

PAPER DETAILS

TITLE: FRANZ LISZT SI MINÖR PIYANO SONATI'NIN FORM AÇISINDAN INCELENMESI

AUTHORS: Tayfun ILHAN

PAGES: 73-87

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/961730>

FRANZ LİSZT Sİ MİNÖR PİYANO SONATI'NIN FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ

An Examination of Franz Liszt's Sonata in B Minor in Terms of Form Analysis

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.13

Tayfun İLHAN¹

Özet

Bu çalışmanın ilk bölümünde Franz Liszt'in yaşamından ve ona ilham kaynağı olan diğer sanatçılardan bahsedilmiştir. İkinci kısımda bestecinin Si Minör Piyano Sonatı'nın yazılma süreci açıklanmıştır. Üçüncü kısımda ise sonat form yönünden farklı yaklaşımlar doğrultusunda armonik ve tematik olarak incelenmiştir. Sonatın formunun incelenmesine yönelik farklar ortaya konmuştur. Bu çalışmada, sonatın yapılan form analizi ile gerek eseri yeni çalışan öğrencilere gerekse yorumculara katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Liszt, Si Minör Sonat, Form, Analiz.

Abstract

In the first part of this work, the life of Franz Liszt and the other artists who inspired him are mentioned. In the second part, the writing process of the composer's B Minor Piano Sonata is explained. In the third part, sonata is examined harmonically and thematically according to different approaches in formal terms. Differences are put forward regarding the examination of form of sonata. With this study, it is aimed to contribute to both students and performers with the form analysis of sonata.

Keywords: Liszt, B Minor Sonata, Form, Analysis.

GİRİŞ

Henüz çocuk yaştan itibaren üstün yeteneği ile dikkat çekmiş ve ölene dek yaşadığı dönemin en iyi piyanisti olarak görülmüş olan Franz Liszt, Avusturya-Macaristan sarayında çalışan çellist babasının sahip olduğu çevrenin de etkisiyle, Carl Czerny ile piyano, Antonio Salieri ile ise bestecilik üzerine çalışma imkânı bulmuştur. Bu erken dönemde birçok kaynak Beethoven'ın genç Liszt'i Viyana'da bir konser sonrası alnından öptüğü gibi anılardan bahsetse de ikilinin bir araya geldiğine dair kesin bir kanıt yoktur. Liszt'in, içinde bulunduğu dönemde ününün zirvesine ulaşmış, belki de yaşarken ilk defa halk

¹ Öğr. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Teknolojileri Bölümü, tayfun.ilhan@mgu.edu.tr

tarafından benimsenmiş bir besteci olan Beethoven ile görüşmeye çalıştığı bilinmektedir. Liszt 1820’li yıllarda Fransa, Paris’e yerleşerek piyano dersleri vermeye başlamıştır. Almanya ve Britanya’yı da kapsayan bu üç ülkedeki alanda birçok resital vermiştir. Evlenmeye karar verdiği öğrencilerinden biri ile bu isteğini yerine getirememesi, bestecinin depresyona girmesi ve bir yıl kadar piyanoya dokunmaması ile sonuçlansa da bu dönem sonunda Liszt, bestecilik çalışmalarına daha fazla ağırlık vermeye başlamıştır. 1830’lu yıllardaki politik hareketleri gözlemleyen ve piyano ile şehirlerarası resitaller verme fikrinden uzaklaşmaya başlayan besteci, bu dönemde Fransız besteci Hector Berlioz ile tanışmıştır ve Fantastik Senfoni’yi dinlemiştir (<https://www.britannica.com>).

