

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

77948

F. LISZT'İN PİYANO ÇALMA
TEKNIĞİNE GETİRDİĞİ YENİLİKLER
YORUMU VE ETKİLERİ

SANATTA YETERLİLİK ESERİ

77948

Rüya SÜNDER ÖZTURNA

Müzik Anasanat Dalı
Piyano Programı

Danışman : Prof. Meral YAPALI

ŞUBAT - 1998

ÖNSÖZ

Çağının en büyük piyanisti Franz Liszt'in, piyano tekniğine kazandırdıklarıyla günümüz sanatçılara da ışık tuttuğu bir gerçektir.

Deneyci ve araştırmacı yaklaşımının, özverili çalışması sayesinde piyano tekniğinin zorluklarını aşmada gösterdiği üstün performansının, akademik anlamda eğitim gören tüm öğrenci ve piyanistlere gerekli olduğu inancından yola çıkarak bu araştırmaya yönelmeyi uygun buldum.

Rüya Sünder Öztürna

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ÖZ VE ABSTRACT.....	III
I. GİRİŞ.....	1
II. BİYOGRAFİSİ.....	2
III. LISZT ve KLÂVYE.....	8
III.1.Öğrenimi.....	8
III.2. Pedagogluğu.....	11
III.3. Konserleri.....	14
III.4. Piyanistliği.....	18
IV. LISZT'in BESTECİLİĞİ.....	27
IV.1. Etüdlere.....	28
IV.2. Form ve Yazıda Yenilik.....	36
IV.3. Programlı Müziği.....	43
IV.4. Etkileri.....	45
V- LISZT'in PİYANO TEKNİĞİNE GETİRDİĞİ YENİLİKLER.....	49
V.1. Teknik Egzersizler.....	49
V.2. Parmaklar.....	68
V.3. Bilek ve Kollar.....	74
V.4. Vücut Hareketleri.....	80
V.5. Diğer Kriterler.....	82
VI. SONUÇ.....	88
VII. ÖZET - SUMMARY.....	89
VIII. ÖZGEÇMİŞ.....	91
IX. KAYNAK YAYINLAR	93

ÖZ

19.Yüzyıl müziğine besteci ve eşine az rastlanır bir piyano virtüoza olarak damgasını vuran FRANZ LISZT (1811-1886), Avrupa'da verdiği konserlerle ünlenmiş, sadece kendi dönemini değil, 20.y.yıl müziğini de etkilemiştir.

Liszt'in üstün performansı, yapıtlarını seslendirdiği çağdaşları Chopin ve Schumann tarafından da övgü ve hayranlıkla karşılanmıştır.

Kuşkusuz Liszt, tanrı vergisi bir yeteneğe sahipti ve o bu yeteneğini virtüozluğun zirvesine çıkarmayı başarmıştı.

Piyanoya, konservatuar eğitiminde etüdleriyle teknik temel oluşturan, Czerny'nin öğrencisi olarak başlamış, giderek kendi yöntemini oluşturarak zamanının teknik düzeyinin üstüne çıkmıştır. Etüdlere ve diğer güçlük içeren yapıtlarıyla da günümüz piyano tekniğine vazgeçilmez olanaklar sağlamıştır.

Piyanistliği besteciliğinin, besteciliği piyanistliğinin sınırlarını geliştirip genişletmekte etkili olmuştur.

Bu tezde;

Piyanistlere 20.yüzyıl piyano tekniğinin kapısını aralayan piyanist-besteci Liszt'in, piyano çalışma, çalma ve besteleme yöntemlerini, teknik özelliklerini, müzik dünyasına kazandırdığı yenilikleri, diğer müzisyenler üzerindeki etkilerini ayrıntılı olarak araştırmayı amaçladım.

ABSTRACT

An Interpretation of Franz Liszt's Innovations in Piano Technique and Their Impact.

Franz Liszt (1811-1886), the unprecedented piano virtuoso of all time, who left his imprint on the 19th century music as a composer and made a name as a rare concert pianist all over Europe has left an undelible mark not only on his own period but on the entire 20th century.

Liszt's unequalled performance and skill of magician was the target of eloquent praise also by such geniuses as Chopin and Schumann whose works he performed with a rare dexterity. It goes without saying that he was endowed by God in escalating to the musical heights unattained so far.

