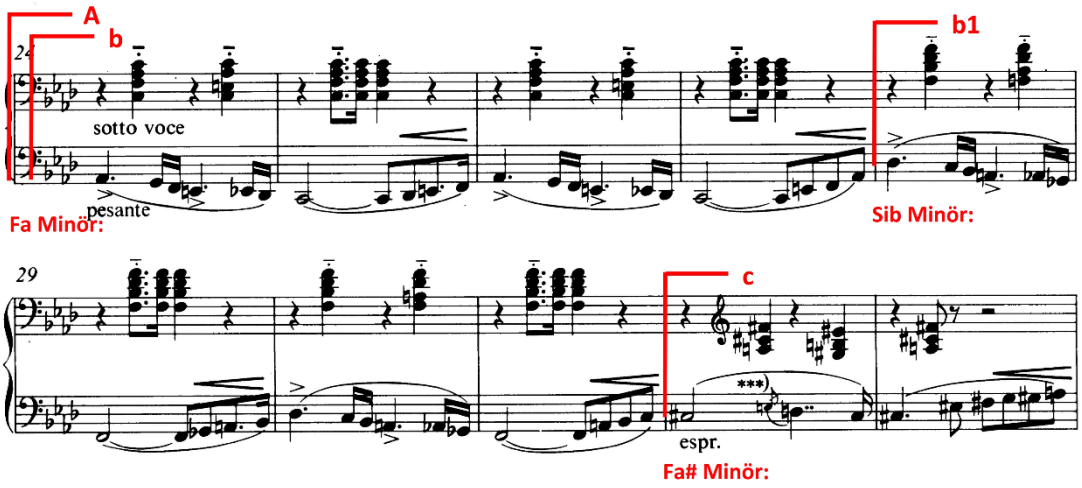
Şekil 3. 4. Funerailles, Kodetta [18-23.ölç.]



Giriş bölmesi 18. ölçüde tek ses çalınan re bemol ile doruğuna ulaşmıştır. Buradan itibaren 18-23. ölçüler arasında kalan kısım gelişmeli bir yapıda bölmenin kodettasıdır. Kodetta fa minör ve re bemol majör tonlarının akorlarında dolaşmaktadır. Kodetta, gittikçe yoğunlaşan giriş bölmesinin bitirmeliği iken aynı zamanda sonraki A bölmesine hem tonal anlamda hem de karakter olarak geçiş köprüsü görevini de üstlenmiştir. Sonraki cenaze marşından önceki rahatlamayı, duyguların sakinleşmesini temsil eder. Kodetta re bemol majör akorları ile başlamışken, sonraki bölmenin tonu olan fa minörün yeden akorunda son bulmuştur.

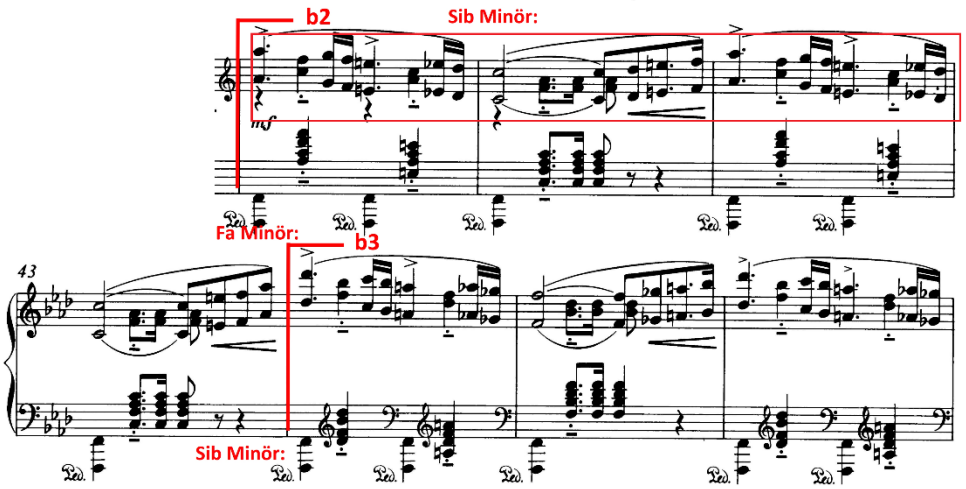
Kodetta'nın ardından eserin asıl teması da diyebileceğimiz A bölmesi başlamaktadır. A bölmesi "b, b1, c, d, b2, b3, c1, d1" olmak üzere sekiz cümleden oluşmaktadır. Her cümle farklı bir tonda gelmiştir. Bu bölme de dörder cümleden oluşan iki ayrı dönem olarak incelenebilir. Birinci dönemi "b, b1, c, d" cümleleri dörder ölçülük simetrik ölçü yapısında; "b2, b3, c1, d1" cümleleri ise birinci döneme koşut olarak bu dönemdeki cümlelerin geliştirilmiş halidir. Gelişim sadece armonik yapıda ve piyano yazısında meydana gelmiştir.

Şekil 3. 5. Funerailles, A bölmesi, “b, b1, c” cümleleri [24-33.ölç.]



Yukarıdaki şekilde “b” cümlesine sol eldeki melodiye bakılacak olur ise ikişer ölçülük iki fraza ayrıldığı görülecektir. Sağ eldeki eşlik partisi ise cenaze marşı ritmini taklit eder. Aynı yapı “b1, b2, b3, c ve c1” cümlelerinde de bulunmaktadır. Birinci dönemdeki aynı melodik yapı aşağıdaki şekilde de görüleceği üzere ikinci dönemde sağ elde oktav olarak bir daha gelmiş ve eşlik de daha da yoğunlaşmıştır.

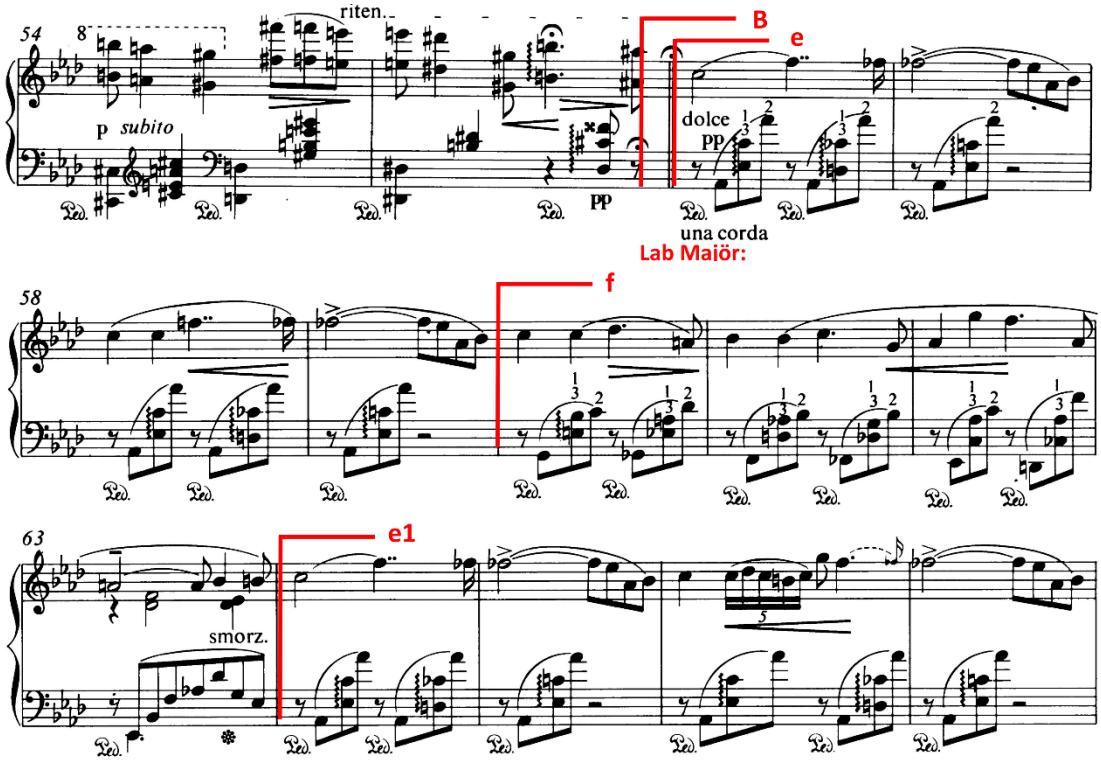
Şekil 3. 6. Funerailles, A bölmesi, “b2, b3” cümleleri [40-46.ölç.]



24-55. ölçüler arasını kapsayan A bölmesi si bemol minörle başlayıp si majör tonuna ait akorlarla son bulan “d1” cümlesiyle bitmektedir. 56. ölçüde la bemol majör tonunda yeni bir bölme başlamaktadır. A bölmesine motifsel olarak benzeyen cümleler

içeren bu bölme B bölmesi olarak isimlendirilmiştir. B bölmesi, A bölmesinden ölçü ve cümle sayısı bakımından daha fazladır.

Şekil 3. 7. Funerailles, B bölmesi, "e, f, e1" cümleleri [54-67.ölç.]



56-108. ölçüler arasında yer alan B bölmesi sırasıyla "e, f, e1, f1, e2, g, e3, g1, e4, f2, e5, h" cümlelerinden oluşmaktadır. A bölmesine nispeten komposizyonel olarak cümle yapıları daha belirgin ve simetriktir. Bunun yanında tonal anlamda da daha tutarlı bir yapıdadır.

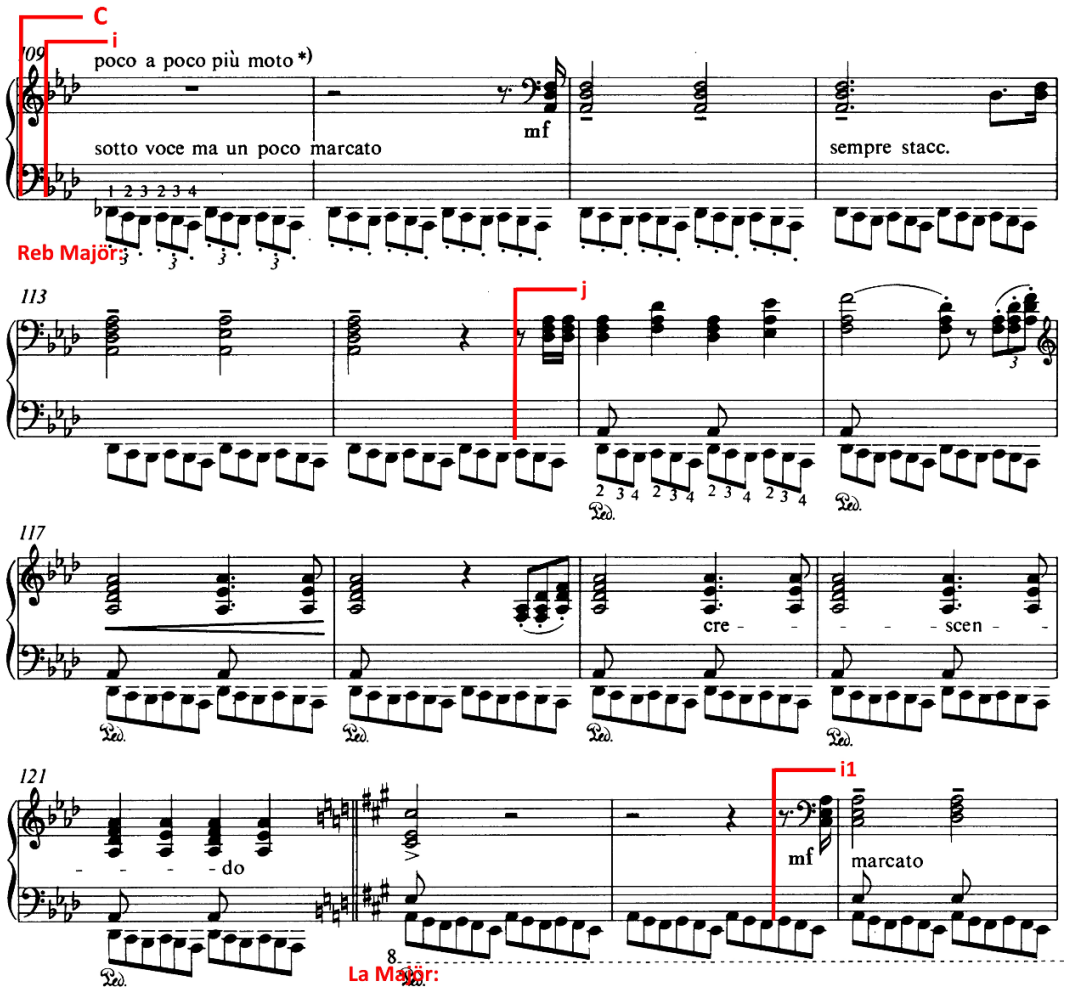
56-59. ölçüler arasında yer alan "e" cümlesi ile 60-63. ölçüler arasındaki "f" cümleleri arasında öncül-soncul ilişkisi bulunmaktadır. Bu ilişki ardından gelen "e1-f1" cümleleri arasında da mevcuttur. Bu ilk dört cümle B bölmesindeki ilk dönem kabul edilebilir. "e2" cümlesinden itibaren melodi orta partiye kaymış ve piyano yazımı değişmiştir.

72. ölçüden itibaren ton da değişmesiyle başka bir dönemin başladığı söylenebilir. Burada "f" cümlelerinin yerlerini ona motifsel olarak benzeyen "g"

cümleleri almıştır. 72-88. ölçüler arasında kalan kısım bu bölmenin ikinci dönemidir. Cümleler arasındaki öncül-soncul ilişkisi bu dönemde de benzer şekilde devam etmektedir. "g1" cümlesi bir ölçü cümle sonu uzama eki almıştır. Bu ek aynı zamanda bir sonraki cümleye ve döneme geçiş rolü üstlenmektedir.

Bölmenin üçüncü ve son dönemi ise 89-108. ölçüler arasını kapsamaktadır. Bu dönemde "e" ve "f" cümlelerinin dışında daha önce yer almayan yeni bir cümle "h" cümlesi yer almaktadır. İlk üç cümle aynı tonda iken "h" cümlesi si majördedir ve dört ölçü cümle sonu uzama eki almıştır.

Şekil 3. 8. Funerailles, C bölmesi, "i, j, i1" cümleleri [109-124.ölç.]

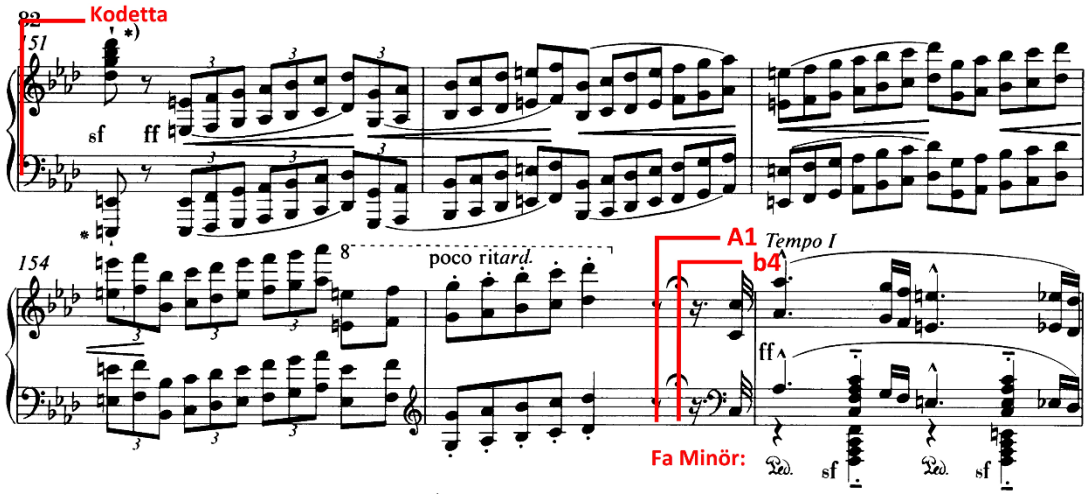


Eserin üçüncü bölmesi olan C bölmesi diğer iki bölmeden oldukça farklı ve sıradışı bir bölmedir. Biçimsel olarak dört bölmeli lied formlarında üçüncü bölme ilk

bölmenin gelişerek tekrarı olmaktadır. Fakat bu eserde üçüncü bölme daha önce hiç gelmeyen motifler ve yapıyla yeni bir bölmedir. Bunun yanında bu bölme epizodik yapıya daha yakındır. Fakat buna rağmen asimetrik de olsa cümleler ayırt edilebilir. Marş yapısındaki bu bölme "i, j, i1, j1, i2, i3, j2" cümleleri ve Kodetta'dan oluşmaktadır.

Bölmeyi kendi içinde "i, j, i1, j1" cümlelerinden oluşan ilk periyod, "i2, i3, j2" cümlelerinden oluşan ikinci periyod olarak ikiye bölmek mümkündür. İkinci periyodda cümleler oldukça değişerek gelmiştir. Bu bölmeyi cümlesel olarak değil de epizodik olarak da bölmek mümkündür.

Şekil 3. 9. Funerailles, C bölmesi, Kodetta [151-156.ölç.]