Berlioz’un senfonisini birçok bestecinin eserine uyguladığı şekilde piyanoya aranje eden Liszt, bu dönemde ünlü kemancı Niccolo Paganini’yi de canlı dinleme fırsatını yakalamış ve onun eserlerine ait temalardan yararlanarak virtüözite gerektiren teknikleri piyanoya yansıtmayı başarmıştır. Liszt’in 1834’te başladığını kabul edebileceğimiz olgunluk dönemindeki bestelerinin başlıkları çok daha derin ve lirik bir tarzı benimsemeye başladığının habercisidir. Czerny ile başladığı eğitimde öğrendiği stilin tam tersi olan bu anlayış, Liszt’in romantizme daha sıkı sarıldığı, mekanlarla ilgili izlenimlerini yansıtan lirik eserler ve stilize etüdler ile kendisini belli etmektedir. Aristokrat bir aileye mensup Madame D’Agoult ile evlenen Liszt, yine bu dönemde yedi yıl süren ve içinde İrlanda’dan Türkiye’ye birçok ülkeyi barındıran turnelere çıkmıştır. 1839 yılında doğum yeri olan Macaristan’ı gençlik yıllarından beri ilk kez ziyaret eden Liszt, bu dönemde yükselen Macar milliyetçilik hareketlerini desteklemiş ve Macar müziği ile ilgili de daha derin çalışmalar içine girmiştir (www.mozartpiano.com). Cenevre Konservatuarı’ndaki kısa öğretmenlik sürecinde makaleler de yazmaya başlayan Liszt’in bestecilik hayatı Weimar’a yerleşmesiyle daha ilginç bir hale bürünmüştür. Solo piyano eserleri üretmeye bir süreliğine ara veren Liszt Weimar’da ilk senfonik şiirlerini ve orkestra eserlerini bestelemiş, orkestra şefliği üzerine çalışmış ve bir yandan da farklı bestecilerin eserlerini piyanoya uyarlamaya devam etmiştir. Bu yıllarda “Romantiklerin Savaşı” olarak da bilinen besteciler arası gruplaşma, Liszt’i pek etkilememiştir. Weimar’da Robert ve Clara Schumann ile yakın ilişkiler kuran Liszt’in yaşadığı şehir, dönemin modern müziğinin kalbinin attığı yer olsa da besteci, tarzı Avantgarde kabul edilen ve çevresi tarafından sıkça eleştirilen Richard Wagner’in müziğini yüceltmekten geri durmamıştır. Yaşamının en aktif dönemi olan

Weimar yıllarını sonlandırdıktan sonra, gençliğinden beri aklında olan rahip olma fikrinden hareketle din konusunda kendisini geliştirmek ve skandallarla dolu yaşamından uzaklaşmak için Roma'ya yerleşmiştir. Bu dönem sonrası farklı zamanlarda turnelere çıkmaya devam eden Liszt, bir müddet sonra yalnızca Roma'da kalarak, koro eserleri ve neredeyse tek-ton hakimiyetinin olduğu, hatta atonal denilebilecek kısa piyano parçaları üretmeye başlamıştır. Bayreuth'a yaptığı bir seyahatte rahatsızlığı gittikçe artan besteci 1886 yılında hem tarihe tanıklık etmiş hem de onu elleriyle şekillendirmiş bir sanatçı olarak yaşama veda etmiştir.

Franz Liszt, müzik tarihinin en verimli ve gelişkin dönemlerinden olan romantik dönemin her anına ortak olmuş ve gençliğinden ölene dek zamanın ruhunu eserleriyle ifade edebilmiş bir bestecidir. Klasik dönemin metodçuluğunun henüz ortadan kalktığı bir dönemde, tamamen o stilin ustaları ile çalışarak yetişen bu besteci, ölümüne yaklaştığında Avrupa'da empresyonizm konuşulmaktadır. Liszt'in müziğinde bu yıllar içinde şekillenen tüm sanat akımlarının izleri görülür ki kendisi bu dönemin diğer en etkin bestecileri, şairleri, görsel sanatçıları ile de yakın dostluklar kurmuştur. Liszt'in müzik tarihine bıraktığı en büyük miras ve belki de üzerinde haklı şekilde en çok konuşulan özelliği ise, piyanoyu ele alış şeklidir. Liszt, piyanonun sınırlarını görülmemiş şekilde zorlamış ve bu çalgının tek başına neler yapabileceğini göstermiş ilk bestecilerdendir. Piyano yazısı, kimi zaman tamamen çalgıya yönelik iken, kimi zaman orkestraya öykünen, kimi zaman vurmalı çalgılarla ilişki kuran, kimi zaman reçitatif şeklinde adlandırılabilir kadar lirik bir yapıdadır. Liszt, solo resital fikrini ortaya çıkaran ve defalarca uygulayan ilk solist ve bestecidir. Bu resitalerde kronolojik sırayla Bach, Beethoven, Schubert, Berlioz ve Wagner gibi bestecilerin eserlerinin piyano uyarlamalarına yer veren Liszt, Borodin, Grieg, Debussy ve Balakirev gibi bestecilere de bu konuda öğretmen olarak yol göstermiştir (Hilmes, 2009:73). Chopin'in müziğinden Macar çingene müziğine kadar birçok makale kaleme almış ve yaşadığı dönemde özellikle besteciliği üzerinden oldukça eleştiri almış Liszt, uzun dönem boyunca piyanist-besteci olarak anılsa da 700'e yakın eser bestelemiş ve bu eserlerinde yalnızca virtüozite değil, armonik dilin kullanımı konusunda da büyük izler bırakmış bir sanatçıdır.