He started his studies with Czerny whose work has formed the foundation for all pianistic training and conservatoire education to this day. However, he gradually, broke with his style to create and shape his own original school and manner as regards the piano playing technique which has made him an idol of virtuosos of all time.

One should note, in particular, the reciprocal influence of his compositions and skill as a pianist.

In the present thesis, it has been my aim to analyze the method of study and the playing technique, the performance, the composition method, the novelties introduced in the world of music and the impact on other musicians of F.Liszt, pianist and composer.

I. GİRİŞ

Franz Liszt, çağdaşlarına oranla geliştirdiği yeni formları, zengin modülasyon ve disonanslarla donanmış armonisiyle 19.y.yıl romantik müziğinin önemli bestecisi ve en büyük piyanisti olarak kabul edilir.

Alman bestecilerinin etkin olduğu 19.y.yıl Avrupa'sında Liszt, adını sadece bir Macar bestecisi olarak duyurmakla kalmamış; piyano literatürüne besteci ve piyanistliğiyle yeni bir boyut getirmiş, 20.y.yıla köprü kurmuştur.

Sanat Tarihi birbirini tamamlayan halkalar zinciridir. Bu nedenle Liszt'in, sanat zincirindeki yerini sağlıklı olarak saptayabilmek amacıyla etkilendiği ve etkilediği müzisyen ve sanatçılara da değinmek gerekir. Dahası her sanatçı çağından ve yaşadığı toplumdan etkilendiği gibi, çağını ve toplumunu etkiler. Dolayısıyla sanatçının içinde yaşadığı toplum, ilişkileri ve kendinden sonraki kuşaklara hazırladığı olanaklar da bu tezin kapsamı içindedir.

Zamanın sınavından geçmek, bilinmeyen yarınlara kalmak dürtüsü her sanatçının idealidir. Liszt, kuşkusuz bunu başarmış ender sanatçılardandır.

II. BİYOGRAFİSİ

Liszt'in babası, sarayda Macar Prensi Nicolas Esterhazy'nin hizmetinde çalışan amatör bir viyolonselciydi. Beş yaşında babasından piyano dersleri alan küçük Liszt, sekiz yaşında beste yapmaya başladı. İlk konserini dokuz yaşında Bratislava'da verdi. Macar soylularının desteğiyle müzik eğitimi için Viyana'ya gitti.

Viyana'da C.Czerny, Salieri ile çalıştı ve Beethoven'le tanıştı. Altı yıllık eğitimi sırasında konserler verdi. 1823'te ailesiyle Paris'e taşındı. Paris'te Ferdinande Pear ve Anton Reicha ile müzik teorisi çalıştı. 1824'te Paris'li dinleyicilerin karşısında ilk kez verdiği konser büyük olay yarattı. 1826 yılına kadar İngiltere, Fransa, İsviçre ve yine İngiltere'de olmak üzere sürekli konserler veren Liszt, büyük bir ruhsal yorgunluk içerisinde papaz olmak isteği duydu. Sağlığının düzelmesi için babası tarafından Boulogna'ya götürüldü, ama babasının orada ölümü üzerine yeniden Paris'e döndü.

Paris'te geçimini piyano dersleri vererek sağlamaya çalışırken sağlığı yeniden bozuldu. Bu arada annesinin çabaları sonucu papaz olmaktan vazgeçmekle beraber pek piyano çalma isteği duymuyordu. Bu sırada eğitim eksikliğini gidermek için çok okudu. Lamartine, Victor Hugo, Heinrich Heine, Alphonse Daudet gibi zamanının ünlü edebiyatçıları ile tanıştı.

1830-32 seneleri arasında tanıştığı üç kişi onun sanat yaşamını büyük ölçüde etkiledi; bu sanatçılar Berlioz, Paganini ve Chopin'di. Berlioz'un Fantastik Senfoni'si onun programlı müzik ve senfonik şiir türleri üzerine yoğunlaşmasını sağladı. Berliozun'un yapıtlarının piyano için transkripsiyonlarını yaparak konserlerde çaldı. 1831'de

Paganini'nin kemanını dinlemesi ruhunda derin izler bıraktı ve piyanistliğe yeniden ilgi duydu; virtüozluğa giden yolda hızla ilerleyerek piyanonun Paganini'si olmayı hedefledi.