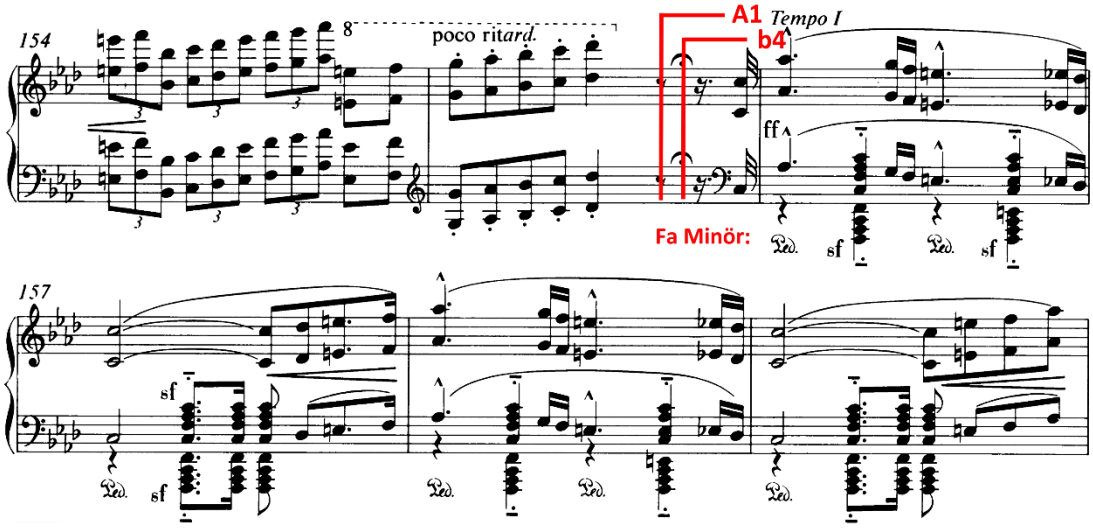


C bölmesi 151-155. ölçüler arasındaki kodetta ile son bulmaktadır. Kodetta tam bir bitiriş hissi vermese de bu bölmenin doruk noktası olmakla beraber cümlesel bir yapıya sahip değildir. Aynı zamanda pek alışılagelmeyen bir geçiş köprüsü olarak da değerlendirilebilir.

C bölmesi diğer bölmelerden bağımsız ve sıradışı olması nedeniyle epizodik bir Intelude bölmesi olarak de değerlendirilebilir. Interludium şeklinde de yazılan bu

kelimenin anlamı “aradaki seslendirme”dir. Say’a göre Interlude, “*Bir kompozisyonun ya da bir sahne eserinin iki bölümü arasında seslendirilen müzik*.”[98]

Şekil 3. 10. Funerailles, A1 bölmesi, “b4” cümlesi [154-159.ölç.]

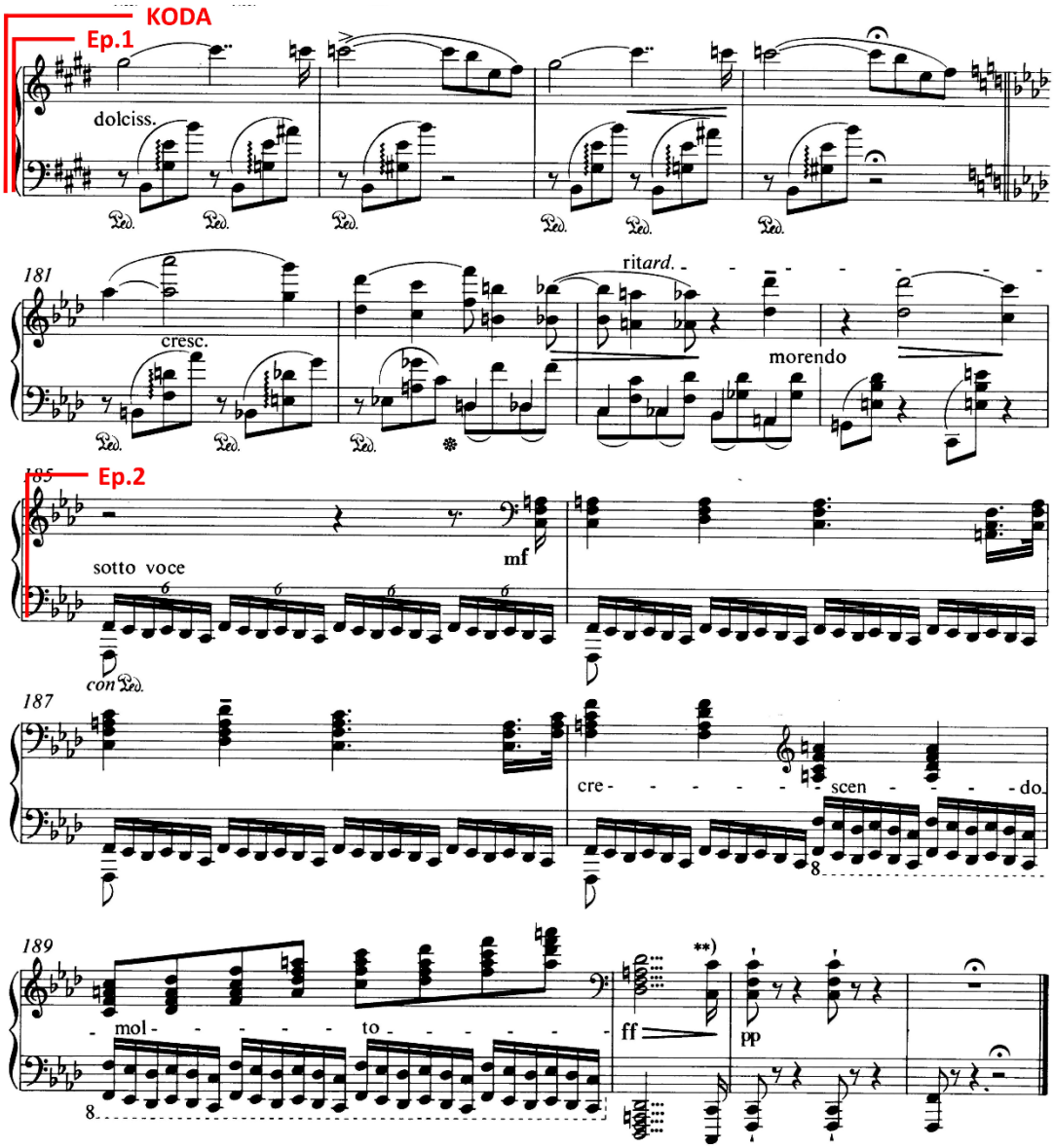


Kodetta’nın ardından A bölmesi değişerek tekrar gelmektedir. Yine ana ton diyebileceğimiz fa minörde başlayan bu A1 bölmesi kendi içinde küçük modülasyonlar içerse de A bölmesinde her cümle farklı tonda gelirken A1 bölmesinde bundan farklı olarak fa minörün hakimiyeti sürmektedir. 156-176. ölçüler arasında yer alan A1 bölmesi “b4, b5, c2, d2” cümlelerinden oluşmaktadır. Bu cümleler bir dönem oluşturmaktadır. A1 bölmesi ilk A bölmesinden farklı olarak yarısı kadar uzunlukta gelmiştir. “d2” cümlesi dört ölçü cümle sonu uzama ekiyle uzatılmıştır.

Bu büyük eserin son olarak bir kodası bulunmaktadır. 177-192. ölçüler arasında yer alan koda kendi içinde iki epizota bölünür. 177-184. ölçüler arasındaki ilk epizotta B bölmesindeki cümlelerden faydalanılmıştır. 185-192. ölçüler arasında yer alan ikinci epizotta ise C bölmesinden faydalanılmıştır. Her iki epizot ta gelişmeli yapıya sahiptir.

[98] Say, **a.g.e.,** s.259.

Şekil 3. 11. Funerailles, Koda [177-192.ölç.]

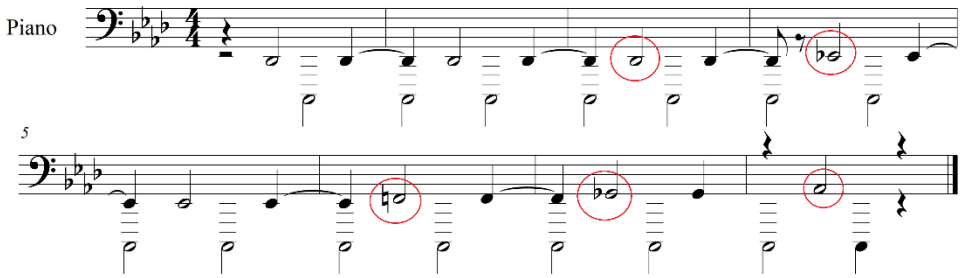


Eserin başlangıcında yer alan ve genelinde en çok kullanılan ton fa minör olmasına rağmen kodanın ikinci epizodunda sağ elde fa majör akorları gelirken sol elde fa minörde bir seyir bulunmakta, bir çeşit politonalite yaratılmaktadır. Son iki ölçüdeki fa üzerine kurulan beşliyle ve sadece fa sesleriyle ise bir belirsizlik ve boşluk hissi yaratılmaya çalışılmıştır.

3.3. Melodik Analizi

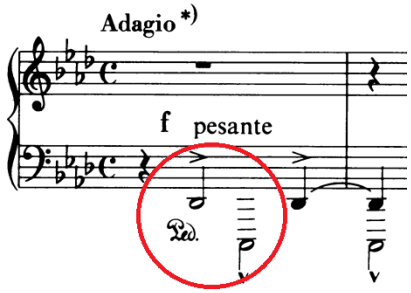
Sol el yürüyüşündeki kromatik dörtlü yürüyüş, 16. yy'ın madrigallerinde kullanılan "passus duriusculus"a benzemektedir.[99] Bununla beraber sağ eldeki akorların en üst partisi de kromatik bir soprano parti melodisi oluşturmaktadır. Aşağıdaki şekilde başlangıçta sol eldeki kromatik yürüyüş görülmektedir. Bu yürüyüş bahsedilen "passus duriusculus" yürüyüşünün birebir şekilde uygulanışı olmasa da bundan esinlenildiği düşünülmektedir.

Şekil 3. 12. Funerailles, Giriş, Sol el partisi [1-8.ölç.]



Girişte sol elde çanları taklit eden Re bemol-Do melodik figürü eserin tamamında çok farklı şekillerde kendini göstermektedir.

Şekil 3. 13. Funerailles, Giriş, (Reb-Do melodik motifi) [1.ölç.]

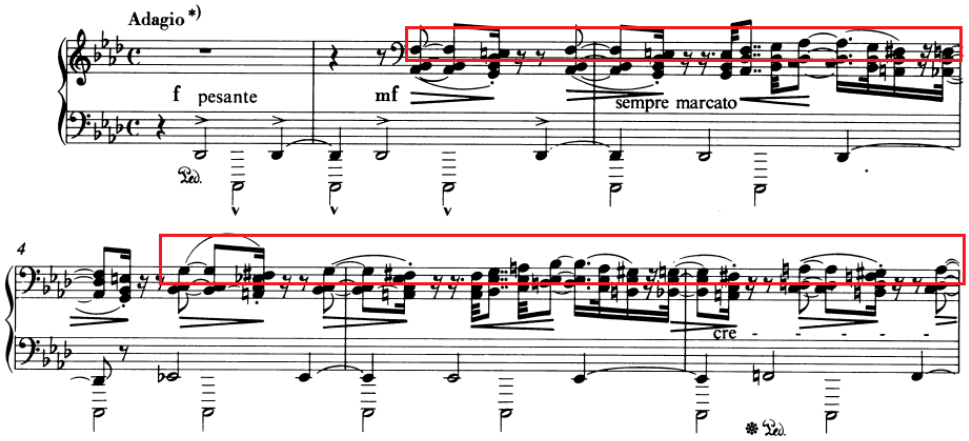


Eserin giriş bölmesinde en çok duyurulması gereken parti sağ elin en üst sesidir. Tonaliteyi de en belirgin şekilde bu parti göstererek bir nirengi noktası yaratır. 18. ölçüdeki re bemol sesiyle fanfar taklidine kadar melodi çizgisi de yoğunlukla

[99] Banciu, **a.g.e.,** s.71.

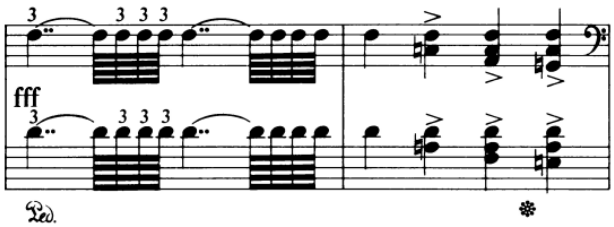
birlikte yükselerek devam eder. Artan yoğunluğa rağmen bu melodi çizgisini korumak oldukça önemlidir.

Şekil 3. 14. Funerailles, Giriş, Sağ el melodik çizgi [1-6.ölç.]



Giriş bölmesinin 18. ve 19. ölçülerinde orkestrada trompet ve bakır çalgıların çalacağı bir fanfar melodisi taklit edilmiştir. Üç forte nüansında çalınan bu kısımda tören trompetlerinin bir seramoniyi başlatma melodisi duyulur. Bu kısım giriş bölmesinin doruk noktasıdır. 19. ölçüden itibaren melodi giderek pesleşerek fa minörün yeden akorunda son bulmuştur.

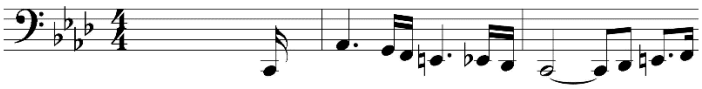
Şekil 3. 15. Funerailles, Giriş [18-19.ölç.]



A bölmesinin 23. ölçüde auftakt ile başlayan melodisinin dizisi de Olivier Messiaen'ın üç numaralı dizisinin transpozeli bir versiyonunu hatırlatır.[100]

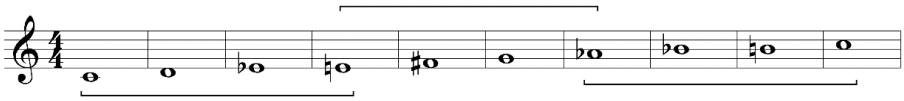
[100] Banciu, **a.g.e.,** s.72.

Şekil 3. 16. Funerailles, A bölmesi, sol el [23-25.ölç.]



Bu matem dolu cenaze marşı melodisi A bölmesinde dört kere farklı eksenlerde tekrar eder. Olivier Messiaen'ın üç numaralı dizisi aşağıda görülmektedir:

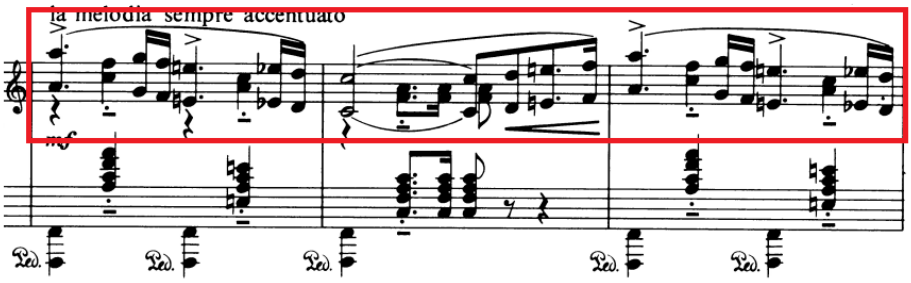
Şekil 3. 17. Messiaen üçüncü dizi



Kaynak: Christoph Neidhöfer, A Theory of Harmony and Voice Leading for the Music of Olivier Messiaen, Music Theory Spectrum, 27.1 (2005), s.7.

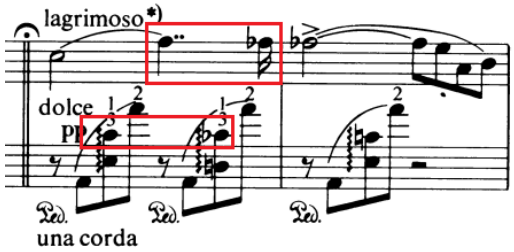
A bölmesinin ikinci döneminde ise b cümlesinin melodisi bu sefer sağ elde oktavıyla çalınmaya başlar. Bu yazım melodiyi güçlendirerek iyice öne çıkarır.

Şekil 3. 18. Funerailles, A bölmesi [40-42.ölç.]



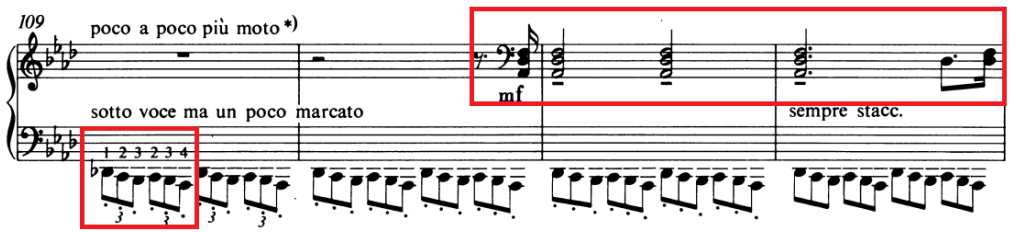
Şekil 3.13.'de görülen yarım ses melodik motifi, B bölmesinin başlangıcında hem melodide hem de eşlikte aşağıdaki şekilde de görüldüğü gibi gelmektedir. Melodiyi güçlendirmek ve öne çıkarmak için oktavıyla çalma şeklindeki yazıyı bu bölmede de görmekteyiz. B bölmesine genel olarak bakıldığında A bölmesi gibi küçük başlayıp yazının geliştirilmesiyle sonuna doğru yükselen bir duygu yoğunluğu görülmektedir. Dolayısıyla bölmenin doruk noktası son cümlesidir.

Şekil 3. 19. Funerailles, B bölmesi [56-57.ölç.]



C bölmesinin en dikkat çekici yanı sol eldeki üçlemelerdir. Bu üçlemeli ritmik eşlik yapısı bölme boyunca kendini korumuştur. Bu eşliğin üzerine ise kararlı majör akorlardan oluşan yine hareketli bir marşının trompet partilerini taklit eden sağ el partisi görülmektedir.