Si Minör Sonatın Ortaya Çıkışı

Liszt, içerisinde virtüöz teknikler, oldukça gelişkin bir armoni ve form yapısı ve birçok farklı şekilde yorumlanmış estetik yönelimler barındıran Si Minör Piyano Sonatı'nı 1854'te bestelenmiştir. Liszt bu eseri, kendisi için daha önce Do Majör Fantezi 'yi (1839) besteleyen Robert Schumann'a adamıştır ancak maalesef eser Schumann çiftine ulaştığında Robert Schumann akıl hastanesinde tedavi görmektedir. Mektuba ulaşmış ve eseri gözden geçirmiş olan Clara Schumann o günlerde tuttuğu günlüğüne şu satırları yazmıştır:

“Bugün Liszt Robert'e adadığı bir sonatla birlikte, ikimize yazdığı arkadaş canlısı mektubu yolladı. Ama her şey korkunç! (Johannes) Brahms sonatı benim için çaldı, fakat duyduğum her şey beni kahretti.... Bu boş bir gürültü - bir tane bile sağlıklı fikir yok, her şey karmaşık, takip edilebilir armonik bir yapı bile görülemiyor! Ve şimdi yine de ona teşekkür etmek zorundayım- bu gerçekten berbat.” (Walker, 1989: 149).

Clara Schumann'ın eserle ilgili oldukça olumsuz eleştirileri pek etkili olmamış olacak ki, Liszt'in Piyano Sonatı, bu formda bestelenmiş eserler arasında en fazla kondisyon gerektirenler arasında olmasına karşın günümüzde dünyanın en çok kaydı yapılan sonatlarından biridir. Görünen o ki, Clara Schumann'ın “karmaşıklık” eleştirisi ile hedeflenen, eserin bitmek bilmeyen armonik değişimleri ve yaklaşık otuz dakika boyunca durmaksızın devam edecek şekilde tasarlanmış form yapısına vurgu yapmaktır. Eserin bu iki temel özelliği, dönemi için devrimsel bir yenilik taşımasa da ortaya çıkan eser uzun soluklu sonat fikrinin en modernist örneklerinden biri olmuştur. Birbirine bağlı kısımlar ile durmadan devam eden müzik hem bu özelliği hem de Liszt'in daha önce çokça ilgi göstermesi nedeniyle programlı olarak algılanmış ve bu konuda farklı teoriler üretilmiştir (<https://www.abc.net.au>).

Kimi müzikologlar, eserin Goethe'nin Faust eserinin kurgusunu yansıttığını düşünürken kimileri de konuyu Âdem-Havva ve Aden bahçesinden atılmaya kadar varan referanslara taşır. Eserin bir sonat için oldukça programlı bir izlenim verdiğini söylemek yanlış olmaz. Fakat bu durum, daha önce zaten bu alanda yoğun bir ilgiyle besteler üretmiş bestecinin bu bestesine yalnızca “Sonata” ismini vermesi gerçeğini değiştirmez. Eserin form yapısı ve temaları kullanım şekli (buna bağlı olarak oldukça serbest yapıda seyreden armonik ilişkileri), Si Minör Sonat'ın programlı olup olmadığı konusunda birçok tartışmayı gündeme getirse de asıl önemli husus, bu denli özgür ve