F.Chopin'in şiirsel müziği ise onu etkileyen bir başka husustu. Gerek bu etkiler, gerek ruh alemi, yaratıcılığı ve üstün piyanistlik performansı 1830'lardan sonra Liszt'in olgun, karakteristik bir besteci olarak müzik dünyasında öne çıkmasını sağladı.

1834'te Fransız yazarı Alfred de Musset aracılığı ile George Sand'ı ve Kontes Marie d'Agoult'u tanıdı. İsviçre ve İtalya'da dört yılını kontes ile birlikte geçirdi. Bu beraberliğinin anısına "Années de Pelerinage" adı altında çeşitli parçalardan oluşturduğu doğa güzelliklerini yansıtan şiirsel anlatıma yönelik bir albüm yaptı.

Yine bu dönemde gençliğinde yazdığı etüdlere temel alan Etudes D'execution Transcendante'i olgun biçime getirerek olağanüstü virtüozluk gerektiren parçalara dönüştürdü. Paganini'nin altı kaprisinin, La Campanella'nın, Beethoven'in üç senfonisinin, Schubert'in güzel lied'lerinin, Berlioz'un bazı yapıtlarının piyano için transkripsiyonlarını yaptı. Amacı bu bestecilerin yapıtlarının yaygınlaşmasını sağlamaktı. Günün popüler operaları üzerine bazı fantaziler yazarak aynı amaçla konserlerinde sık sık çaldı. 1839'da Madame d'Agoult'dan ayrılan Liszt, Bonn'a giderek Beethoven anıtının tamamlanması için gelirini "Beethoven'i Anma Komitesine" bağışladığı bir dizi konserler verdi.

1839-40 yıllarında Macaristan'ı ziyaretinde çigan müziğine uyanan ilgisi Macar Rapsodilerinin ve diğer bazı yapıtlarının temelini oluşturdu.

1845'te Beethoven festivalinde çalmak üzere koro ve orkestra için ilk yapıtı olan bir kantat ile diğer küçük koro yapıtlarını yazdı. 1843'te Weimar Sarayının müzik yöneticiliğine atandı. Opera ve konserlerde saray orkestrasını yönetmenin yanı sıra beste yapacak bol zaman bulan Liszt, ilk oniki senfonik şiirini, Faust ve Dante senfonilerinin revizyonlarını, piyano sonatını, iki piyano konçertosunu, piyano ve orkestra için Totentanz'ını (1849; gözden geçirilmiş biçimini), Transcendante (1851), Paganini Etüdları ve Années de Pèlerinages'in son şekillerini bu dönemde yazdı. Üretkenliği şaşkınlık uyandırıcıydı. O dönemin avant-garde bestecilerinin büyük bir bölümü Weimar'ı yeni müziğin dinlenebileceği kent olarak görüyor ve bir çoğu da Liszt'in öğrencisi olabilmek için oraya gidiyordu.

Liszt'in atılımları, (örneğin sürekli modülasyonun ton duygusunu zayıflatması gibi) zamanın romantik bestecilerini kızdırıyordu. Saray çevresi ise, Liszt'in, Wagner'i sürekli desteklemesine, hatta 1849'da İsviçreye kaçmasına yardım etmesine içerliyordu. Diğer yandan prenses Carolyn ile meşru olmayan bir hayat yaşaması da tutucu Weimarlılar'ca hoş karşılanmayan Liszt, bu tatsız ortamdan ayrılmayı uygun bularak görevi bıraktı. 1860'da bunalım içinde vasiyetnamesini hazırlayarak Roma'ya gitti. 50.yaş gününde Papa'nın onayı ile Prenses Sayn-Wittgenstein ile evlenmeyi umuyordu, ama Papa'dan onay alamadı.

Sekiz yıl boyunca Roma'da kalan Liszt bu dönemde kendini dinsel müziğe verdi. "Azize Elisabeth Efsanesi" ve "Mesih" adlı oratoryoları besteledi. Dinsel müzikte döneminin örneklerinden farklı daha etkili yeni bir tür yaratmayı umuyordu. Ama bu çabaları, kilise yetkililerinin direnmeleriyle sonuçlandı ve yazmış olduğu dinsel müziğin büyük bir bölümü ancak ölümünden yıllar sonra yayınlandı.

1862 yılında ölen 26 yaşındaki kızı için, Bach'ın (ağlayış, yas) kantatından alınmış bir tema üzerine çeşitlemeler yazdı.