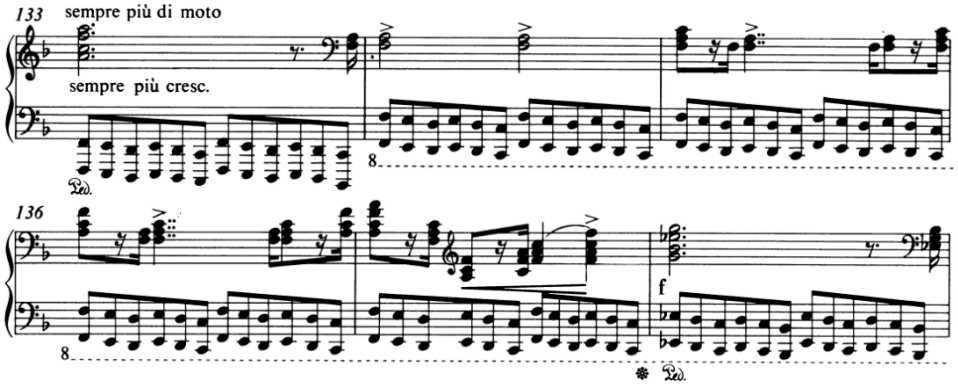
Şekil 3. 20. Funerailles, C bölmesi [109-112.ölç.]



Bu eşlik yapısı daha sonra eserin de teknik olarak en zorlayıcı kısımlarından birisi olan 133-150. ölçüler arasında oktavıyla katlanarak devam eder. Liszt, bu kısım hakkında şunları söylemiştir: "*Oktavları ne kadar hızlı çalabileceğinizle ilgilenmiyorum. Duymak istediğim şey, düşmanı ezmeden önce Polonya süvarilerinin toynakları.*"[101]

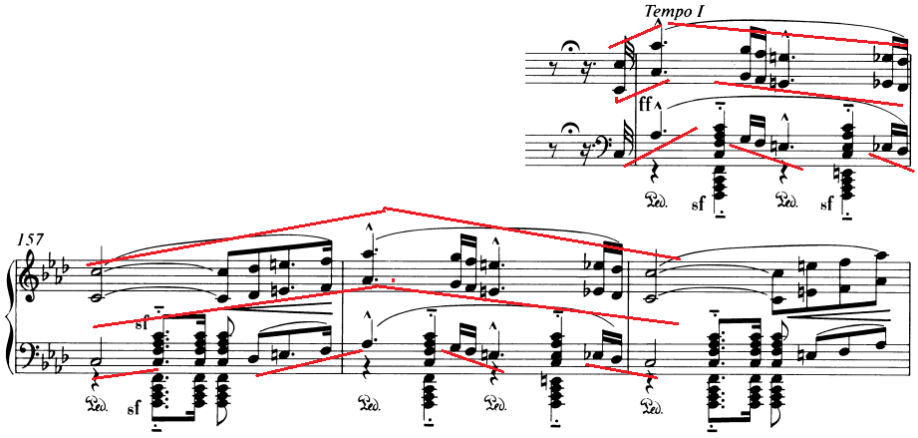
[101] Hamburger Klára, **Liszt Kalauz,** Budapest, Zenemükiadó, 1986, .s.282. aktaran Banciu, **a.g.e.,** s.72.

Şekil 3. 21. Funerailles, C bölmesi [133-138.ölç.]



A1 bölmesinin başladığı 155. ölçüden itibaren ise cümle melodisi artık üç oktav halinde çalınmaktadır. Eserin en güçlü cümlesi olan burada da dördüncü farklı şekliyle gelen b cümlesinin yanında eşlik de piyanonun sınırlarını zorlayacak şekilde arttırılarak getirilmiştir. Melodinin yapısı küçük bir inişten sonra 158. ölçüde çatı oluşturup sonra tekrar inişe geçen şekildedir. Şekil 3. 22.'de melodinin seyri kırmızı çizgilerle daha belirgin bir şekilde görülmektedir.

Şekil 3. 22. Funerailles, A1 bölmesi [155-159.ölç.]



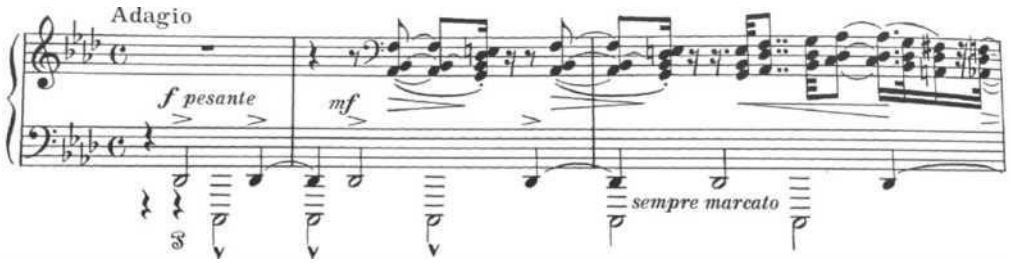
A1 bölmesi hem melodik anlamda hem de piyano yazısı bağlamında eserin doruk noktasıdır. Çift forte nüansıyla devam eden melodi ancak son beş ölçüsünde sakinleşerek son bulur.

3.4. Karakter Analizi

Eser başından itibaren aşırı dramatiktir. Başlangıçta sol eldeki Re bemol Do uyumsuz seslerinin tekrarı ile kasvetli bir atmosfer yaratılır ve cenaze çanları taklit edilir. Kromatik olarak noktalı sekizliklerle ilerleyen akorlar ise bu atmosferi devam ettirir, öfke ve keder duygularının bir arada hissedildiğini çağrıştırır.

Banciu'ya göre bas partisindeki re bemol pedali Almanca "Des" olarak yazımından yola çıkarak Liszt'in "Gazap Günü" anlamına gelen Latince "Dies irae"yi kasdetmiş olabileceği düşünülmektedir.[102]

Şekil 3. 23. Funerailles [1-3.ölç.]



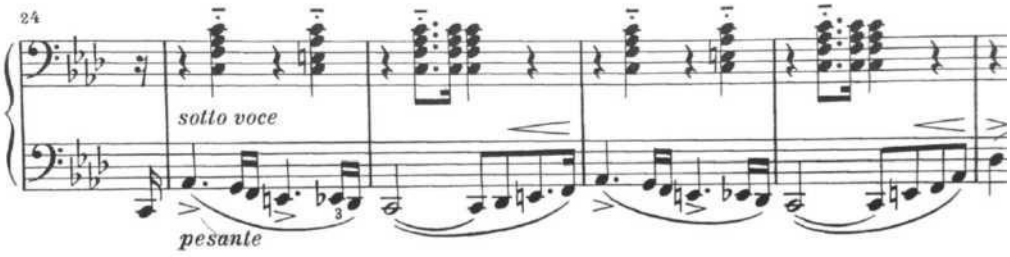
Bas notalar ve noktalı sekizlikle devam eden eksik ve çevrim akorlar ile yoğunluk artmaya devam eder. Sol elde re bemol-do savaşı, art arda gelen fa minör tonu içerisinde dominant akorlar ile minör dokuzlular crescendo şeklinde yoğunluğu gittikçe artırır ve 18. ölçüde re bemol sesinde trompeti taklit eder şekilde bir doruğa ulaşır. Bu re bemol-do arasındaki melodik motif benzer şekillerde eser boyunca sürekli hissedilir.

Fırtınalı girişin ardından yine fa minörde cenaze töreni yürüyüşünü canlandıran bir marş kısmı gelir. Sol eldeki vakarlı melodiye üst partide minör ve artık beşli akorlar eşlik eder. Bu kısımda sanki bastırılmak istenen bir hüzün duygusu trajik bir havayla oluşturulur.

[102] Banciu, **a.g.e.,** s.71.

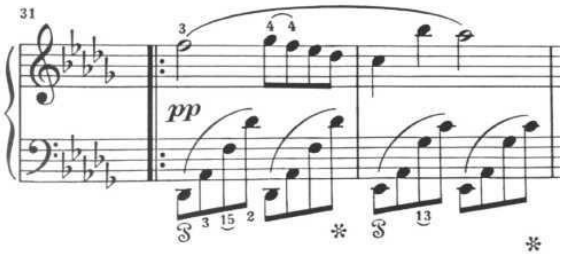
On altı ölçü süren uzunca cümle 40. ölçüden itibaren oktavının eklenmesiyle devam eder ve ton fa diyez minöre transpoze olur, daha sonra da 55. ölçüde sol diyez minörde yarım kalış yaparak cümle son bulur.

Şekil 3. 24. Funerailles [24-27.ölç.]

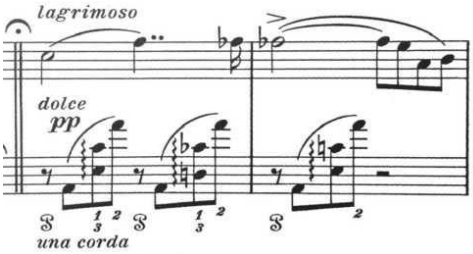


56. ölçüde "lagrimoso" başlığı ile ton la bemol majör olur. Bu kısımda kırık akorlarla eşlik edilen sağ eldeki dokunaklı melodi tam bir ağıttır. Kilgore, bu kısmın Chopin'in "*Marche funebre"* eserini hatırlattığını söyler.[103]

Şekil 3. 25. Chopin, Piyano Sonat No. 2, Op. 35, 3. Bölüm [31-32.ölç.]



Şekil 3. 26. Funerailles [56-57.ölç.]

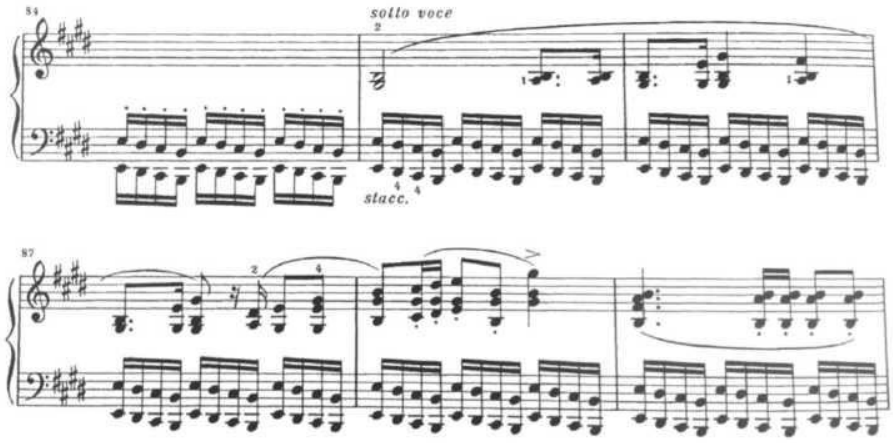


[103] Tish Anne Kilgore, **Liszt's "Benediction de Dieu Dans La Solitude": Elements of Transcendence and Transformation in the Context of the Compositional Evolution and Musical Structure of the "Harmonies Poétiques et Religieuses"'** Boston University, 2009, s. 48.

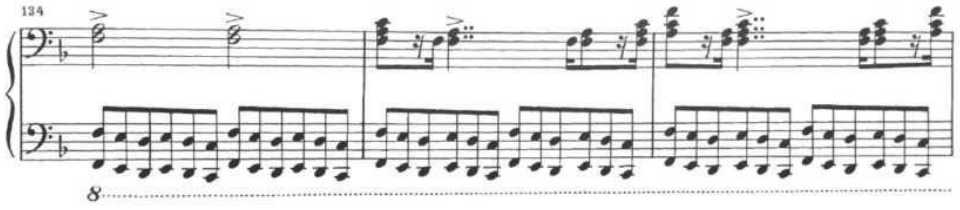
Bu dokunaklı tema 72. ölçüden itibaren sağ elde orta partide si majörde devam edip daha sonra la majör ve fa majöre transpoze olur. 87. ölçüde la bemol majör çeken akorunun ısrarla duyurulmasının ardından la bemol majör tonuna transpoze olur. Uzun modülasyonların geldiği bu kısmın ardından 109. ölçüde re bemol majörde yeni bir kısım başlar.

Ostinato olarak üçlemelerle tekrar eden bas motifinin üzerindeki kararlı majör akorlar, sanki savaş alanında görkemli bir marşı canlandırır. Ton 122. ölçüde büyük üçlü pesleşerek la majöre iner. Bu ton değişimleri 133. ölçüde fa majöre, 143. ölçüde ise "Allegro energico assai" kısmıyla re majöre olmak üzere devam eder. "Allegro energico assai" ile birlikte bas figürü de değişir ve 151. ölçüyle birlikte bu figür en belirgin şekliyle her iki elde doruğa ulaşır. 109-155. ölçüler arasındaki bu kısım Chopin'in La bemol majör Polonez'inin trio bölmesinde sol elde bu kısımdakine çok yakın bir şekilde görülür.

Şekil 3. 27. Chopin, Polonaise, La bemol majör, Op. 53 [84-89.ölç.]

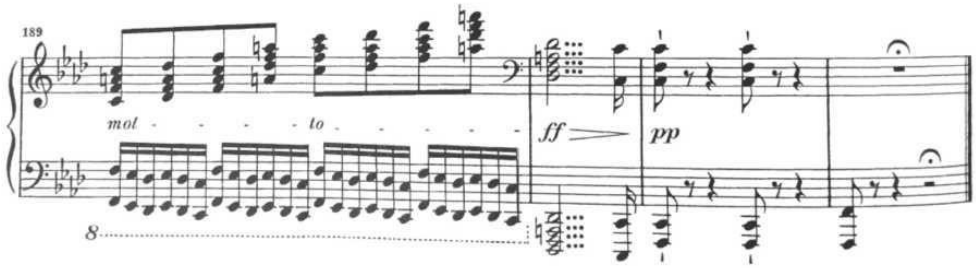


Şekil 3. 28. Funerailles [134-136.ölç.]



156.ölçüde cenaze marşı teması eserin doruk noktası olarak bu sefer daha güçlü bir şekilde yeniden gelir. Bu kısımdan itibaren aynı zamanda eserin kodası başlamıştır denilebilir. Koda'da başlangıçtan itibaren nerdeye tüm temalar duyurulur. 190.ölçüde çift forte nüansında gelen re bemol majör artık akorunun ardından çift piyano nüansındaki fa-do-fa sesleri ve oktav fa ile eser kararsız bir bitiriş ile son bulur. Bu beşli tınılar kararsızlığı ve anlamsızlık duygularını çağrıştırır.

Şekil 3. 29. Funerailles [189-192.ölç.]



1.5. Tonal Dizayn

Evin İlyasoğlu, Romantik Dönem armonik anlayışı hakkında şunları söylemektedir:

"Armonik dokuda uyuşumsuz akorlardan kaçınılmaz. Uyuşumsuz sesler kromatik aralıkların yardımıyla dramatik bir anlatım sunar. Tonalite kavramı da genişletilmiştir. Bir tondan diğerine hazırlıksız geçişlere yine dramatik etkinlik uğruna göz yumulur. Majör tonlar yerine minör tonları kullanmak, özellikle büyük senfonilerde, daha gizemli bir ortam yaratmaktadır. Ayrıca minör tonun içinde kromatik aralıklara ve değişken armonilere daha kolay yer verilebilmektedir."[104]

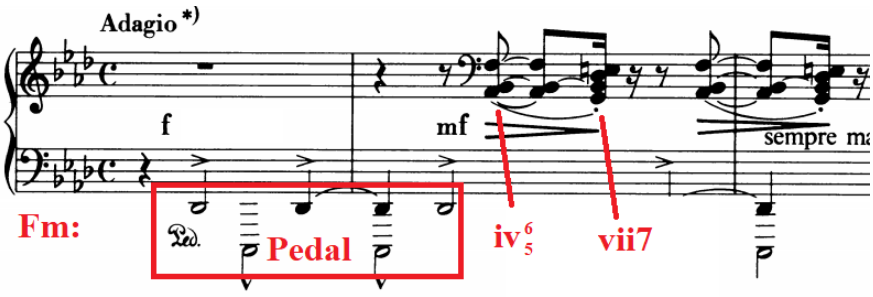
Tablo 3. 3. Giriş bölmesi tonal dizaynı

	1.Dönem			2.Dönem		
Cümle	a	a1	a2	a3	a4	a5
Ton	Fa Minör	Sol Minör	La Minör	Fa Minör	Sol Minör	La Minör

[104] İlyasoğlu, **a.g.e.,** s.101.

Tabloda görüldüğü gibi ilk dönemin cümleleri arasındaki tonal düzen sonraki dönemde de aynı şekilde gelmiştir. Girişteki birer tam ton ilerleyiş (fa minör, sol minör, la minör) gerilimi tırmandırmaktadır.

Şekil 3. 30. Funerailles [1-3.ölç.]



Armonik yoğunluk kullanılan pedallerle iyice arttırılmıştır. Eksen tonun altıncı ve beşinci seslerindeki bu pedal tondaki belirsizliği en baştan sunmaktadır. Bunun yanında ilk akorlar tonun fa minör olduğunu açıkça gösterir. Dizi seslerinin yanında akorlar da sıradışı kullanılmıştır.

Tablo 3. 4. A bölmesi tonal dizaynı

	1.Dönem				2.Dönem			
Cümle	b	b1	c	d	b2	b3	c1	d1
Ton	Fa Minör	Sib Minör	Fa# Minör	Sib Minör	Fa Minör	Sib Minör	Fa# Minör	Sib Minör

Giriş bölmesinde olduğu gibi A bölmesinde de dönemler arasında benzer cümlelerin tonal yapıları da aynı şekilde dizayn edilmiştir. İlk "b" cümlesi ikinci kez geldiğinde dördüncü derece tonuyla gelmiş, sonraki cümlede ise bu tonun anarmoniği olan la diyez minör tonunun altıncı derece tonu olan fa diyez minöre geçiş yapılmıştır. Anarmonik ve kromatik modülasyon sık sık görülür. Tonal dizaynda her iki dönemin aynı tonlarda cümlelere sahip olduğu yapısal olarak olduğu gibi tonal olarak da dönemin cümlelerinin sıralı bir ilişkiye sahip olduğu görülür.