karmaşık olarak nitelendirilen eserin otuz dakika içerisinde yayılmış geniş bir sonat formunda kurgulanmasıdır. Bu otuz dakika boyunca genişletilmiş şekilde sonat formunun sınırları zorlansa da sergi, gelişim, yeniden sergi ve koda kısımları, eser boyunca (başlangıç kısımları tartışmalı olsa da) açıkça tespit edilebilir şekilde yer almaktadır. Liszt'in bu eseri günümüzde oldukça değerli bir noktaya koyan dehası, son derece ekonomik şekilde kullanarak defalarca geliştirip, değiştirdiği temalar ile bir nevi "sonat içinde sonat" fikri yaratmış olmasından ileri gelir.

19. Yüzyılın başında birbirinden ayrı üç veya dört bölümden oluşmasıyla bilinen sonat formunu geliştirme, değiştirme, genişleterek ele alma fikri halihazırda Liszt'ten evvelki Romantik dönem bestecilerinde de görülebilir. Bu bestecilerin müziğini gayet iyi tanıyan Liszt'in kendi sonatı için uzun soluklu ve tek bölümlü bir plan yapmasının nedeni onlardan aldığı ilham da olabilir. Örneğin Liszt, Schubert'in Do Majör Wanderer Fantazi'sini gayet iyi bilmekteydi. Bu eserde her ne kadar farklı temalar dört bölüm halinde işlense de Schubert onları birbirlerine bağlayarak bölümler arasında kesintiyi engellemiş, uzun soluklu bir eser yaratmıştı. Schumann'ın daha önce Liszt'e adanmış olduğu Do Majör Fantazi'si de çoğunlukla içinde saklı bulunan üç bölme belirtilerek analiz edilir ve yine benzer bir şekilde bu bölmeler Schubert'in eserinden bile daha fazla belirsiz, iç içe geçmiş halde sunulur (Humphrey, 1999: 131). Liszt'in tüm sonat boyunca oldukça etkili şekilde kullandığı tematik değişimler ise yine Schubert'in aynı eserinden etkilenmiş izlenimi verir. Bu eserde Schubert, kendisine ait bir lied olan Der Wanderer'in açılış motifini her bölme başında farklılaşmış halde sunar. Bu ve benzeri fikirlerin Liszt'i etkilediği aşikardır ancak Beethoven'ın geç dönem sonatları ve bizzat tanıştığı Chopin'in lirikliği de Si Minör Sonatın estetik yönünü şekillendiren ilham kaynakları olarak görülebilir.

Si Minör sonatın form yapısı bugün hala araştırmacılar arasında tartışma konusudur. Eserin çift fonksiyonlu sonat olduğunu düşünenler dışında, otuz dakikaya yakın süren müzik boyunca sonat formunun bölmelerini farklı ölçülerde belirtmiş birçok analiz bulunmaktadır. Bunlardan bilinen en nitelikli analizler olarak görülenleri ise William Newman, Sharon Winkelhofer ve Rey Longyear'a ait olanlardır. Bu çalışmada, eserin form yapısını daha etkili gözden geçirmek için, öncelikle her araştırmacının kendi analizi ortaya konacak ve sonrasında yukarıda ismi geçen müzikologların düşünceleri ile karşılaştırmalar yapılacaktır.

Sonatin Analizi

Eser, 1 ve 7. ölçüler arasında ağır tempoda başlayan bir giriş kısmıyla açılır. Bu giriş bölümünün ilk kısmı vurmalı bir çalgıyı andıran ünison Sol sesleriyle açılır, ardından inici Frigyen ve Çift Armonik (ya da Macar Çingene) dizisi ile kendisinden sonra gelen kısımdan farklı bir yapı oluşturur. Bu kısa giriş kısmı, bahsedilmiş olan müzikologlar içerisinde yalnızca Longyear tarafından belirtilmiş, diğer araştırmacılar giriş kısmını da Sergi'ye dahil etmiştir. Fakat, kendine has armonik ve ritmik yapısı ile bu bölme, tam anlamıyla bir Prolog hissi uyandırmaktadır.