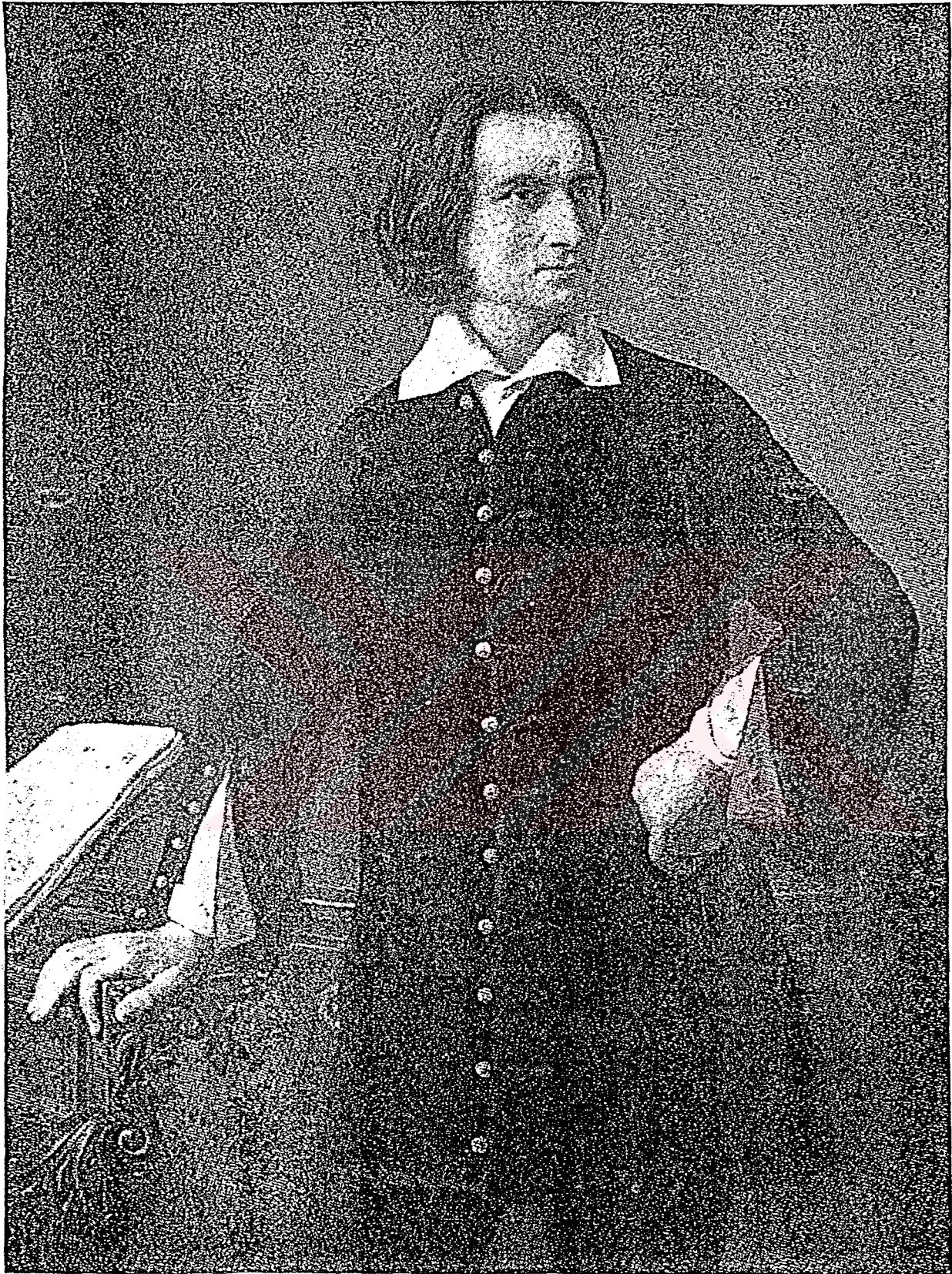
1865'te Katolik Kilisesinin ruhban hiyerarşisinin dört aşamasını da tamamladı, ama kesinlikle papazlık yapmadı.

1867'de Avusturya imparatoru I.Franz Joseph'in Macaristan kralı olarak taç giymesi üzerine Macar "Taç Giyme Töreni" Missa'sını yazdı. Bu arada gözde öğrencisi Hans von Bülow ile evli kızı Cosima'nın, R.Wagner ile ilişkisini onaylamadığından 1872'ye kadar Wagner'le dargın kaldı.