Tablo 3. 5. B bölmesi tonal dizaynı

	1.Dönem				2.Dönem				3.Dönem			
Cümle	e	f	e1	f1	e2	g	e3	g1	e4	f2	e5	h
Ton	Lab Majör				Si Majör		La Majör	Lab Majör	Lab Majör			Si Majör

B bölmesi tonal olarak daha stabildir. Birinci dönemde dört cümle de la bemol majör tonunda gelmiştir. İkinci dönemde "e" cümlesi üçüncü kez geldiğinde tonu si majör, dördüncü kez geldiğince ise la majör olmuştur. İkinci dönemin son cümlesinde bölmenin ilk tonu olan la bemol majöre geri dönen ton, üçüncü dönemin son cümlesinde si majöre geçmiş ve bölme bu tonda bitmiştir. A bölmesinde fa minör ağırlıklı olmak üzere minör tonlar hakimken, B bölmesinde la bemol majör başta olmak üzere majör tonlar yer almaktadır. Böylelikle her iki bölme arasında tonal kontrast da sağlanmıştır.

Tablo 3. 6. C bölmesi tonal dizaynı

	1.Dönem				2.Dönem		
Cümle	i	j	i1	j1	i2	i3	j2
Ton	Reb Majör		La Majör		Fa Majör	Mib Majör	Re Majör

C bölmesinde de sadece majör tonlar yer almıştır. Bu bölmede ton geçişleri genellikle donanımdaki değişikliklerle yapılmıştır. Bu anlamda geçişler daha belirgindir. Birinci dönemin içerisinde birbirine çok benzer cümleler ilkinde re bemol majörde iken ikinci gelişlerinde la majörde gelmişlerdir. Bu bölmede tonal değişimler form gruplandırmalarını da anlamamızda yardımcı olabilir. Bölme cümlelerine ayrılabileceği gibi ton değişim yerlerinden epizotlara da bölünebilir. Bölmenin ikinci döneminde tam ve yarım ton olmak üzere her cümlede bir tonal iniş görülür.

Tablo 3. 7. A1 bölmesi tonal dizaynı

	1.Dönem			
Cümle	b4	b5	c2	d2
Ton	Fa Minör	Sib Minör	Fa# Minör	Sib Minör

Eserin kodadan önceki son bölmesinde yalnızca dört cümle bulunmakta ve tek ton hakimiyeti görülmektedir. Başlangıç tonu olan fa minör ile başlayan A1 bölmesinde A bölmesindeki aynı cümleler geliştirilerek armonik ve tonal olarak da aynı şekilde gelmektedir. Burada farklı tonların kullanılmaması zaten oldukça fazla ton değişimi olan eserde A bölmeleri arası bağı korur. Bu özellik Klasik Dönem sonat allegrosunda ana temanın gelişmeden sonra yine aynı tonda gelmesini hatırlatır.

Tablo 3. 8. Eserde kullanılan tonların dağılımı

Ton	**f**	**%**
Fa Minör	8	22,2%
Lab Majör	7	19,4%
Sib Minör	4	11,1%
Reb Majör	3	8,3%
Si Majör	3	8,3%
Fa# Minör	2	5,6%
La Majör	2	5,6%
La Minör	2	5,6%
Sol Minör	2	5,6%
Fa Majör	1	2,8%
Mib Majör	1	2,8%
Re Majör	1	2,8%

Eserin tümünde cümlelerin sayılarına göre tonal dağılıma bakılacak olursa tablodan da anlaşılacağı üzere eserde başlangıç ve bitişte görülen fa minör ton olan en çok kullanılan ton olmuştur. Bu anlamda eserin ana tonu fa minördür denilebilir. Fa minörden sonra en çok ilgili majörü olan la bemol majör tonu yer almıştır. Diğer ton dağılımları da tabloda görülmektedir.

SONUÇ

Romantik Dönemin en önemli piyano müziği bestecilerinden birisi olan Liszt'in "Harmonies poétiques et religieuses" albümünden "Funérailles" adlı eserin yapısal ve anlamsal açıdan incelenmesi, başta piyano icracıları olmak üzere, eğitimciler ve eseri incelemek isteyenler için bir kaynak teşkil etmiştir.

Eserin bestelendiği dönem olan Romantik Dönem ve özellikle son evresi, bu dönemin müzikal özellikleri araştırılmış, bestecisinin hayatı, Romantik Dönem müziğindeki yeri, sanat anlayışı, piyano müziğine katkıları ve solo piyano için bestelediği eserler irdelenmiştir. Bunun ardından "Funérailles" adlı eserin besteleniş süreci detaylıca incelenmiştir.

İnceleme aşamasında müzikal analiz yöntemlerinden form analizi, formu destekler nitelikte armonik analiz, melodik analiz, eserin betimleyici bir müzik olması itibari ile karakter analizi ve tonal dizayn analizi kullanılmıştır.

Sonuç olarak bestecinin müzikal stilini yansıtan bu eserin kapsamlı analizi ile eser hakkında bir kaynak oluşturulmuş, aynı zamanda bestecinin diğer eserleri başta olmak üzere Romantik Dönem eserleri için bir analiz modeli oluşturulmuştur.

Romantik Dönem'de öne çıkan virtüözite kavramı piyanoda Liszt'te doruğa ulaşmıştır. Liszt yeni bir çalım ekolü geliştirmiş ve bu ekolü yetiştirdiği öğrenciler ile yaygınlaştırmıştır. Teknik anlamda üst düzey bir piyanist olan Liszt'in eserlerinde Romantik Dönem'in bir diğer öne çıkan unsuru olan yorum kavramı, eserlerinde kullandığı yoruma yönelik gösterge ve ifadeler ile öne çıkmıştır.

Paganini, Chopin ve Liszt gibi virtüöz bestecilerin yaşadıkları dönemde kendi eserlerini yorumlamaları ve bu yorumun sonraki nesillere aktarımı konusunda nota üzerine olabildiğince işaretleme ve ifade yazmaları, Romantik Dönem'de yorum kavramının öne çıktığını gösterir. En genel anlamıyla bir eser notasında icracıya yol

gösteren nota, es, porte, anahtar gibi göstergelerin dışında kalan tüm tempo, nüans ve artikülasyon işaretleri yorumu anlatmaya yöneliktir.

Eserin yapısal ve teknik özelliklerinin bilinmesi doğru icra ve doğru yorum için vazgeçilemez bir konudur. Yapısal özellikleri eserin formu, armonik dili, cümlelemesi gibi konular iken, teknik özellikleri hangi enstrüman için bestelendiyse, o enstrümanın icrasına yönelik gerekli tüm teknik beceri ve gereksinimlerdir.

Bestecinin betimsel müzik anlayışını gösteren "Harmonies poétiques et religieuses" adlı eserinde dini sözler içeren bir şiirden faydalanılmıştır. Fakat on parçadan oluşan bu albümde her parçanın üzerinde ilgili sözler yazarken sadece "Funérailles" adlı eserde herhangi bir söz bulunmamaktadır. Bu anlamda ölüm merasimi anlamına gelen bu bölümde besteci sanki suskunluğu anlatmış izlenimi verir.

Bu eserin yapısal ve anlamsal açıdan incelenmesinde başta bestecinin ve eserlerinin daha iyi anlaşılması, bestecinin bu ve diğer eserlerinin icrasından önce gerekli analizlerin bilinmesi ve bu anlamda bir yöntem geliştirilmesi amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Aktüze, İrkin: **Müziği Anlamak - Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, 4.Basım, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2010.

Aktüze, İrkin: **Müziği Okumak Cilt-3**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2007.

Banciu, Ecaterina: "Liszt - Programatic Ideals: Harmonies Poétiques Et Réligieuses", **Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica**, 61.1 (2016), s. 55-81.

Çalgan, Koral: **Franz Liszt ve Liszt'in İstanbul Konserleri**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1991.

Caplin, William E.: **Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom**, New York, Oxford University Press, 2013. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Ellis, Katharine: "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", **Journal of the American Musicological Society**, 50.2–3 (1997), 353-385. <https://doi.org/10.2307/831838>

Fenmen, Mithat: **Müzikçinin El Kitabı,** (Ed. Ahmet Say), Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.

Fenmen, Mithat: **Piyanistin Kitabı**, Ankara, Akba Kitapevi, 1947.

Frisch, Walter., Kevin C. Karnes: **Brahms and His World**, Revised Ed, New Jersey, Princeton University Press, 2009.

İlyasoğlu, Evin: **Zaman İçinde Müzik**, 9.Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2009.

Kaczmarczyk, Adrienne: "The Genesis of the Funérailles. The Connections between Liszt's 'Symphonie Révolutionnaire' and the Cycle 'Harmonies Poétiques et Religieuses' ", **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae,** 35.4 (1993), 361–98

<https://doi.org/10.2307/902314>

Kaygısız, Mehmet: **Müzik Tarihi - Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi**, 2. Basım, İstanbul, Kategori Yayıncılık, 2017.

Kilgore, Tish Anne: **Liszt's Benediction de Dieu Dans La Solitude: Elements of Transcendence and Transformation in the Context of the Compositional Evolution and Musical Structure of the Harmonies Poétiques et Religieuses**, Boston University, 2009. (Çevrimiçi) https://search.proquest.com/docview/304849300?accountid=17219> adresinden erişildi, 05 Mayıs 2020.

Kim, Bo Ra: **A New Perspective on the Interpretation and Performance of Franz Liszt's Piano Cycle, Harmonies Poétiques et Religieuses**, **S.173**, University of Cincinnati, 2015. (Çevrimiçi) <https://search.proquest.com/docview/1738093052?accountid=17219> adresinden erişildi, 05 Mayıs 2020.

Klára, Hamburger: **Liszt Kalauz**, Budapest, Zenemükiadó, 1986.

Leffler, Darrell G.: **Czerny, Leschetizky, Vengerova: A Genealogical Study of Piano Pedagogy Technique**, San Jose State University, 1998. (Çevrimiçi) <https://search.proquest.com/docview/304491088?accountid=17219> adresinden erişildi, 05 Mayıs 2020.

Liszt, Franz: **Harmonies Poétiques et Religieuses III S.173**, ed. by Emil von Sauer, Leipzig, Edition Peters, No.3601b, 1813.

Mimaroğlu, İlhan K.: **Musiki Tarihi**, Ankara, Varlık Yayınevi, 1970.

Neidhöfer, Christoph: "A Theory of Harmony and Voice Leading for the Music of Olivier Messiaen", **Music Theory Spectrum**, 27.1 (2005), 1–34 <https://doi.org/10.1525/mts.2005.27.1.1>

Pamir, Leyla: **Müzikte Geniş Soluklar**, İstanbul, Ada Yayınları, 1989.

Radice Mark, A.: **Chamber Music An Essential History**, USA, The University of Michigan Press, 2012.

Say, Ahmet: **Müzik Sözlüğü**, 3.Basım, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2009.

Selanik, Cavidan: **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni - Müziğin Görkemli Yolculuğu**, 1. Basım, Ankara, Doruk Yayınları, 1996.

Sommer, Susan T., William Morris, Virgil Thomson, Michael Tilson Thomas, ve Stanley Sadie: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, "Franz Liszt", 1981 <https://doi.org/10.2307/940437>

Todd, R. Larry: **Mendelssohn: A Life in Music**, New York, Oxford University Press, 2003.

Usmanbaş, İlhan: **Müzikte Biçimler,** Birinci Baskı, İstanbul, Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1974.

Walker, Alan: **Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847**, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1983.

Walker, Alan: **Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861**, New York, Alfred A. Knopf Inc., 1989.

EKLER

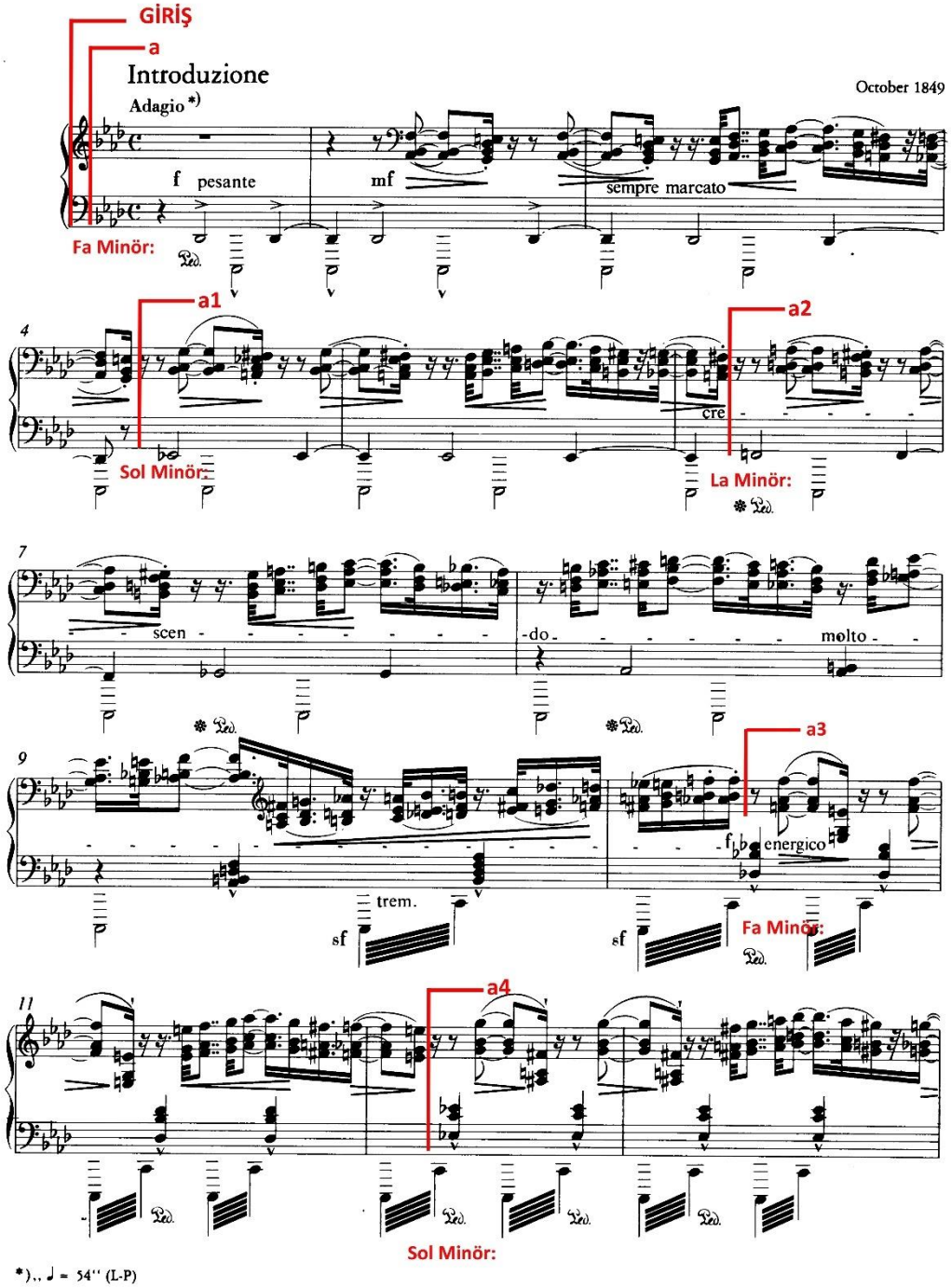
EK 1 **Nota Üzerinde Form ve Tonal Analiz**[105]

EK 2 **Liszt'in Solo Piyano için Eser Kataloğu**[106]

[105] Eserin form analizinin üzerine yapıldığı notanın edisyon bilgileri: Franz Liszt, **Harmonies Poétiques et Religieuses III, S.173**, ed. by Emil von Sauer, Leipzig, Edition Peters, No.3601b, 1813.

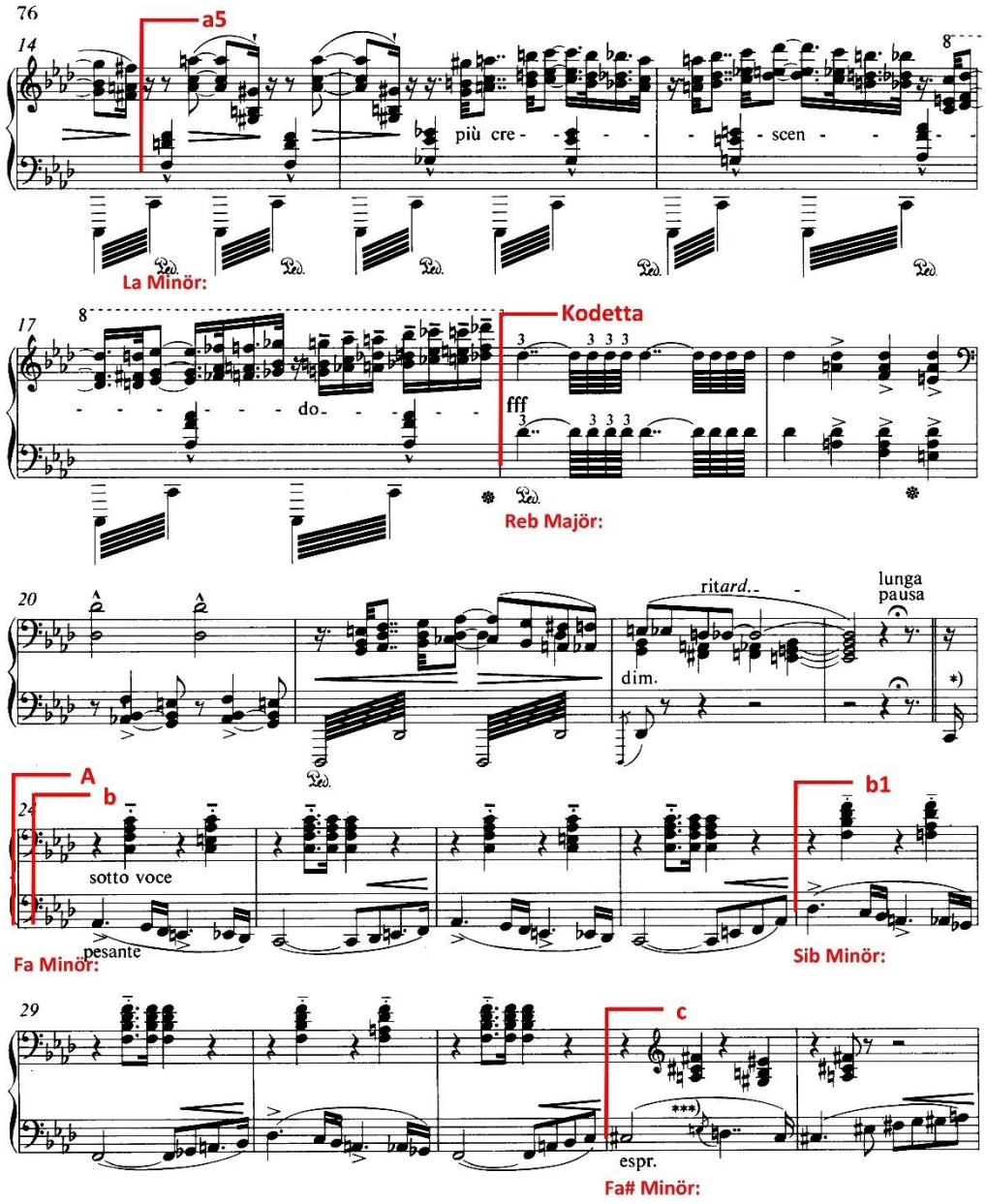
[106] Liszt'İn solo piyano eser kataloğu belirtilen kaynaktan alınıp düzenlenmiştir. Susan T. Sommer ve diğerleri, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, *Franz Liszt*, 1981 <https://doi.org/10.2307/940437>. s.409.