Şekil 1. Winklhofer ve Newman, Sergi'nin Başlangıcı



Sol tonu üzerinde başlayan Si minör Sonat, giriş bölümünden sonra gelen akorlar ile dönüşür ve 31. ölçüde artık bir VI. derece haline gelen sol sesi nihayet bir kadansla Si minör tonuna çözülür. 32 ölçüde oldukça hızlı ve virtüöz yapıda duyurulan tema hemen farklı armonik yapılar evirilmeye başlar, 55. ölçüde Si bemol major, 61'de Sol minör, 68'de Eb majör alanlarında kendisini tekrar duyurduktan sonra 81. ölçüde kısa süreliğine giriş temasının ritmik yapısını genişleten Liszt, 105. ölçüde Re Majör tonunda Sergi'nin B kısmı diyebileceğimiz bölmede gelir. Bu ölçüye dek, eser boyunca her daim hakimiyetlerini koruyacak her bölmeden dört tema, farklı şekillerde ve armonilerde ele alınır ve 179. ölçüde ise gelişme kısmına ulaşılır. Sergi kısmını 300. ölçüye dek sürdüren Newman analizi, özellikle 179. ölçü sonrası açık şekilde görülen karakter değişimini ve yeni motifleri bir anlamda göz önünde bulundurmamaktadır. Fakat Liszt'in tempo belirteçlerine göre

gözlemlendiğinde, bu tarz bir analiz de mantıklı görülebilir. Yine de sonat analizinde nota üzerinde yazılı ifadeler yerine, müziği dinleyerek motiflerin birbirleriyle kurduğu ilişkileri gözlemlemek daha mantıklı bir yol olacaktır. Nitekim Longyear, ritmik yapının farklılaşmalar gösterdiği, Fırtına ve Stres (Sturm und Drang) karakterinin beklendiği Gelişme bölümüne uygun olan 179. ölçüyü başlangıç noktası olarak gösterir.

Şekil 2. Longyear, Gelişme'nin Başlangıcı



Bir diğer ilginç detay ise Winklhofer'in Gelişme'yi 204. ölçüden başlatmasıdır, bu açıdan bakıldığında Longyear'ın önerdiği 179. ölçüden 204. ölçüye dek süren bölme Gelişme'ye ait bir prolog hissi verir.

Şekil 3. Winklhofer, Gelişmenin Başlangıcı



Longyear ve Winklhofer'in Gelişme kısmı ile ilgili fikirleri benzer yaklaşımlar içerirken, Newman farklı bir yol izler. Gelişme bölümü Fa diyez majör tonunda başlar ve beklenildiği üzere, çok daha belirsiz bir armonik yapı sergiler. Yeni bir temanın sunulduğu, fakat onun çeşitlendirilmesi yerine Sergi'nin B ve hatta A kısımlarının kendisini tekrar gösterdiği Gelişme bölümü, 297. ölçüde bestecinin "pesante" başlığı ile tanımladığı Sarabande benzeri motiflerle devam eder. 330. ölçüde tüm müzikologlar tarafından sonatın yavaş bölümü olarak görülen "Andante sostenuto" başlıklı Do diyez majör bölme başlar. Bu bölme, eserin ikinci bölümü şeklinde görülürken, form anlamında Gelişme kısmının karşı (B) teması halinde de ele alınabilir.

Şekil 4. Newman, Gelişme'nin Başlangıcı



459. ölçüde birinci oktavda duyulan kesik fa diyez sesleri, bizleri eserin başına götürür ve hemen 460. ölçüde yine başlangıca ait farklı motifler sıralanır. Longyear ve Winklhofer yine birbirlerine benzer şekilde 460 ve 453. ölçüleri Yeniden Sergi'nin başlangıç kısmı olarak gösterse de bu konuda Newman'ın önerisi de kayda değerdir. Yeniden Sergi'ye giriş olarak 523. ölçüyü işaret eden Newman, bir nevi bizlere 32. ölçüyü anımsatır fakat yine de neden eserin girişinde de Yeniden Sergi öncesinde de tekrar edilmiş giriş bölmelerini dışarıda bıraktığı belirsiz görünmektedir.