Bundan sonraki yıllarını Roma, Budapeşte, Weimar arasında sadece piyano dersi vererek geçirdi.

1872'de Wagner ile barıştıktan sonra düzenli olarak Bayreuth festivallerine katıldı. Zaman zaman hayır kuruluşları için konserler verdi ve beste yapmayı sürdürdü.

1866'da Liszt son kez Roma'dan ayrıldı, Budapeşte, Liege ve Paris'te yapıtlarının çalındığı konserlerde bulundu, ardından Londra'ya geçti. Anvers, Paris ve Weimar'a gittikten sonra son kez 19 Temmuz'da Lüksemburg'daki bir konserde çaldı. İki gün sonra festivalde bulunmak üzere Bayreuth'a gitti. Sağlığının bozuk olmasına ve ateşinin yükselmesine rağmen Wagner'in iki operasında bulundu. Ancak süratle hastalığının zatürreye çevirmesi onu ölüme yenik düşürdü.



FRANZ LISZT

III. KISIM

LISZT VE KLAVYE

III.1. Öğrenimi

III.2. Pedagogluğu

III.3. Konserleri

III.4. Piyanistliği

III. LISZT ve KLAVYE

Liszt'in piyano tekniğine getirdiği yeniliklere değinmeden önce, çağdaşlarını aşan tekniğini ve parlak virtüoziteye nasıl eriştiğini incelemek gerekir. Günümüz piyanistlerini bile zorlayan yapıtları Liszt'in büyük bir ustalıkla çaldığını biliyoruz. Yapıtlarının çoğu sağlam teknik, refleks, güçlü kaslar ve dayanıklılık gerektiriyordu. Bunların paralelinde de zamanın icracıları Liszt'in piyano yapıtlarında alışılmışın ötesinde güçlük içeren teknik yeniliklerle karşılaşmışlardı.

Muhtemelen Paganini'yi örnek alarak onun kemanda yarattığı mucizevi virtüozluğu, piyanoda yapmak istemiş olan Liszt, var gücüyle hep daha mükemmeli amaçlayarak gününün tekniğini aşmayı başarmıştı. Liszt'in bu başarısını anlayabilmek ve onu daha iyi tanıyabilmek için önce;

- 1) piyano öğrenimi,
- 2) pedagoğu,
- 3) konserleri,
- 4) piyanistliği ve
- 5) Etkilediği piyanistler..... olmak üzere detaylı bir biçimde incelemek gerektiği kanısındayım.

III. 1. Liszt'in Öğrenimi

Liszt ilk piyano derslerini Prens Esterhazy'nin emrinde çalışan amatör müzisyen babasından almıştı. Küçük yaşta verdiği başarılı konserlerden etkilenen varlıklı Macarlar küçük Liszt'e burs sağladılar, ilk önce baba Liszt oğluna HUMMEL'den ders aldirmek istediye de, Hummel'in ders ücretinin çok yüksek olmasından dolayı vazgeçmek

zorunda kaldı ve oğlunu günümüzde de değerini yitirmemiş, birbirinden yararlı etütlerini çaldığımız Beethoven'in ğrencisi Czerny'e götürdü. Czerny, Liszt'ten para almadı, onu çok ciddi bir eğitime tbi tuttu. Czerny'nin hocalığı Liszt'e akademik bir yön verdi.

Piyanonun yanı sıra, saray Müzik şefi Salieri'den teori dersleri alan Liszt'in, Paris konservatuvarında eğitimini sürdürmesinin yararlı olacağını düşünen hocaları, tavsiye mektubu ile onu konservatuvar müdürü Cherubini'ye yolladılar, fakat, Cherubini, Salieri ile arası açık olduğu için Liszt'i konservatuvara almadı, neden olarak da yabancı ğrenci kabul edilmediğini ne sürdü. Oysa ki, o dönemde Paris konservatuvarında okuyan yabancılar vardı.

Liszt'in Czerny ile olan piyano derslerine ait bilgileri Czerny'nin kaleminden öğreniyoruz. Ona göre Liszt, hislerine göre çalan doğal birisiydi. Derse ilk başladığında vahşi ve abartılı çalıyordu. Bu yüzden Czerny onun ihmal edilmiş tekniğini regüle etmek için parmak eşitlendirme (finger-equalization) ekolü doğrultusunda hareket etti. nce Liszt'e çok geniş çaplı dayanıklılık egzersizleri verdi. İlk birkaç ay Liszt her tonda gam çalma, doğru parmak kullanma, şaşmaz (değişmez) ritim ton ve tını edinme gibi inceliklerle uğraştı.