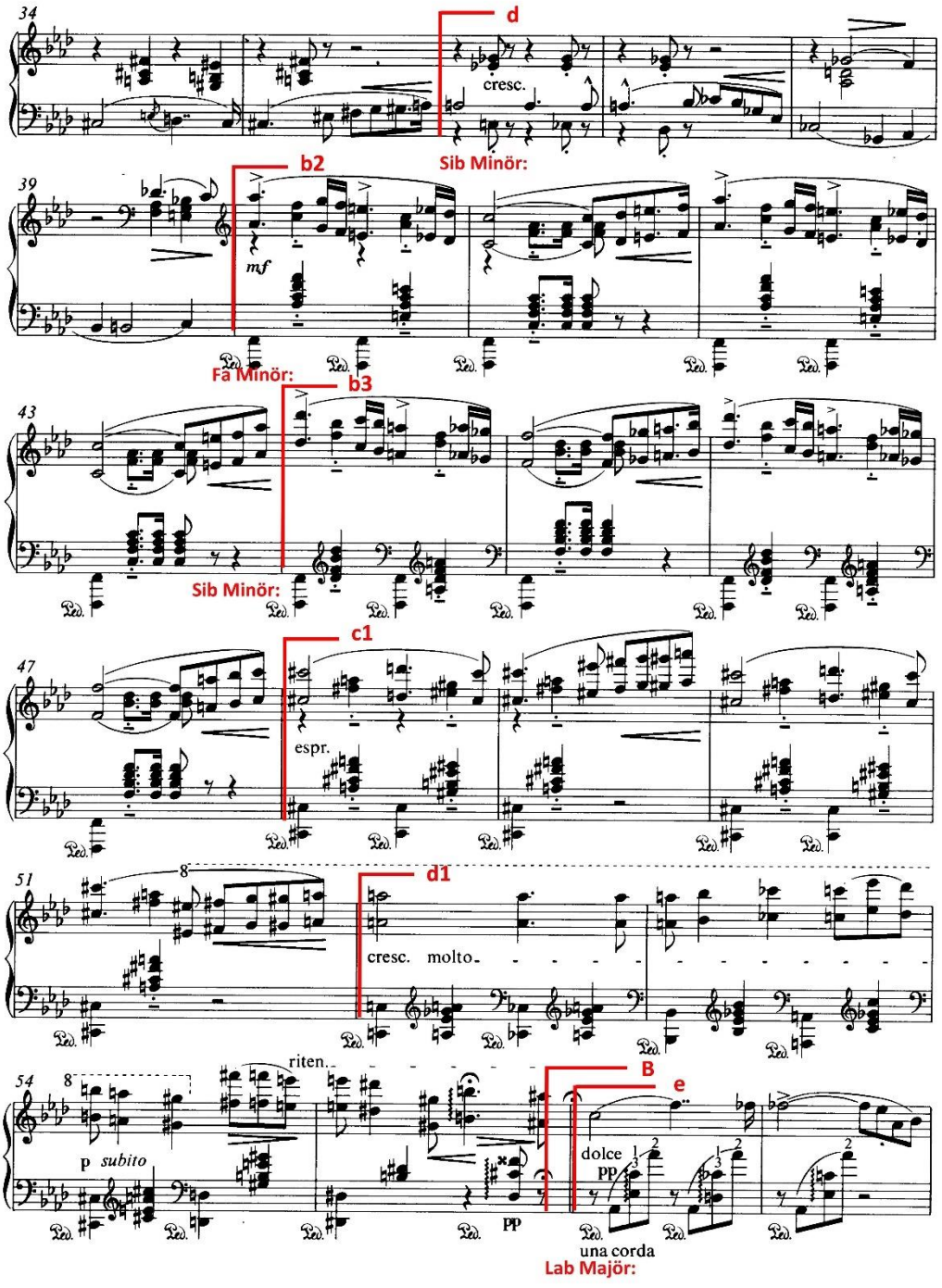
7. FUNÉRAILLES



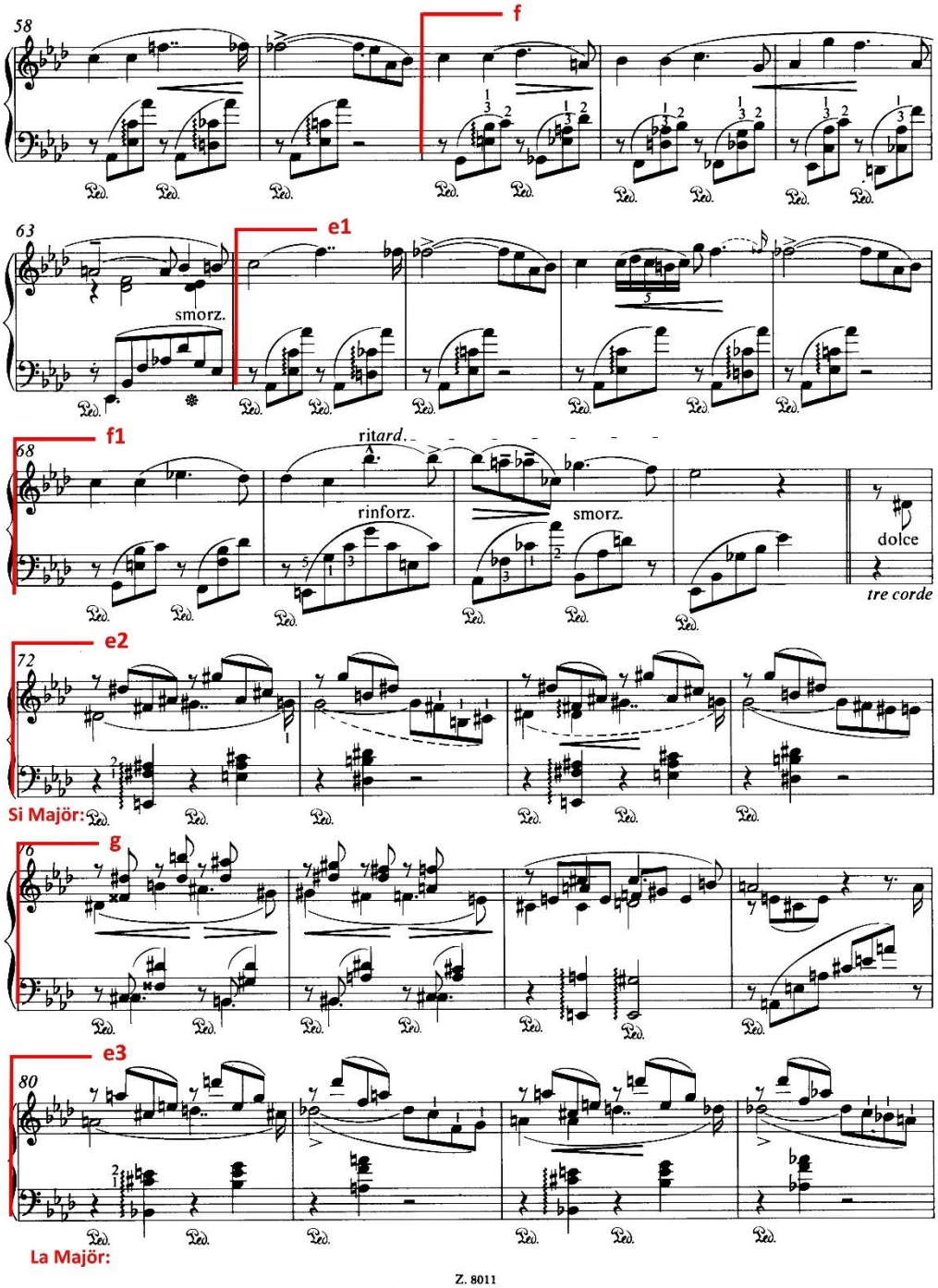
*)., ♩ = 54'' (L-P)

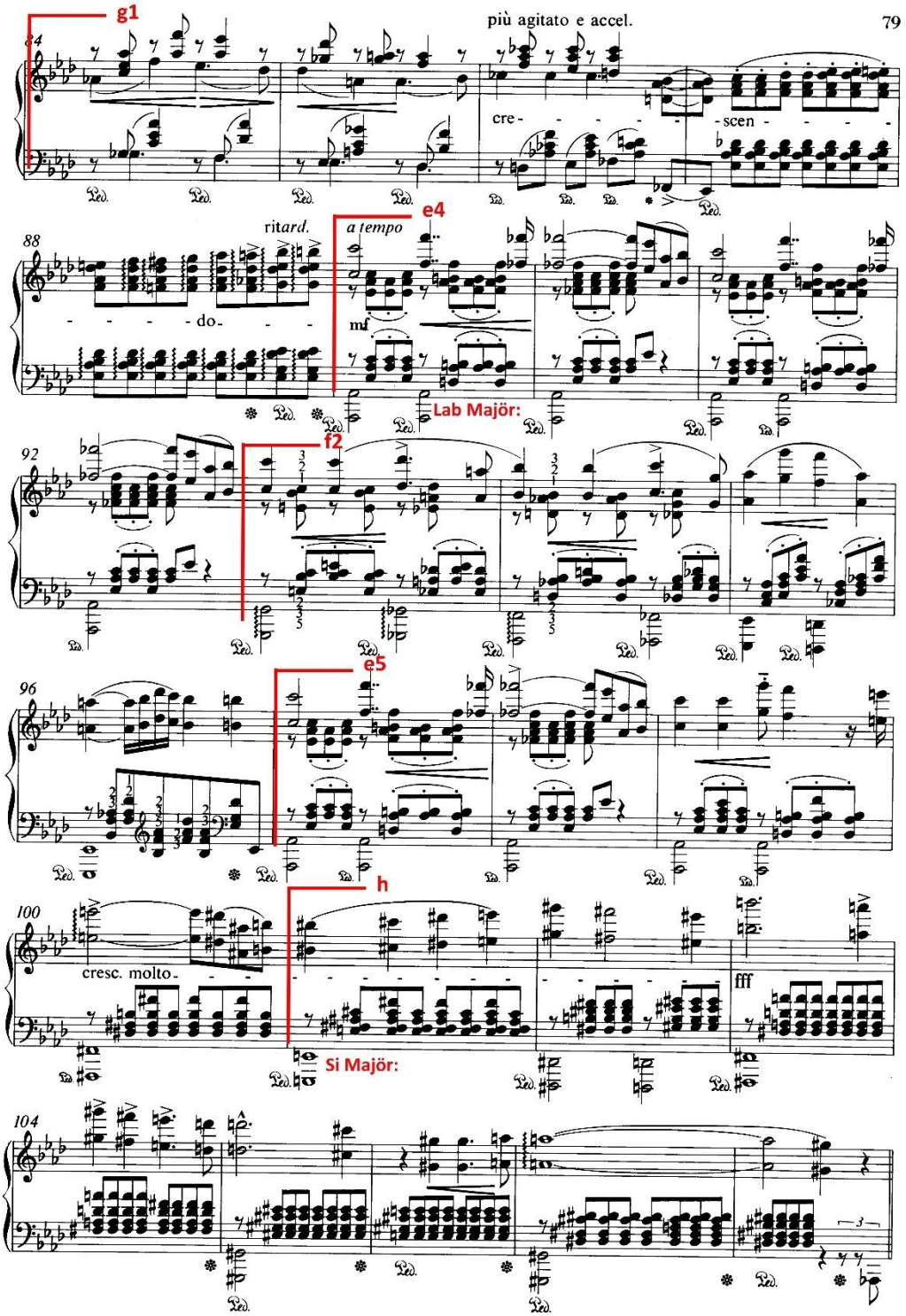
Z. 8011

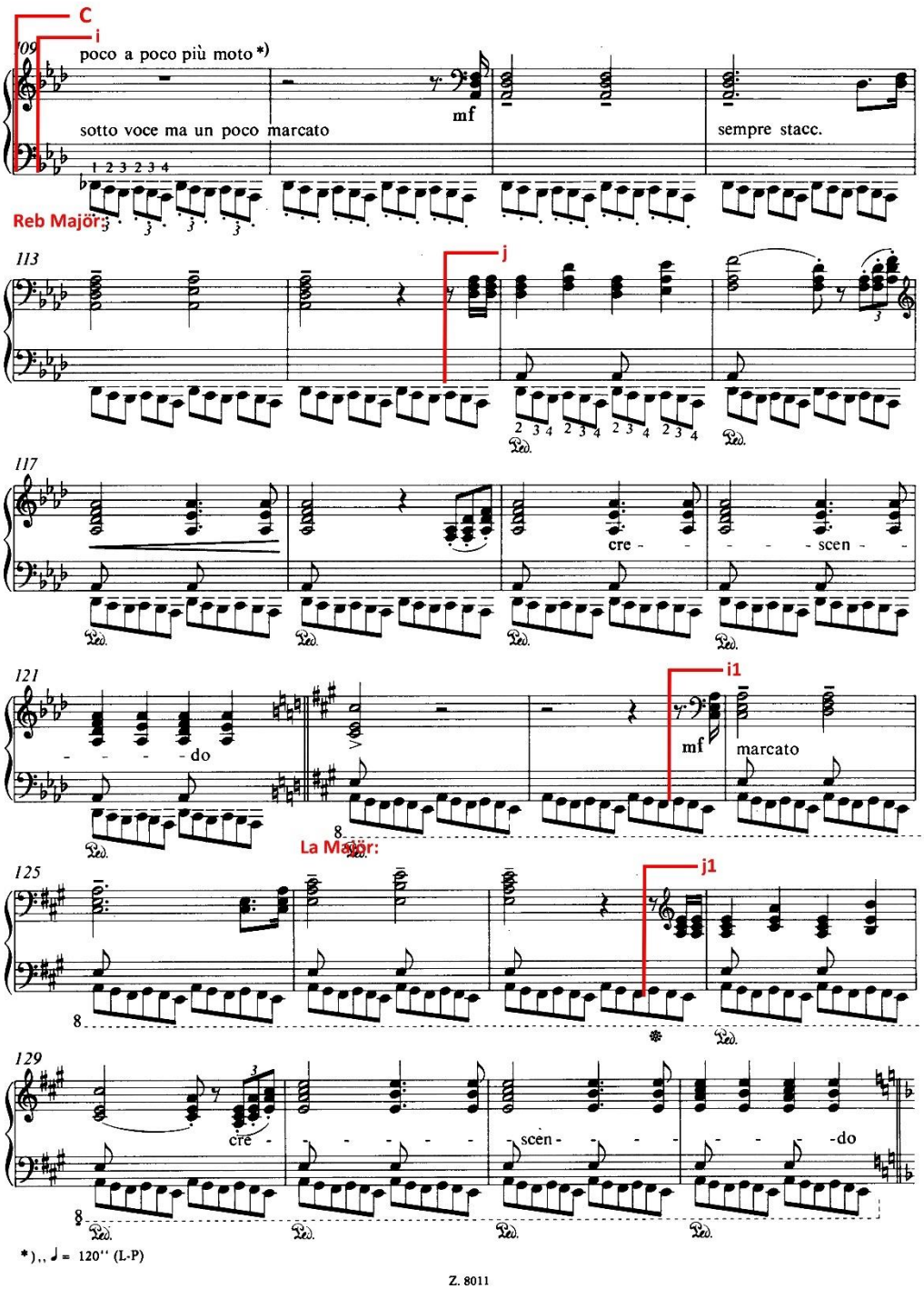

76
a5
più cre - - - - - scen - - - -
La Minör:
Kodetta
do
fff
Reb Majör:
ritard.
lunga pausa
dim.
A
b
sotto voce
pesante
Fa Minör:
b1
Sib Minör:
c
espr.
Fa# Minör:

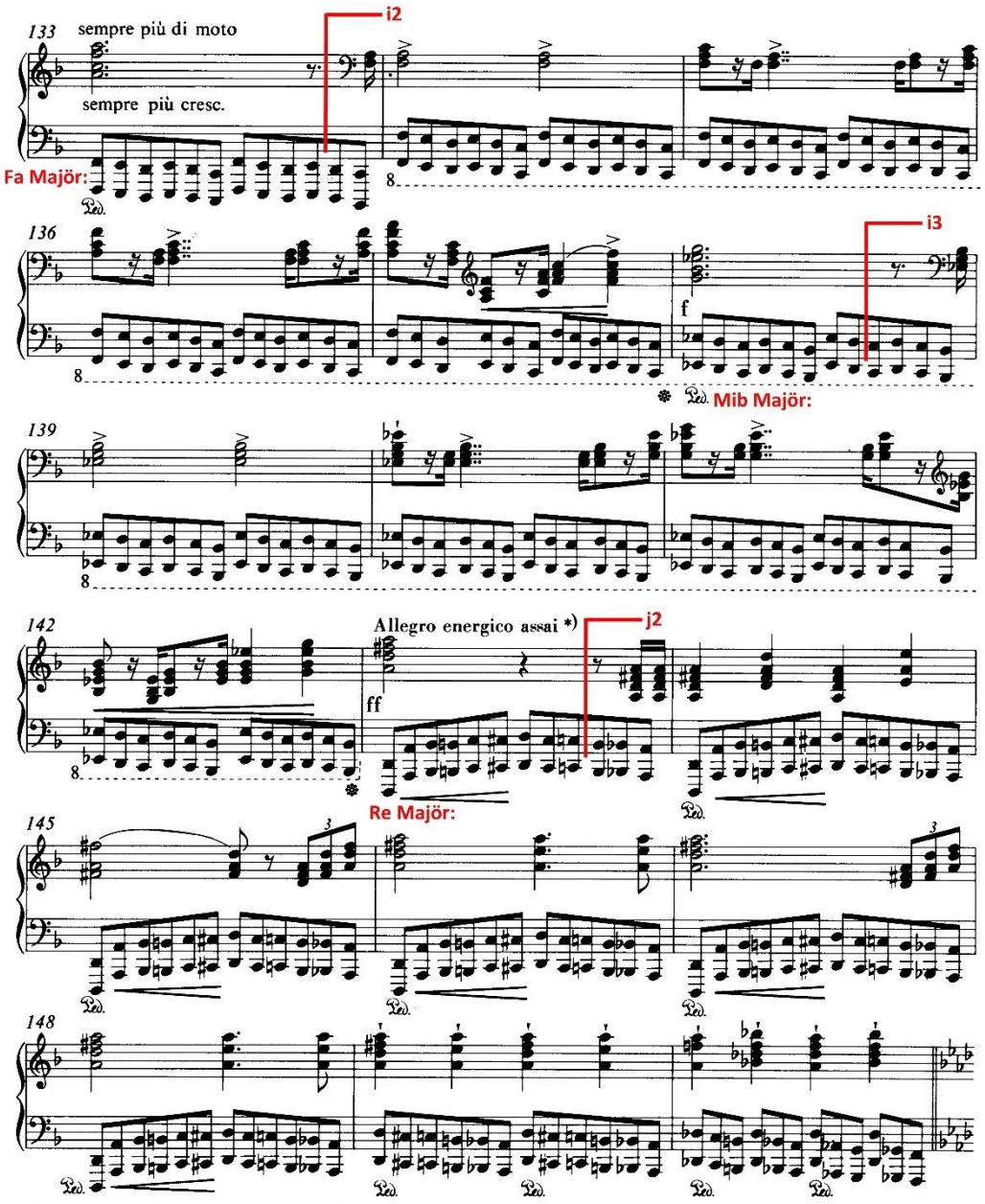

34
d
cresc.
39
b2
Sib Minör:
mf
Fa Minör:
43
b3
Sib Minör:
47
c1
espr.
51
d1
cresc. molto
riten.
54
B
e
p subito
pp
dolce
pp
una corda
Lab Majör:

Z. 8011


f
e1
f1
e2
g
e3
smorz.
ritard.
rinforz.
smorz.
dolce
tre corde
Si Majör:
La Majör:

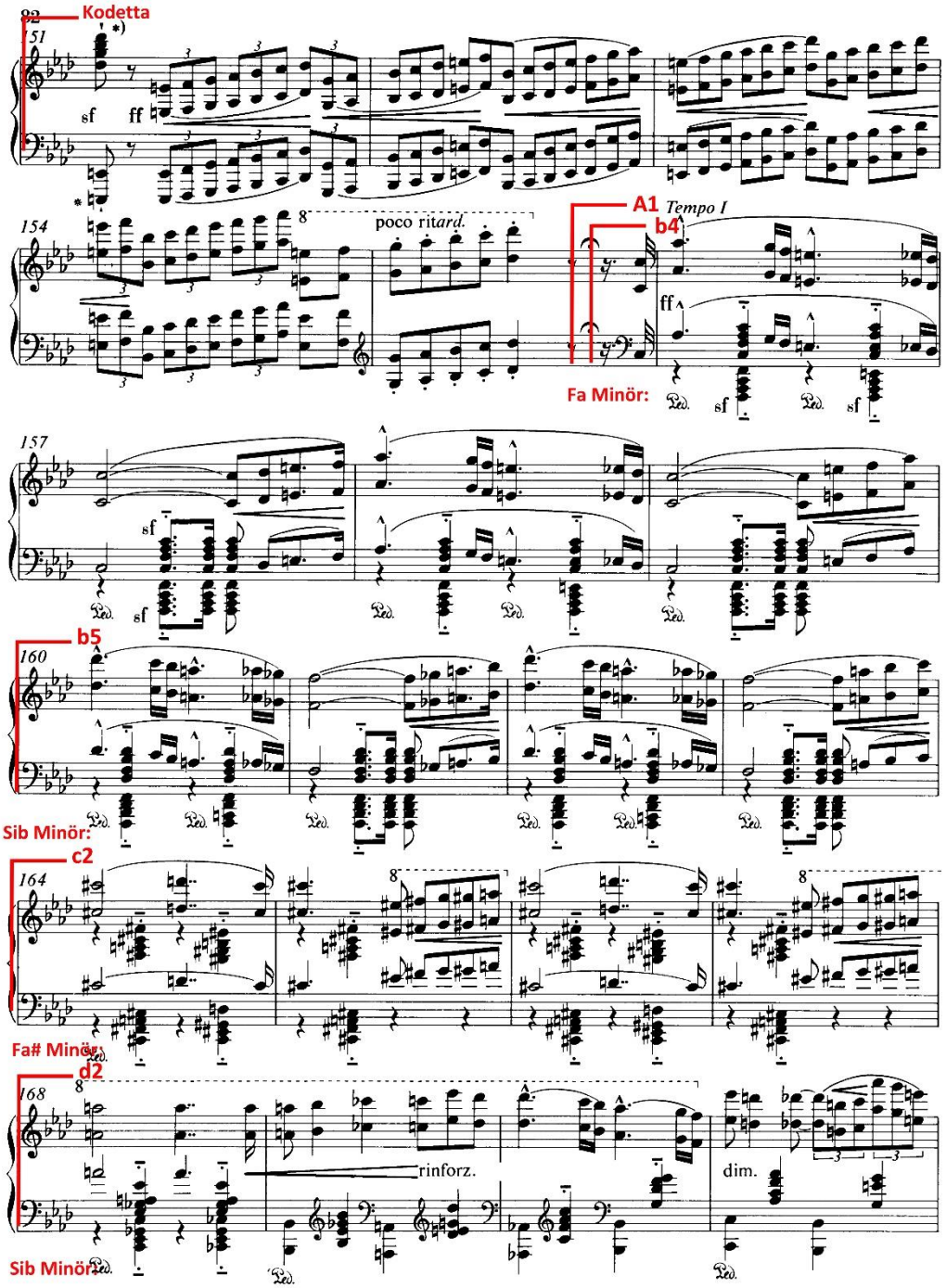

g1
più agitato e accel.
79
84
cre - - - - - - scen - - - -
ritard.
a tempo
e4
88
- - - - do - - -
mf
Lab Majör:
f2
92
e5
96
h
100
cresc. molto
fff
Si Majör:
104


C
i
109
poco a poco più moto *)
sotto voce ma un poco marcato
mf
sempre stacc.
Reb Majör:
113
j
117
cre - - - - - scen - -
121
- - - - do
i1
mf
marcato
La Majör:
125
j1
129
cre - - - - - - - scen - - - - - - - do
*) ♩ = 120'' (L-P)



*) „In der Praxis änderte der Meister das Tempo des *Allegro energico* in *Allegro maëstoso* um." (L-P)

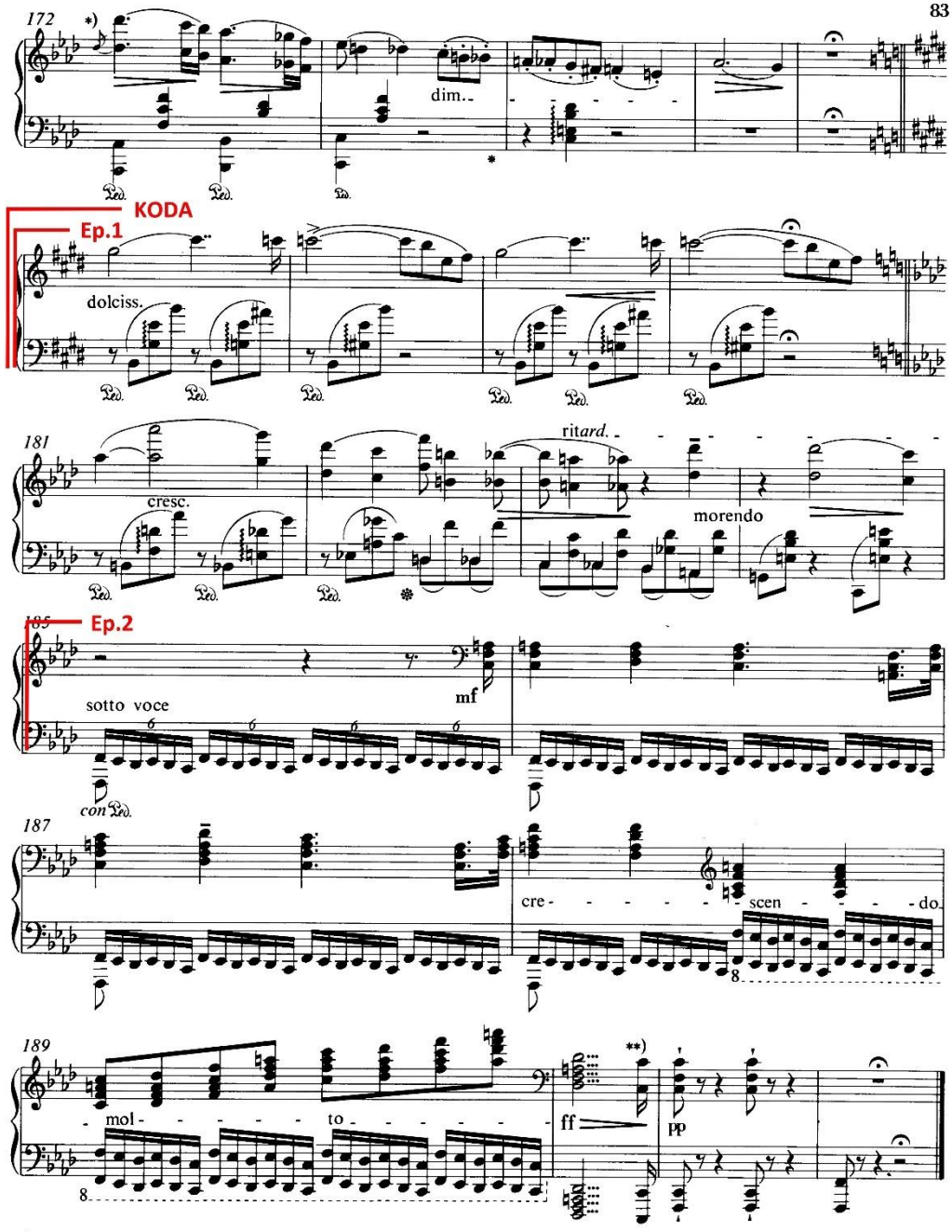
*) "In practice the Master changed the *Allegro energico* to *Allegro maestoso*." (L-P)



*) „Dieser Akkord … *‚in jähem Aufschrei'* … Die … Oktavengänge … nicht schnell, sondern … *‚breit, gewaltig, hoheitsvoll'*." (L-P)

*) "This chord is *'a sudden cry'* … The … octave passages … not fast, but … *'broad, powerful, dignified'*." (L-P)

Z. 8011



*),,Der Meister selbst führte derartige Stellen auch häufig mit Bebung aus: '' (L-P)

**),,Das Sechzehntel schwer!'' (L-P)

*)''The Master himself often played a Bebung in such places: '' (L-P)

**)''The semiquaver to be heavy!'' (L-P)

FRANZ LISZT'IN SOLO PİYANO ESER LİSTESİ

S.	Eser Adı	Ton	Tarih
136-146	**Etudes/Studies**		
136	**Étude en douze (12) exercices:**		
136/1	(Allegro con fuoco)	Do majör	1826
136/2	(Allegro non molto)	La minör	1826
136/3	(Allegro sempre legato)	Fa majör	1826
136/4	(Allegretto)	Re minör	1826
136/5	(Moderato)	Si♭ majör	1826
136/6	(Molto agitato)	Sol minör	1826
136/7	(Allegretto con molto espressione)	Mi♭ majör	1826
136/8	(Allegro con spirito)	Do minör	1826
136/9	(Allegro grazioso)	La♭ majör	1826
136/10	(Moderato)	Fa minör	1826
136/11	(Allegro grazioso)	Re♭ majör	1826
136/12	(Allegro non troppo)	Si♭ minör	1826
*136a	Preludio (Allegro maestoso)	Sol♭ majör	1826?
137	**(12) Grandes études:**		1837
137/1	(Presto)	Do majör	1837
137/2	(Molto vivace)	La minör	1837
137/3	(Poco adagio)	Fa majör	1837
137/4	(Allegro patetico)	Re minör	1837
137/5	(Egualmente)	Si♭ majör	1837
137/6	(Largo patetico)	Sol minör	1837
137/7	(Allegro deciso)	Mi♭ majör	1837
137/8	(Presto strepitoso)	Do minör	1837
137/9	(Andantino)	La♭ majör	1837
137/10	(Presto molto agitato)	Fa minör	1837
137/11	(Lento assai)	Re♭ majör	1837
137/12	(Andantino)	Si♭ minör	1837
138	Mazeppa	Re minör	1840
139	**(12) Études d'exécution transcendante (12 Transcendental Etudes):**		1851
139/1	Preludio	Do majör	1851
139/2	[Fusées] (Molto vivace)	La minör	1851
139/3	Paysage	Fa majör	1851
139/4	Mazeppa	Re minör	1851
139/5	Feux-follets (Irrlichter)	Si♭ majör	1851
139/6	Vision	Sol minör	1851
139/7	Eroica	Mi♭ majör	1851

139/8	Wilde Jagd	Do minör	1851
139/9	Ricordanza	La♭ majör	1851
139/10	[Appassionata] (Allegro agitato molto)	Fa minör	1851
139/11	Harmonies du soir	Re♭ majör	1851
139/12	Chasse-neige	Si♭ minör	1851
140	**Études d'exécution transcendante d'après Paganini:**		1838
140/1	Tremolo (Preludio. Andante - Etude I. Non troppo lento)	Sol minör	1838
140/1a	Tremolo (Preludio. Andante)	Sol minör	1838
140/2	Octave (Andante)	Mi♭ majör	1838
140/3	Campanella (Allegro moderato)	La♭ minör	1838
140/4a	Arpeggio (Andante quasi allegretto)	Mi majör	1838
140/4b	Arpeggio (Andante quasi allegretto)	Mi majör	1838
140/5	La chasse (Allegretto)	Mi majör	1838
140/5a	La chasse (Allegretto)	Mi majör	1838
140/6	Tema con Variazioni (Tema. Quasi presto, a Capriccio - Var I a XI)	La minör	1838
141	**Grandes Études de Paganini:**		1851
141/1	Tremolo (Preludio. Andante - Etude. Non troppo lento)	Sol minör	1851
141/2	Octave (Andante)	Mi♭ majör	1851
141/3	La Campanella (Allegretto)	Sol♯ minör	1851
141/4	Arpeggio (Vivo)	Mi majör	1851
141/5	La chasse (Allegretto)	Mi majör	1851
141/6	Theme and variations (Quasi presto)	La minör	1851
141/6a	Album-Leaf ("Introduction to the Grande Étude de Paganini No.6")		1884
142	Morceau de salon (Étude de perfectionnement)	Mi minör	1840
143	Ab irato (Étude de perfectionnement)	Mi minör	1852
144	**3 Études de concert:**		1845-49
144/1	Il lamento	La♭ majör	1845-49
144/2	La leggierezza	Fa minör	1845-49
144/3	Un sospiro	Re♭ majör	1845-49
144/3a	Two additional cadenzas to Un Sospiro	Re♭ majör	1848?
145	**2 Konzertetüden (2 Concert-Studies):**		1862
145/1	Waldesrauschen (Forest Murmurs)	Re♭ majör	1862
145/2	Gnomenreigen (Gnomes' Round Dance)	Fa♯ minör-Fa♯ majör	1862
146	Technische Studien (Technical Studies)		1868-71

147-155 **Early works**

147	Variation on a Waltz by Diabelli (Variation über einen Walzer von Diabelli)	Do minör	1822
*147a	Variationen über Romanze aus Joseph von Méhul		
148	(8) Variations	La♭ majör	1824
149	(7) Variations brillantes sur un thème de Rossini		1824
150	Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini		1824
151	Allegro di bravura	Mi♭ minör	1824-25
151a	Adagio non troppo		1824?
152	Rondo di bravura	Mi minör	1824-25
152a	Klavierstück	La♭ majör	1824-27?
153	Scherzo (Allegro molto quasi presto)	Sol minör	1827
*153a	Marche funèbre		1827
153b	Grand solo caractéristique d'apropos une chansonette de Panséron	Do minör / Mi majör	1830-32
154i	Harmonies poétiques et religieuses		1833
154ii	Harmonies poétiques et religieuses		1834
155	Apparitions:		1834
155/1	(Senza lentezza quasi Allegretto)	Fa♯ majör	1834
155/2	(Vivamanete)	La minör	1834
155/3	Fantaisie sur une valse de François Schubert (Molto agitato ed appassionato)		1834
155a-163	**Pieces from the years of travel**		
*155a	Trois Airs Suisses		
156/1-6	Album d'un voyageur		1834-36
(*156/1-7)	**Vol.I: Impressions et poésies:**		
156/1	Lyon ("Vivre en travaillant ou mourir en combattant")	Do majör	1834
156/2a	Le lac de Wallenstadt ("Thy contrasted lake ... warns me, with its stillness, to for sake / Earth's troubled waters for a purer spring")	La♭ majör	1835-36
156/2b	Au bord d'une source	La♭ majör	1835-36
156/3	Les cloches de G*****	Si majör	1835-36
156/4	Vallée d'Obermann	Mi minör	1835-36
156/5	La chapelle de Guillaume Tell	Do majör	1835-36
156/6	Psaume - de l'église à Génève ("Comme un cerf brame après des eaux courantes ..." - Psaume 42)	Fa majör	1835-36
156/7-9	Album d'un voyageur	Do majör	1835-36