Şekil 5. Longyear, Yeniden Sergi'nin Başlangıcı



Şekil 6. Winkhofer, Yeniden Sergi'nin Başlangıcı**Şekil 7. Newman, Yeniden Sergi'nin Başlangıcı**

Özellikle eserin bu kısmı itibariyle Liszt'in oldukça az sayıdaki motifi büyük bir ustalıklarla işlediği gözlemlenebilir. Yine eserin ilk kısmına ait bir motif, kontrpuan kullanılarak Fugata yapısında sunulur. Motifler benzer olsa da geçirdikleri değişimle oldukça farklı görünen sunum şekilleri, Newman'ın Yeniden Sergi ile ilgili fikrinin nedenleri hakkında ipucu sağlar. Yeniden Sergi'nin eser boyunca hiç uygulanmamış Füg benzeri yapıda başlaması (Longyear), her ne kadar kullanılan motif Sergi'ye referans verse de form analizi anlamında düşündürücüdür. 600. ölçüde Sergi bölümüne ait temaların tamamen tekrarı ile daha da netleşen Yeniden Sergi, 650. ölçüde Liszt'in "Stretto" ifadesini yazdığı kısım ile yerini Koda'ya bırakır. Newman, koda konusunda da diğer müzikologlardan ayrılır ve açıkça koda'nın B kısmı diyebileceğimiz "Prestissimo" başlıklı 682. ölçüyü başlangıç noktası olarak görür.

Şekil 8. Newman, Koda'nın Başlangıcı



Koda bölümünün form yapısı çok daha episodik bir şekilde tasarlandığından, en mantıklı yol onu dört ufak kısma ayırmaktır: Stretta A giriş kısmı (650), Prestissimo B kısmı (682), Sarabande fikrinin varyasyonu denilebilecek ağır C kısmı (700) ve 729. ölçüde bizi eserin sonuna götüren bir Postlude benzeri D kısmı. Eser, birçok armonik ve ritmik farklılıkla birlikte başlangıç teması ile sonlanır. Bu farklılıklar Liszt'in eser boyunca kullandığı tematik dönüşüm tekniğinden ileri gelmektedir. Belirli sayıdaki motifleri her duyurulduklarında farklı karakterde sunma fikri, geç dönem Beethoven, Schubert ve Wagner'in müziklerinde benzer şekillerde işlenmiştir. Ancak, örneğin Wagner'in uyguladığı leit motif tekniğinde, her yeni tekrarın çalgılamadaki çeşitliliğine karşı bir tavır görülürken, Liszt, daha kısa temalar, hatta kısa motifler kullanır ve onları her seferinde yepyeni bir maskeyle sunar.

Liszt'in Si Minör Sonat boyunca tematik dönüşüm tekniğine etkili şekilde maruz bıraktığı ilk tema eserin ilk üç ölçüsünü kapsar. Giriş kısmı olarak nitelendirmiş olduğumuz bu bölmede, 1-7. ölçüler arasında kendisini tekrar eden bu A teması, eser boyunca mistik bir armonik yapıda ve çeşitli ritim kalıplarında sunulur. 81. ölçüde görülen ilk dönüşümünde bas hattında gizlenmiş A teması, ritmik olarak genişletilmiş halde görülür. 105. ölçüye dek A teması ile bu kez ritmin tam tersi yönde, gittikçe daraltıldığını görürüz. Tüm bu tekrarlar boyunca A teması farklı armonik yapılarla duyulurken, inici hali değişmez ve belki de onu tanıtır kılan en önemli özellik bu olmalıdır. Yine yalnızca inici şekilde 625. ölçüde koda kısmında da beliren A teması, daha az sayıda kullanılmasına karşın eserin giriş ve kapanışında kullanılması nedeniyle önemlidir.