Czerny'nin düşüncesine göre Liszt bunları hayatında ilk kez görüyor ve öğreniyordu. Tüm bu ağır mekanik egzersizler yüzünden repertuarını bir kenara bırakmak zorunda kalan geniş ğrenci ile hocası Czerny arasında bir kriz dönemi yaşandı. Ancak Czerny sonunda ona sırayla Clementi, Hummel, Ries, Moscheles, Beethoven ve Bach'ın çeşitli eserlerini aldırmaya başlayınca araları düzeldi.



Carl Czerny.

Bu arada Czerny'nin çalıştıkları her eseri çabuk öğrenmesi için yaptığı baskıdan dolayı Liszt deşifraj konusunda çabuk gelişti. Hatta zamanının Viyanalı müzik eseri satıcılarının önüne koyduğu her yapıtı anında çalabildiği için büyük üne kavuştu. Czerny, zor bir hoca olmasına karşın aslında Liszt'in gelişimi için en ideal seçimdi, ona yaptığı en büyük katkılardan biri de düşünerek çalmasını sağlamış olmasıydı.

Liszt'in o zamana kadar yazılmış olan tüm önemli metodları detaylı bir şekilde çalıştığı bilinmektedir. Zamanın ünlü piyanistlerinin kullandığı kolaylıkları da incelemiştir. Ama onun amacı daha ileri gitmekti.

Bir arkadaşına yazdığı mektupta; 3'lüler, 6'lılar oktavlar, tremololar, tekrarlanan notalar gibi egzersizleri ve bazı kadansları günde 4-5 saat çalıştığını söylemişti.

Liszt'in dönemine kadar yazılmış egzersizlerin bir piyanisti virtüöz seviyesine ulaştıramayacağını hatırlarsak Liszt'in kendi metodunu yarattığını anlarız. Tabii burada Liszt'in çağdaşı Chopin'i saymıyoruz.

III. 2. Liszt'in Pedagoğluğu

Liszt'in öğretme metodunu tasvir edebilen ya da tam olarak analiz edebilmiş bir kaynak bulunamamıştır.

Zamanının Emil Von Sauer, Busoni, Hans Von Bülöw gibi ünlü piyanistlerine ders vermiş olan Liszt için öğrencilerinden "Mason, Lachmund ve Clark" onun bilinen pedagojik anlamda ders verdiğini asla görmediklerini söylemişlerdir.

Kısa ve öz konuşmayı seven Liszt; teorik açıdan iyi bir pedegog sayılmamaktaydı, sözlü açıklamaların yararlı olmadığını, bizzat piyano başında öğrenciye çalarak göstermenin daha verimli olduğu kanaatindeydi.

Liszt'in içten, fedakâr, paylaşımcı doğası yalnızca yetenekli öğrencilere uyum sağlayabiliyordu. Öğrencisi D'Albert'in söylediğine göre Liszt, yeteneksiz öğrencilere faydadan çok zarar veriyordu. Üstada bir konservatuarda profesörlük verilseydi kesinlikle başarılı olamayacağını savunanlar vardı. Cenevre konservatuarında Liszt'in hocalık yaptığını biliyoruz ama ne denli başarılı olduğuna dair bir bilgimiz yok.



LISZT öğrencileriyle ve meşhur piyanistlerle
Siloti, Arthur Friedheim, Emil von Sauer, Moris Rosenthal

Öğrencilerinden Eugen d'Albert, hocasının fazla detaya inmediğini, Viana da Motta ise "Liszt'in tekniğe ilişkin öğütler vermediğini" belirtmiştir. Liszt'in hocalığı üzerinde bize bilgi bırakan öğrencilerinin derslerde teknik konusundan hemen hemen hiç bahsetmediğini söylemeleri ilginçtir. Ayrıca bilinmektedir ki; birisi teknikten bahsettiğinde "kirli çamaşırlar evde yıkanmalı" deyip konuyu tartışmayı reddetmiştir. Aslında Liszt'in hiçbir zaman iyi tekniğe sahip olmayan bir öğrenciyi kabul ettiği de görülmemiştir, ancak teknik düzeyini yeterli bulduğu öğrenciyi alır ve de kesinlikle para kabul etmezdi.