(*156/8-16)	**Vol.II: Fleurs mélodiques des Alpes:**		
156/7a	(Allegro)	Do majör	1835-36
156/7b	(Lento)	Mi minör-Sol majör	1835-36
156/7c	(Allegro pastorale)	Sol majör	1835-36
156/8a	(Andante con sentimento)	Sol majör	1835-36
156/8b	(Andante molto espressivo)	Sol minör	1835-36
156/8c	(Allegro moderato)	Mi majör	1835-36
156/9a	(Allegretto)	Lab majör	1835-36
156/9b	(Allegretto)	Reb majör	1835-36
156/9c	(Andantino con molto sentimento)	Sol majör	1835-36
156/10-12	Album d'un voyageur		1835-36
(*156/17-19)	**Vol.III: Paraphrases:**		
156/10	Ranz de vaches [de F. Huber] (Montée aux Alpes - Improvisata)	Sol majör	1835-36
156/11	Un soir dans les montagnes [de Knop] (Nocturne pastorale)	Do majör	1835-36
156/12	Ranz de chèvres de F. Huber (Allegro finale)		1835-36
156a	(3) Morceaux suisses:		1876
156a/1	Ranz de vaches (Mélodie de Ferdinand Huber, avec variations)		1876
156a/2	Un soir dans la montagne (Mélodie d'Ernest Knop - Nocturne)		1876
156a/3	Ranz de chèvres (Mélodie de Ferdinand Huber - Rondeau)		1876
157	Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses		1835-36
157a	Sposalizio		1838-39
157b	Il penseroso		1839
157c	Canzonetta del Salvator Rosa		1838-39
157d	Quasi Mazurka		1843
158	(3) Sonetti di Petrarca:		c1839?
158/1	Sonetto CIV ("Pace non trovo")		c1839?
158/2	Sonetto XLVII ("Benedetto sia il giorno")		c1839?
158/3	Sonetto CXXIII ("I' vidi in terra")		c1839?
158a	Paralipomènes à la Divina Commedia (Fantaisie symphonique)		1839
158b	Prolégomènes à la Divina Commedia (Fantaisie symphonique)		c1840
158c	Après une lecture du Dante (Fantasia quasi Sonata)		1840
158d	Adagio (Dante Sonata Album-leaf)	Do majör	1841

159	Venezia e Napoli:		c1840
159/1	(Lento) Chant du gondolier	Do minör	1840
159/2	(Allegro)	Do majör	1840
159/3	(Andante placido)	Fa♯ majör	1840
159/4	Tarantelles napolitaines	Sol minör	1840
160	Années de pèlerinage		1836-55
	Vol.I: Première année: Suisse:		
160/1	Chapelle de Guillaume Tell	Do majör	1848-54
160/2	Au lac de Wallenstadt	La♭ majör	1848-54
160/3	Pastorale	Mi majör	1848-54
160/4	Au bord d'une source	La♭ majör	1848-54
160/4a	Au bord d'une source	La♭ majör?	1863
160/5	Orage	Do minör	1855
160/6	Vallée d'Obermann	Mi minör	1848-54
160/7	Eglogue	La♭ majör	1836
160/8	Le mal du pays (Heimweh)	Mi minör	1848-54
160/9	Les cloches de Genève (Nocturne)	Si majör	1848-54
161	Années de pèlerinage		1846-49
	Vol.II: Deuxième année: Italie:		
161/1	Sposalizio		1849
161/2	Il penseroso	Do♯ minör	1846-49
161/3	Canzonetta del Salvator Rosa	La majör	1846
161/4	Sonetto 47 del Petrarca		1846
161/5	Sonetto 104 del Petrarca		1846
161/6	Sonetto 123 del Petrarca		1846
161/7	Après une lecture du Dante (Fantasia quasi Sonata).		1849
162	Années de pèlerinage		1859
	Vol.II: Deuxième année: Italie Supplément: Venezia e Napoli:		
162/1	Gondoliera. Canzone del Cavaliere Peruchini ("La biondina in gondoletta")		1859
162/2	Canzone ('Nessun maggior dolore")	Mi♭ minör	1859
162/3	Tarantella da Guillaume Louis Cottrau	Sol minör	1859
162a/i	Den Schutz-Engeln (Angelus)		1877
162a/ii	Den Schutz-Engeln "Angelus!"		1877/9/27
162a/iii	Aux anges gardiens "Den Schutz-Engeln"		1877/10/2
162a/iv	Angelus!		1877/10/15
162a/v	Angelus! Prière à l'ange gardien		1880/9/22
162a/vi	Angelus! Prière à l'ange gardien		1882/2
162b	Den Cypressen der Villa d'Este (Thrénodie)		c1872
162c/i	Sunt lacrymae rerum		1872
162c/ii	Sunt lacrymae rerum (in ungarischer Weise)		1877

162d	En mémoire de Maximilian I (Marche funèbre)		1867
162e	Postludium (Nachtspiel) (Sursum corda!)		1877
163	Années de pèlerinage		1877-82
	Vol.III: Troisième année:		
163/1	Angelus! Prière aux anges gardiens	Mi majör	1882
163/2	Aux cyprès de la Villa d'Este (Thrénodie I)		1877
163/3	Aux cyprès de la Villa d'Este (Thrénodie II)	Mi minör	1877
163/4	Les jeux d'eaux à la Villa d'Este	Fa♯ majör	1877
163/5	Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois		1882
163/6	Marche funèbre		1867
163/7	Sursum corda (Erhebet eure Herzen)	Mi majör	1877
163a-167t	**Album-leaves**		
163a	2 Album-Leaves from 1828:		1828
163a/1	Album-Leaf (Allegro vivace quasi presto)	Fa♯ minör	1828
163a/2	Album-leaf ("Andantino pour Emile et Charlotte Loudon")	Mi♭ majör	1828
163b	Album-Leaf ("Ah! vous dirai-je, Maman")	La♭ majör	1833
163c	Album-Leaf ("Pressburg")	Do minör	1839
163d/i	Album-Leaf ("Leipzig")	Mi majör	1840
163d/ii	Album-Leaf ("Andantino in Mi majör") ("Valse mélancolique")	Mi majör	c1840
163e	Album-Leaf ("Quasti Mazurek in Do majör")	Do majör	1843
164	Albumblatt (Feuille d'album No.1)	Mi majör	1840
164a	Album-Leaf ("Vienna")	Mi majör	1840
164b	Album-Leaf ("Leipzig")	Mi♭ majör	1840
164c	Album-Leaf ("Exeter Preludio")		1840
164d	Album-Leaf ("Detmold")	Mi majör	1841
164e	3 Album Leaves ("Magyar"):		1840-41
164e/1	Album-Leaf ("Magyar")		1840
164e/2	Album-Leaf ("Magyar")	Si♭ minör	1840
164e/3	Album-Leaf ("Magyar")	Re♭ majör	1841
164f	Album-Leaf ("Rákóczi-Marsch")	La minör	1841
164g	Album-Leaf ("Berlin Preludio")	Do majör	1842
164h	Album-Leaf	Re majör	1840-45?
164j	Album-Leaf ("Preludio")		1842
164k	Album-Leaf ("Moderato in Re♭ majör") ("La sonnambula")	Re♭ majör	1842
164l	Album-Leaf ("Adagio — religioso in Do majör")	Do majör	1825
165	Feuilles d'album	La♭ majör	1844
166	Albumblatt in Walzerform	La majör	1842

166a	Album-Leaf	Mi majör	1843
166b	Album-Leaf (“Portugal”)	La♭ majör	1845
166c	Album-Leaf	La♭ majör	1845
166d	Album-Leaf (“Lyon Prélude”)		1844
166e	Album-Leaf (“Prélude Omnitonique”)		1844
166f	Album-Leaf (“Braunschweig Prélude”)	Fa♯ majör?	1844
166g	Album-Leaf (“Serenade”)	La minör	1840
166h	Album-Leaf (“Andante religioso in Sol majör”)	Sol majör	1846
166j	Album-Leaf (“Andante religiosamente in Sol majör”)	Sol majör	1846
166k	Album-Leaf (“Friska”)	La majör	1845-49?
166l	2 Album-Leaves from the 1840s:		1840s?
166l/1	Album-Leaf	La♭ majör	c1840s
166l/2	Album-Leaf	Sol minör	1840s?
166m	Albumblätter für Prinzessin Marie von Sayn-Wittgenstein:		1847
166m/1	Lilie (Andantino)	Do majör	1847
166m/2	Hryc		1847
166m/3	Mazurek: Gdy w czystem polu (Mazurka: When on the Clean Earth)	La majör	1847
166m/4	Krakowiak	Fa majör	1847
166n	Album-Leaf (“Freudvoll und leidvoll”)		1847
166o	Album-Leaf (“Langsam in Do♯ minör”)	Do♯ minör	1876
166p	Album-Leaf (“Andantino in La♭ majör”)	La♭ majör	1847
166q	Album-Leaf	Sol majör	1847
166r	2 Album Leaves (“Purgatorio”):		1857?
166r/1	Album-Leaf (“Purgatorio”)	Si minör	1857
166r/2	Album-Leaf (“Aus dem Purgatorio des Dante Sinfonie”)	Si minör	1857?
166s	Album-Leaf	La majör	1870
166t	Album-Leaf (“B.A.C.H Fragment”)		?
*167	Feuille d’album No.2		
*167a	Album-Leaf (“Ruhig”) (Einleitung und Schlußtakte zu Tausigs dritter Valse-Caprice)		
167b	Miniatur Lieder		1840-49
167c	Album-Leaf (“Poco adagio aus der Graner Messe”)		1860s?
167d	Album-Leaf (“Orpheus”)		1860
167e	Album-Leaf (“Die Ideale”)		1861
167f	Album-Leaf (“Dante Symphony progression”)	Sol majör	1860?

167g	Album-Leaf (“Vivace ma non troppo in Re♭ major”)	Re♭ major	1835
167h	Album-Leaf		1860-69?
167j	Album-Leaf (“Fugue Chromatique - Allegro in Sol minör”)	Sol minör	1844
167k	Album-Leaf	Mi♭ major	1840
167l	Album-Leaf (“Agitato in Sol majör”)	Sol majör	1849
167m	Album-Leaf (“Aus den [Erster] Mephisto-Walzer, Episode aus Lenaus Faust - Der Tanz in der Dorfschenke”)		1859 or later
167n	Album-Leaf (“Allegretto in La majör”)	La majör	1842
167o	Album-Leaf (“Tempo di marcia in Mi♭ majör”)	Mi♭ majör	1845
167p	Album-Leaf (“Larghetto in Re♭ majör”)	Re♭ majör	1883
167q	Album-Leaf (“Schlusschor des entfesselten Prometheus - Andante solenne in Re♭ majör”)	Re♭ majör	1883
167r	Album-Leaf (“Andante in Mi♭ majör”)	Mi♭ majör	1850s
167s	Album-Leaf (“Lyon”)	Do majör	1839
167t	Album-Leaf	Mi majör	1853
168-174	**Pieces from the Weimar period**		
168i	Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse	La♭ majör	1842
168ii	Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse	La♭ majör	1851
168a	Andante amoroso		1847?
168b	Pensées (Nocturne)	La majör	1845
169	Romance ”O pourquoi donc”	Mi minör	1848
170	Ballade No.1 ”Le chant du croisé” (Première Ballade)	Re♭ majör	1845-48
170a	Ballade No.2	Si minör	c1853
171	Ballade No.2 (Deuxième Ballade)	Si minör	1853
171a	**Consolations (Madrigal):**		1844-48
171a/1	(Andante con moto)	Mi majör	1844-48
171a/2	(Un poco più mosso)	Mi majör	1844-48
171a/3	(Lento, quasi recitativo)	Mi majör	1844-48
171a/4	(Quasi adagio; cantabile con devozione)	Re♭ majör	1844-48
171a/5	(Andantino)	Mi majör	1844-48
171a/6	(Allegretto)	Mi majör	1844-48
171b	Album-Leaf (Consolation No.1)		1849-50
171c	Prière d’un enfant à son réveil		1840

171d	(8) Harmonies poétiques et religieuses ("Préludes et Harmonies poétiques et religieuses"):		1845-46
171d/1	Nancy (Prélude)	Mi♭ majör	1845/11/16
171d/2	Langueur?	Do minör	1845/11/20
171d/3	(Appassionato)	Mi majör	1845/12/4
171d/4	— Dernière illusion (?) (Disjecti membra poetae)	Re♭ majör	1845 (and later?)
171d/5	[untitled]	Sol♭ majör	1845/12/6
171d/6	Attente	La majör	1845-46
171d/7	Alternative	Mi majör	1845-46
171d/8	M. K. (Andante)	Re♭ majör	1845-46
171e	Litanies de Marie	Mi majör	1846-47
172	**(6) Consolations (Pensées poétiques):**		1849-50
172/1	(Andante con moto)	Mi majör	1849-50
172/2	(Un poco più mosso)	Mi majör	1849-50
172/3	(Lento placido)	Re♭ majör	1849-50
172/4	(Quasi Adagio)	Re♭ majör	1849-50
172/5	(Andantino)	Mi majör	1849-50
172/6	(Allegretto sempre cantabile)	Mi majör	1849-50
172a	**(12) Harmonies poétiques et religieuses:**		1847-48
172a/1	Élevez-vous, voix de mon âme (Invocation)	Mi majör	1847
172a/2	Hymne de la nuit	Mi majör	1847
172a/3	Hymne du matin	Si majör	1847
172a/4	Litanies de Marie	Mi majör	1847
172a/5	Miserere	Mi minör	1847
172a/6	Pater noster, d'après la Psalmodie de l'Église	Do majör	1847
172a/7	Hymne de l'enfant à son réveil	La♭ majör	1847
172a/8	Prose des morts (De profundis)		1847
172a/9	La lampe du temple	Sol minör	1847
172a/10	(Hymne)	Mi♭ majör	1847
172a/11	(Bénédiction) (Prélude)	Mi♭ majör	1847
172a/12	Ave Maria		1847
*172b	Stabat mater		
*172c	Invocation		
173	**(10) Harmonies poétiques et religieuses:**		1840-52
173/1	Invocation	Mi majör	1840-52
173/2	Ave Maria	Si♭ majör	1840
173/3	Bénédiction de Dieu dans la solitude	Fa♯ majör	1851
173/4	Pensée des morts		1851
173/5	Pater noster	Do majör	1847

173/6	Hymne de l'enfant à son réveil	La♭ majör	1847
173/7	Funérailles (Octobre 1849)	Fa minör	1849
173/8	Miserere d'après Palestrina	Mi minör	1851
173/9	Andante lagrimoso	Sol♯ minör	1851
173/10	Cantique d'amour	Mi majör	1847
173a	**2 Hymnes:**		
*173a/1	Hymne de la nuit		
*173a/2	Hymne du matin		
*173b	Invocation		
174i	Berceuse	Re♭ majör	1854
174ii	Berceuse	Re♭ majör	1863
175-181	**Large-scale works**		
175	2 Légendes:		1863
175/1	St François d'Assise: la prédication aux oiseaux	La majör	1862-63
175/2	St François de Paule: marchant sur les flots	Mi majör	1862-63
175/2a	St François de Paule, marchant sur les flots	Mi majör?	1863
175a	Grand solo de concert	Mi minör?	1850
176	Grosses Konzertsolo	Mi minör	1849-50
176a	Wilde Jagd - Scherzo	Re minör/ Si♭ majör	1851
177	Scherzo und Marsch	Re minör/ Si♭ majör	1851
178	Piano Sonata	Si minör	1852-53
179	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen (Präludium nach Joh. Seb. Bach)	Fa minör	1859
180	Variationen über das Motiv von Bach (basso continuo des erster Satzes seiner Kantate Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen und des Crucifixus der h-Moll Messe)	Fa minör	1862
181	Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel Almira	Sol minör	1879
182-208	**Later character pieces**		
182	Ave Maria (Die Glocken von Rom)	Mi majör	1862
182a	Magnificat	Fa majör	1862
183	Alleluja et Ave Maria:	Fa majör	1862
183/1	Alleluja	Fa majör	1862
183/2	Ave Maria (d'Arcadelt)	Fa majör	1862
184	Urbi et Orbi (Bénédiction papale)	Do♯ minör	1864
185	Vexilla regis prodeunt (Kreuzes Hymne)		1864
185a	Weihnachtsbaum:		1873-74
185a/1	Psallite (Altes Weihnachten)	Fa majör	1873-74
185a/2	O heilige Nacht!	Re minör	1873-74