Şekil 9. Tema A



B teması 8.ölçüde kahramanca bir tavırla beliren, eser boyunca dönüşüme uğrayarak tekrarlanan, noktalı ritimler ve unison oktav seslerle kurulu bir yapıdadır. Bu kısa tema, aslında özellikle Chopin'in de Ballad serisinde sıkça başvurduğu bir jesttir. Henüz 25. Ölçüde daha kalın hatlara sahip bir akora dönüşen B teması, 32. ölçüde Si minör tonunda yalnızca ritmik yapısıyla, daha gizli bir hale dönüşmüştür. 55-67. ölçüler arasında farklı tonlarda kendisini göstererek, müziğin tansiyonunu her seferinde bir üst seviyeye yükselten B teması, 125. ölçüde duyulan lirik temanın içinde de inici-çıkıcı karakteri ile kendisini yine daha saklı halde sunar. 205. ölçüde güçlü akorlar ve üçlemeler eşliğinde yeni bir karaktere dönüşen B teması, 221. ölçüde bu kez sol elde belirir. 239. ölçüde de benzer şekilde onaltılık notaların içine gizlenen tema, kimi zaman da 286. Ölçüdeki gibi daha açık ve ilk haline benzer bir şekle dönüşür. 319. ölçüde ritminin genişletildiğini gördüğümüz B teması, bizleri eserin ikinci bölümü diyebileceğimiz yavaş kısma hazırlar. 385 ve 389. ölçüler gibi örneklerde yalnızca ilk kısımları kullanılan tema, 509. ölçüde yeniden sol elde farklı bir karaktere dönüşmüş halde ortaya çıkar. Liszt'in çoğunlukla temalarının ritim kalıplarını değiştirmediklerini görsek de 582. ölçü ve devamında B temasına ait aralıklar farklı ritimler ve armonilerle tekrar edilmektedir. Bu dönüşüm, öncekilerden de epey farklıdır. 674. ve hatta 682. ölçüde de ilki oldukça açık ve ikincisi daha belirsiz olmak üzere dönüşüme uğrayan B teması, eserin önemli kesişim noktalarında görülmektedir. Liszt'in tematik dönüşüm fikrinde katı kurallarının olmadığı, onları bazen çok kısa motifler, bazen geniş ve açık akorlar, bazen melodilerin içinde saklı halde sunmasından anlaşılmaktadır. Bu temalar dönüşümleri sonrası bir önceki halleri ile bağlarını koparır. Bir diğer deyişle, tematik dönüşüm temaların eserin sonunda nihayet aldığı hal ile değil, eser boyunca bulunduğu birbirinden farklı durumlarla ilgilenir.

Şekil 10. Tema B

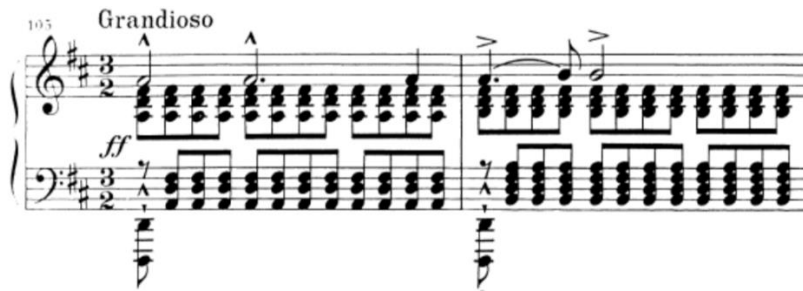
13. ölçünün son vuruşu ile başlayan C teması, yine oldukça kısa bir motif halindedir. Çekiç vuruşu şeklinde de tanımlanabilen bu tema da eser boyunca oldukça etkili bir noktada bulunur. İlk olarak 31. Ölçüde dönüşmüş olarak değil fakat eserin Si Minör tonundaki temasını nihayet güçlü bir kadans haline getiren tema olarak beliren C teması, 33. ölçü ve ilerleyen pasajlarda bas hattında gizlenmiş bir halde görünür. Bu ritmik yapısı ve eser boyunca genel olarak marcato ifadesi ile tanımlanması C temasını Barok dönemin sürekli bas fikrine de estetik olarak yaklaştırır. 141. ölçüde kromatik pasajlar eşliğinde çok daha ısrarcı bir karakterde ortaya çıkan C teması, 310. ölçüye dek görünür değildir. Özellikle kararlı bir ritme sahip temanın bu özelliğine bağlı kaldığı görülen Liszt, tematik dönüşümü bizlere bu ana dek en fazla armonik değişimler ile sunar. 466. ölçüde Fugata stilineki kontrpuan yazısında yerini alan C teması, arpejlere dönüşür ve 478. ölçüde tekrar belirir. 502 ve 508. ölçüler arasında bu kez bas hattının bir parçasına dönüşen tema, 595. ölçüde bu kez yeni bir bölmeye geçmeden önce bir köprü olarak kullanılır. 642 ve ilerleyen ölçülerde sol elde daraltılmış halde C temasına benzer bir kalıp görülür, bu kullanım da temanın dönüşümüne bir örnek teşkil edebilir. 729. ölçüde kodanın en etkili parçalarından biri olarak ortaya çıkan C teması, bu noktada bir ostinato halinde tekrar edilerek kullanılır.