Madame Boisser, Liszt hakkında yazdığı kitabında her ne kadar onun, kızına verdiği öğütlerden, tavsiye ettiği egzersizlerden bahsediyorsa da, Liszt'in bu dersleri Madame Boisser kızına dostluk nedeniyle verdiği tahmin edilmektedir. Çünkü bu öğrenci Liszt'in diğer öğrencileri gibi yetkin bir piyanist değildi, ama hevesliydi. Liszt genç öğrencisine sistematik ile ilgili her türlü detayı öğretiyordu. Ne var ki; temel eğitime ihtiyaç duymayacak düzeydeki d'Albert ve Viana di Motta gibi öğrenciler Liszt'ten beklediklerini bulamıyorlardı.

Yine bir başka öğrencisi Mason, pedagojik anlamda Liszt'in düzenli dersler vermediğini görerek şaşırılmış, büyük virtüozler arasında sayılan Amy Fay ise kişisel ihtiyaçlarına daha uygun olan metodik bir pedagoji beklentisi içinde olduğundan hayal kırıklığına uğramıştı.

Ünlü müzisyen Hans Von Bülow da Liszt'in gözde öğrencisiydi, ama öğrenci-öğretmen ilişkisi olarak bu hususta bize uzanan bir bilgi bulunmamaktadır.

Liszt'i bir deneyimci olarak tanıyanlar da vardı. Bu sav, onun eski akımlardan vazgeçip, yeni bir yaklaşımla öğretmesinden kaynaklanıyordu şüphesiz. Liszt'in, Marie d'Agoult ile İsviçrede yaşadığı dönemde yeni kurulan Cenevre konservatuarında resmen hocalık yaptığına değinmiştik. 1843'te Weimar sarayının müzik yönetmenliğine atanıp, piyanistliğinin yanı sıra orkestra şefi olarak konserler verirken, o dönemin besteci ve piyanistlerinin Liszt'in öğrencisi olabilmek için Weimar'a geldikleri bilinmektedir, dolayısıyla Liszt'in pedegogluğunu ne kadar kesin yargılayabiliriz ?

Liszt şöyle diyordu. "Evrensel boyutlara ulaşmak isteyen bir piyanist için sadece el becerisi ya da müzik sevgisi yeterli değildir, bunlara ek olarak egosundan kaynaklanan duygusal baskılardan arınması ve müzikle bütünleşmesi gerekmektedir. İşte o zaman teknik küçük bir kişisel deneyim olmaktan çıkar ve yoğun bir çalışma temposuna girilir, tüm piyanistlerin bunu anlaması gerekir!..."

Liszt'in yaratıcılığı piyano tekniğine getirdiği yeniliklerle kalmamış, o zamana kadar süregelen bir takım adet ve alışkanlıkların değiştirilmesine kadar uzanmıştır. Pedagogluk alanında ise; ilk kez 'Master Course' çalışmasını Liszt düşünüp uygulamıştır, o güne kadar benzeri bir çalışma yapılmamıştı. Bilindiği gibi günümüzde hala yaygın biçimde tüm dünyada sayısız 'Master Course'lar yapılmaktadır.

III. 3. Liszt'in Konserleri

Liszt henüz çocukken Ödenburg'da sonra da Presbourg'da Prens Esterhazy'nin huzurunda çalmış, Ries'in piyano Konçertosu ile büyük bir başarı sağlamıştı.

1823 yılında Viyanada ilk konserini verdi, beş ay sonra Budapeşte'deki dört ayrı konseri, Almanya'da Münih, Stuttgart, Augebourg, Fransa da Strasbourg şehirlerinde verdiği konserler takip etti.

7 Mart 1824 Louvois tiyatrosunda konser veren Liszt'i eleştirmenler çok övdü, bilahare Londra'ya Kral IV.George'un sarayına çağrıldı. Fransa-İsviçre resitallerinden sonra iki kez daha Londra'ya gitti.

1839'da Tuna nehrinin taşarak sel felaketine neden olması üzerine Liszt, Venedik'ten Viyana'ya gelerek kazazedeler yararına birçok konser verdi.