185a/3	Die Hirten an der Krippe (“In dulci jubilo”)	Re♭ majör	1873-74
185a/4	Adeste fideles (gleichsam als Marsch der heiligen drei Konige)	La majör	1873-74
185a/5	Scherzoso	Fa majör	1873-74
185a/6	Reveille-Matin (Wecker)		1873-74
185a/7	Schlummerlied	Fa♯ majör	1873-74
185a/8	(Alt-provenzalisches Noel)	Si minör	1873-74
185a/9	(Abendglocken)		1873-74
185a/10	(Ehemals)	Fa minör	1873-74
185a/11	Ungarisch	Fa minör	1873-74
185a/12	Polnisch	Si♭ minör	1873-74
186	**Weihnachtsbaum:**		1874-76
186/1	Altes Weihnachtslied (Psalite)	Fa majör	1874-76
186/2	O heilige Nacht!	Re minör	1874-76
186/3	Die Hirten an der Krippe (“In dulci jubilo”)	Re♭ majör	1874-76
186/4	Adeste fideles (Gleichsam als Marsch der heiligen drei Könige)	La majör	1874-76
186/5	Scherzoso (Man zündet die Kerzen des Baumes an)	Fa majör	1874-76
186/6	Carillon		1874-76
186/7	Schlummerlied	Fa♯ majör	1874-76
186/7a	Schlummerlied	Fa♯ majör?	1882
186/8	Altes provenzalisches Weihnachtslied	Si minör	1874-76
186/9	Abendglocken		1874-76
186/10	Ehemals	Fa minör	1874-76
186/11	Ungarisch	Fa minör	1874-76
186/12	Polnisch	Si♭ minör	1874-76
187	Sancta Dorothea	Mi majör	1877
187a/i	Resignazione	Mi majör	c1877
187a/ii	Resignazione (Ergebung)	Mi majör	1877
188	In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi	Do majör	1880
189	Album-leaf (“Sans mesure”) [Klavierstück in A-flat major (No.1)]	La♭ majör	1865
189a	Album-leaf (“Ballade No.1 in A-flat”) [Klavierstück in A-flat major No.2]	La♭ majör	1845 or earlier?
189b	Album-leaf (“Ballade No.1”) [Klavierstück (No.2) in D-flat major]	Re♭ majör	1845 or later?
190	**Un portrait en musique de la Marquise de Blocqueville:**		1869
190/1	(Tempo rubato)		1835
190/2	(Lento e religioso)		1868
190/3	(Même mouvement mais avec incertitude)		1869
191	Impromptu	Fa♯ majör	1872

192	**(5) Klavierstücke (Album-Leaves for Olga von Meyendorff):**		1865-79
192/1	(Sehr langsam)	Mi majör	1865
192/2	(Lento assai)	La♭ majör	1865
192/3	(Sehr langsam)	Fa♯ majör	1873
192/4	(Andantino)	Fa♯ majör	1876
192/5	Sospiri! (Andante)		1879
*192a	Gestorben war ich		
193	Klavierstück	Fa♯ majör	1854
194	Mosonyis Grabgeleit (Mosonyi gyázmenete)		1870
195	Dem Andenken Petöfis		1877
195a	Schlummerlied im Grabe		1874
196	Première élégie (Elegy No.1)		1874
196a	Entwurf der Ramann-Elegie		1877
197	Zweite Elegie (Elegy No.2)		1877
197a	Toccata	Do majör	1879?
197b	Kaiser Wilhelm!		1876
*197c	Cadenza for the first movement of Beethoven's Do minör piano concerto		
198	Wiegenlied (Chant du berceau)		1881
199	Trübe Wolken (Nuages gris)		1881
199a/i	Die Trauer-Gondel (La Lugubre Gondola)		1882
199a/ii	Die Trauer-Gondel (La Lugubre Gondola)		1883
200i	La lugubre gondola		c1884-85
200ii	La Lugubre Gondola		1883
201	R.W. - Venezia		1883
202	Am Grabe Richard Wagners		1883
203	Schlaflos! Frage und Antwort		1883
204	Receuillement		1877
205	**Historische ungarische Bildnisse:**		1885
205/1	Stephan Széchenyi		1885
205/2	Joseph Eötvös		1885
205/3	Michael Vörösmarty		1885
205/4	Ladislaus Teleki		1885
205/5	Franz Deák		1885
205/6	Alexander Petofi		1885
205/7	Michael Mosonyi		1885
205a	Historische ungarische Bildnisse:		1885
205a/1	Széchenyi István		1885
205a/2	Deák Ferenc		1885
205a/3	Teleki László		1885
205a/4	Eötvös József		1885

205a/5	Vörösmarty Mihály		1885
205a/6	Petofi Sándor		1885
205a/7	Mosonyi Mihály		1885
206	Trauervorspiel und Trauermarsch:		1885
206/1	Preludio funebre		1885
206/2	Marcia funebre		1885
207	En rêve (Nocturne)		1885
207a	Prélude à la Polka d'Alexandre Porfiryevitch Borodine (Variation sur le thème favori et obligé)		1880
208	Unstern (Sinistre)		1881
208a-233b	**Works in dance forms**		
208a-216b			
209	Grande valse di bravura (Le bal de Berne)		1836
209a	Waltz	Mi♭ majör	1840
210	Valse mélancolique	Mi majör	1839
210a	Valse mélancolique	Mi majör	c1840?
210b	Valse	La majör	1830s
211	Ländler	La♭ majör	1843
211a	Ländler	Re majör	1879
212i	Petite valse favorite (Souvenir de St Pétersbourg)		1842
212ii	Petite valse favorite (Albumblatt an Madame Kalergis)		1843
212a	Valse de Marie (Mariotte) (Album-leaf for Marie d'Agoult)		1842
213i	Valse-Impromptu		1842-52
213ii	Valse-Impromptu		1870s?
213iii	Valse-Impromptu		c1880
214	**(3) Caprices-Valses:**		1850-52
214/1	Valse de bravoure	Si♭ majör	1850-52
214/2	Valse mélancolique	Mi majör	1850
214/3	Valse de concert sur deux motifs de "Lucia" et "Parisina" de Donizetti	La majör	1850-52
214a	Carrousel de Madame Pelet-Narbonne		1879?
215	**(4) Valses oubliées:**		1881-84
215/1	Valse oubliée No.1	Fa♯ majör	1881
215/2	Valse oubliée No.2	La♭ majör	1883
215/3	Valse oubliée No.3		1883
215/3a	Valse oubliée No.3		1883?
215/4	Valse oubliée No.4		1884
215a	Mephisto Waltz No.3		1883

216	Mephisto Waltz No.3		1883
216a	Bagatelle sans tonalité		c1885
216b	Mephisto Waltz No.4		1885
217	**Polkas**		
217i	Mephisto Polka		1883
217ii	Mephisto Polka		1883
218-220	**Galops**		
218	Galop	La minör	1846
219	Grand galop chromatique	Mi♭ majör	1838
219a	Grand galop chromatique	Mi majör	1840?
220	Galop de bal		1840
221-222	**Mazurkas**		
221	Mazurka brillante		1850
221a	Mazurka	Fa minör	1863
*222	Albumblatt an Madame Kalergis		
223	**Polonaises**		
223	(2) Polonaises:		1850-51
223/1	Polonaise mélancolique	Do minör	1850-51
223/2	Polonaise	Mi majör	1850-51
224-225	**Csárdás**		
224	Csárdás macabre		1881-82
225	2 Csárdás:		1884
225/1	Csárdás		1884
225/2	Csárdás obstinée (Hartnäckiger Csardas)		1884
226-233b	**Marches**		
226	Festvorspiel (Preludio pomposo)		1856
226a	Marche funèbre	Sol minör	1827
227	Fest-marsch zur Säcular-feier von Goethe's Geburtstag am 28t Aug 1849 in Weimar (Festmarsch zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag) (Goethe-Festmarsch)	Mi♭ majör	1849
228i	Huldigungsmarsch	Do majör	1853
228ii	Huldigungsmarsch	Do majör	1853-58
229	Vom Fels zum Meer! (Deutscher Siegesmarsch)	Mi♭ majör	1853-56
229a	Ungarischer Marsch	Si♭ majör	1859
230	Bülow-Marsch		1883
230a	Festpolonaise		1876
231	Heroischer Marsch in ungarischem Styl (Marche héroïque dans le genre hongrois) [Première marche hongroise]	La minör	1840

232	Seconde marche hongroise (Ungarischer Sturmmarsch)		1843
233	Ungarischer Geschwindmarsch (Magyar Gyors induló)		1870-71
233a	Siegesmarsch (Marche triomphale)	Mi♭ majör	1884
233b	Marche hongroise	Mi♭ minör	1844
233c-254	**Works on national themes**		
233c	**Austrian**		
233c	Tyrolean Melody	Sol majör	1826?
234	**Czech**		
234	Hussitenlied (Aus dem 15. Jahrhundert)		1840
235	**English**		
235	God Save the Queen (Paraphrase de concert)		1841
236-239	**French**		
236	Faribolo Pastour et la Chanson du Béarn		1844
236/1	Faribolo Pastour (Chanson tirée du Poème de Françonnetto de Jasmin)		1844
236/2	Pastorale du Béarn (Chanson du Béarn)		1844
237	La Marseillaise (Chant de guerre par Claude-Joseph Rouget de Lisle)		1866-72
238	La cloche sonne	Do minör	1850?
239	Vive Henri IV		1879-80
240	**German**		
240i	Gaudeamus igitur (Chanson des étudiants) (Paraphrase)		1843
240ii	Gaudeamus igitur (Chanson des étudiants) (Paraphrase)		1853
241-246	**Hungarian**		
241	Zum Andenken ((2) Ungarische Werbungstänze)		1828
	(2 Hungarian Recruiting Dances):		
241/1	Kiniszi notája		1828
241/2	Lassú magyar		1828
241a	(18) Ungarischer Romanzero (Hungarian Romances)		1853
	(Hungarian Songbook):		
241a/1	Ungarischer Romanzero No.1	Fa minör	1853
241a/2	Ungarischer Romanzero No.2	La minör	1853
241a/3	Ungarischer Romanzero No.3	La minör	1853
241a/4	Ungarischer Romanzero No.4	La minör	1853
241a/5	Ungarischer Romanzero No.5	Re minör	1853
241a/6	Ungarischer Romanzero No.6	La majör	1853
241a/7	Ungarischer Romanzero No.7	La majör	1853
241a/8	Ungarischer Romanzero No.8	Re minör	1853

241a/9	Ungarischer Romanzero No.9	La majör	1853
241a/10	Ungarischer Romanzero No.10	Sol minör	1853
241a/11	Ungarischer Romanzero No.11	Fa majör	1853
241a/12	Ungarischer Romanzero No.12	Do majör	1853
241a/13	Ungarischer Romanzero No.13	Fa♯ minör	1853
241a/14	Ungarischer Romanzero No.14	Re majör	1853
241a/15	Ungarischer Romanzero No.15	Re majör	1853
241a/16	Ungarischer Romanzero No.16	Do majör	1853
241a/17	Ungarischer Romanzero No.17	La majör	1853
241a/18	Ungarischer Romanzero No.18	La majör	1853
241b	Magyar Tempo		1840
242/1-7	**Magyar Dalok (Ungarische Nationalmelodien; Mélodies hongroises):**		1839-40
242/1	(Lento)	Do minör	1839-40
242/2	(Andantino)	Do majör	1839-40
242/3	(Sehr langsam)	Re♭ majör	1839-40
242/4	(Animato)	Do♯ majör	1839-40
242/5	(Tempo giusto)	Re♭ majör	1839-40
242/6	(Lento)	Sol minör	1839-40
242/7	(Andante cantabile quasi Adagio)	Mi♭ majör	1839-40
242/8-11	**Magyar Dalok (Ungarische Nationalmelodien; Mélodies hongroises):**		1839-43
242/8	(Lento)	Fa minör	1839-43
242/9	(Lento)	La minör	1839-43
242/10	(Adagio sostenuto a capriccio)	Re majör	1839-43
242/11	(Andante sostenuto)	Si♭ majör	1839-43
242/12-17	**Magyar Rapszódiák (Ungarische Rhapsodien; Rapsodies hongroises):**		1846-47
242/12	Héroïde élégiaque	Mi minör	1846-47
242/13	Rákóczi-Marsch	La minör	1846-47
242/13a	Ungarische National-Melodie (Rákóczi-Marsch)	La minör	1846?
242/14	(Lento a capriccio)	La minör	1846-47
242/15	(Lento: Tempo e Stilo Zingarese)	Re minör	1846-47
242/16	Preludio	Mi majör	1846-47
242/17	(Andante sostenuto)	La minör	1846-47
242/18-21	Ungarische Rhapsodien:		1846-47
242/18	(Introduction - Adagio)	Do♯ minör	1846-47
242/19	(Lento patetico)	Fa♯ minör	1846-47

242/20	Hermannstädter und Walachische Melodie ["Rumänische Rhapsodie"] [Rumanian Rhapsody]	Sol minör	1846-47
242/21	Koltoi csárdás	Mi minör	1846-47
242/22-23	Magyar Rapszódiák:		by 1847
242/22	Pester Karneval	Mi♭ majör	by 1847
242/23	Rêves et fantaisies	Do♯ minör	by 1847
242a	Rákóczi-Marsch	La minör	1839-40
243	(3) Ungarische Nationalmelodien:		c1840
243/1	(Tempo giusto)	Re majör	c1840
243/1a	(Tempo giusto) (Im leichten Stile bearbeitet)	Re majör	c1843
243/2	(Animato)	Do♯ majör	c1840
243/2a	(Animato) (Im leichten Stile bearbeitet)	Do majör	c1843
243/3	Prélude (Allegretto)	Si♭ majör	c1840
243/3a	Prélude (Allegretto) (Im leichten Stile bearbeitet)	Si♭ majör	c1843
243a	Célèbre mélodie hongroise		1866 or later
*243b	Rêves et fantaisies		1844-46?
244	**Hungarian Rhapsodies (Ungarische Rhapsodien):**		1846-85
244/1	Hungarian Rhapsody No. 1 (Lento quasi recitativo)	Do♯ minör	1846
244/2	Hungarian Rhapsody No. 2 (Lento a capriccio)	Do♯ minör	1847
244/2a	Hungarian Rhapsody No. 2	Do♯ minör	1885
244/3	Hungarian Rhapsody No. 3 (Andante)	Si♭ majör	1847
244/4	Hungarian Rhapsody No. 4 (Quasi adagio, altiermamente)	Mi♭ majör	1847
244/5	Hungarian Rhapsody No. 5 (Héroïde-élégiaque)	Mi minör	1847
244/6	Hungarian Rhapsody No. 6 (Tempo giusto)	Re♭ majör	1847
244/7	Hungarian Rhapsody No. 7 (Lento)	Re minör	1847
244/8	Hungarian Rhapsody No. 8 (Lento a capriccio)	Fa♯ minör	1846
244/9	Hungarian Rhapsody No. 9 ("Pesther Carneval")	Mi♭ majör	1847
244/10	Hungarian Rhapsody No. 10 (Preludio)	Mi majör	1847
244/10a	Hungarian Rhapsody No. 10	Mi majör	1847
244/11	Hungarian Rhapsody No. 11 (Lento a capriccio)	La minör	1847
244/12	Hungarian Rhapsody No. 12 (Introduzione. Mesto)	Do♯ minör	1847

244/13	Hungarian Rhapsody No. 13 (Andante sostenuto)	La minör	1847
244/14	Hungarian Rhapsody No. 14 (Lento, quasi marcia funebre)	Fa minör	1847
244/15	Hungarian Rhapsody No. 15 (Rákóczi-Marsch)	La minör	1847
244/15a	Hungarian Rhapsody No. 15	La minör	c1847
244/16i	Magyar Rapzódia (Hungarian Rhapsody No. 16)	La minör	1882
244/16ii	Hungarian Rhapsody No. 16 (Allegro)	La minör	1882
244/17	Hungarian Rhapsody No. 17 (Lento)	Re minör	1883
244/18i	Hungarian Rhapsody No. 18	Fa♯ minör	c1883
244/18ii	Hungarian Rhapsody No. 18	Fa♯ minör	c1883
244/18iii	Hungarian Rhapsody No. 18 (Lento)	Fa♯ minör	1885
244/19	Hungarian Rhapsody No. 19 (Lento)	Re minör	1885
244a	Rákóczi-Marsch	La minör	1863
244b	Rákóczi-Marsch	La minör	1871
244c	Marche de Rákóczy (Édition populaire)	La minör	1851
245	(5) Ungarische Volkslieder (Magyar népdal):		1872
245/1	Csak titokban akartalak szeretni (Lassan)	Re majör	1872
245/2	Jaj beh szennyes az a maga kendője (Mérsekélve)	Sol majör	1872
245/3	Beh szomorú ez az élet én nékem (Lassan)	Sol majör	1872
245/4	Beh! sok falut, be! sok várost bejártam (Kissé élénken)	Do♯ minör	1872
245/5	Erdó, erdó, sűrű erdó árnyában (Búsongva)	Fa minör	1872
246	Puszta-Wehmut (A puszta keserve)		1871
247-248	**Italian**		
*247	La romanesca		
248i	Canzone napolitana		1842
248ii	Canzone napolitana (Notturno)		1842
249-249b	**Polish**		
249	(3) Glanes de Woronince (Gleanings from Woronińce):		1847
249/1	Ballade d'Ukraïne (Dumka)		1847
249/2	Mélodies polonaises		1847
249/3	Complainte (Dumka)		1847
249a	Mélodie polonaise (Album-leaf)		c1833?
249b	Dumka		1871
249c-251	**Russian**		
249c	Air cosaque		1879
249d	Соловей [Solovei] "Le rossignol" (Air russe d'Alexander Alabieff)		1842

250	(2) Mélodies russes (Arabesques):		1842
250/1	Соловей [Solovei] “Le rossignol” (Romance de Alexandr Alexandrovitch Alabieff)		1842
250/2	Chanson bohémienne (de Piotr Petrovitch Boulakhov)		1842
251	Abschied (Russisches Volkslied)		1885
252-254	**Spanish**		
252	Rondeau fantastique sur un thème espagnol (El contrabandista)	Si♭ majör	1836
252a/i	La romanesca (Mélodie du 16ième siècle)		c1840
252a/ii	La romanesca (Mélodie du 16ième siècle)		c1852
252c	Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen		1844
253	Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen		1845
254	Rhapsodie espagnole (Folies d’espagne et Jota aragonesa)		1858