Şekil 11. Tema C



105. ölçüde Serimin ikinci teması olarak ortaya çıkan D teması, re majör tonunda ve sonat formu gereği öncekilere karşıt bir karakterdedir. Bu temanın ilk dönüşümü 297. ölçüde görülür. Diğerlerine kıyasla daha etkili olduğu görülen bu dönüşümde, olasılıkla tema daha sakin, yavaş ritimde bir melodiden oluştuğundan, Liszt ritmik dönüşümü ön plana çıkarmayı hedeflemiştir. 297. ölçüde 3/2'lik bir Sarabande ritminde, farklı bir armonik yapıda fakat aynı aralıklar ile beliren D teması, 363. ölçüde ilk haline daha benzer bir yapıda görülür. Daha sonra, 367. ölçüde ise yalnızca belirli aralık ilişkilerinden oluşan, çok daha tempolu pasajlar arasında gizlenerek kullanılmıştır.

Şekil 12. Tema D



334. ölçünün son vuruşunda başlayan iki ölçülük yine kısa bir tema olan E teması yalnızca 397. ölçüde farklı bir ritim kalıbı ile sunularak dönüşüme uğrar.

Şekil 13. Tema E

Eser boyunca tüm bu temaların bazen birbirleri ile iç içe geçtiği, bazen de gerek modülasyon gerek de bölmeler arasında geçiş için kullanıldıkları söylenebilir. Dönüştürülen temaların birbirleri arasında hiyerarşi olmasa da B ve C temalarının daha etkin kullanıldığından söz edilebilir. Özellikle B teması, hem ağır ve görkemli başlayıp hızlanan ritmik yapısı, hem de belki tüm temalar arasında Romantik stile en yakın özellikleri bulundurmasıyla göze çarpar. Liszt'in öğrencisi olmuş ve onunla bu eseri çalışmış öğrencilerinden Arthur Friedheim ve Eugene d'Albert'in eseri kaydedebilmiş olması, büyük bir şans olmasının yanı sıra, dinleyicilere Liszt'in tematik dönüşümlerin performans sırasında hangi oranda belirtileceği konusunda da net bir fikir vermektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, romantik dönemin en önemli bestecilerinden Franz Liszt'in Si Minör Piyano Sonatı form ve tema bağlamında ele alınmıştır. Klasik sonat formundan farklı olarak birbirine bağlı üç bölümden oluşan sonat farklı müzikologların analizleri ışığında irdelenerek sonatın icracılar açısından daha anlaşılır olması sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Hilmes, O. (2009). *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*, New Haven and London: Yale University Press
- Humphrey, S. (1999). *The Music of Liszt*, (2nd Edition). United States: Dover Publications Liszt, F. *Klaviersonate h-moll*. G. Henle Verlag

Walker, A. (1989). *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*. Ithaca, New York: Cornell University Press

İnternet Kaynakları

<http://www.mozartpiano.com/articles/liszt.php> Erişim Tarihi: 15.11.2019

<https://www.abc.net.au/news/2017-06-17/lizts-piano-sonata-in-b-minor-decoding-music-classics/8625732> Erişim Tarihi: 10.11.2019

<https://www.britannica.com/art/symphony-music/Berlioz-and-Liszt#ref750345> Erişim Tarihi: 13.11.2019