Konumuz piyano olduğundan Liszt'in orkestra şefi olarak yönettiği kendi ve diğer bestecilerin yapıtlarını içeren konserlere yer vermiyoruz. 1840'lardan Fransa konserleri yer aldı. Avrupa turneleri'nin başarısından sonra Prusya Akademisi kendisini üyeliğe kabul etti, Moskova'ya gitti. İspanya, Portekiz konserlerini, 1847 de Tuna Prenslükleri takip etti. İstanbul'a gelip padişah Abdülmecit için çaldı. 1855'te Berlioz yönetiminde Mib Maj.1.konçertosunu seslendirdi. Budapeşte'de verdiği ilk konserin 50.yılı büyük bir festival ile kutlandı.

Liszt uzmanları, Liszt'in 1839 ile 1847 yılları arasındaki tarihte o güne kadar görülmemiş kariyerini "transcendental exucution" seneleri olarak nitelendirirler. Esasında Liszt'in konserlerinin sayısı tarihleriyle kesin olarak bilinmemektedir. Ancak konser verdiği yerler kesindir. Liszt'in bu sekiz senelik en yoğun konser döneminde gittiği şehirleri ve verdiği konserleri hesap edersek bir haftaya ortalama 3-4 konser düştüğünü görürüz.

Zaten piyanist olarak en büyük ünü bu zaman süreci içerisinde yapmıştır.

Pirene'lerden, Urallar'a dek posta arabalarıyla konser vermeye giden ilk piyanisttir. St.Petersburg'da 3000 kişiden fazla bir seyirci topluluğu önünde çalmıştır. 1841-42'deki Berlin resitalleri takdire değerdir. On hafta içerisinde 21 konser vererek 80 eser (50'si ezber olmak üzere) çalmıştır.

Beethoven'in do minör piyano konçertosunu 24 saatte öğrenip improvize kadans ile çalması olağanüstüdür.

Liszt; Broadwood, Streicher, Pleyel ve Erard piyanolarında çalmış, Erard piyano firması 7 oktavlı çift kaçış, (double escapement) tekniğine sahip yepyeni bu piyanoyu Liszt'e hediye etmiştir; Liszt bu piyanoyla turneye çıkar, ama genelde gittiği yerdeki en iyi piyanoda çalardı. Yumuşak materyallerden yapılmış olan çalgılar Liszt'in güçlü çalışması için yetersiz kalırdı.

Clara Schumann, Liszt'e "piyano ezicisi" derdi. Schumann ise 1840'ta karısına yazdığı mektupta "Enstruman yanıyor ve üstadın parmakları arasından kıvılcıklar çıkıyor" diye bahsetmiş ve "Liszt'in mükemmel icrası beni büyüledi, kendi eserlerimin adeta başka bestecilere ait olduğunu zannettim" demiştir. Chopin, bir arkadaşına; "Benim etüdlerimi kimse Liszt gibi çalamamıştır" diye yazar. Ölümsüz yapıtlarını seslendirirken piyanodan doğal olarak verebileceği sestten fazlasını istemediğini, büyük virtüözlerin orkestral yaklaşımından rahatsız olduğunu söyleyen Chopin'in, Liszt'in orkestral yaklaşımından övgü ile söz etmesi ilginçtir.

III. 3.1. Yenilikler

Liszt konsertist olarak da yenilikler getirdi:

Ezber çalmak ilk kez onun başlattığı yenilikti. 21.Asrın eşiğinde giderek hızlanan yoğun tempo içinde yaşamak zorunda kalan yorgun zihinli müzisyenler, tekrar eskiye dönüş yaparak notalarını açıp çalmayı tercih eder oldular. Yine de yüz seneyi aşkın bir süreden beri ezber çalmak daha yaygınlaşmış ve günümüze kadar öyle gelmiştir. Resital sözcüğü de Liszt'in ilk kez kullanarak lugâte geçirttiği bir sözcüktür. Bu terminolojiyi 9 Haziran 1840'ta Londra'da konser verdiği sırada kullanmıştır.

Bir diğer yenilik ise, Liszt'in piyanoyu küçük salonlardan alıp büyük konser salonlarına taşımış olmasıdır. 18. ve 19.yüzyıl müzisyenleri piyanoyu oda müziği aleti olarak algılamıştı. Liszt farklı düşünmüş, zamanın gelişmiş Erhard piyanosunun volümünü, kendi teknik becerisiyle büyük salonlarda dinlenir hale getirmiştir. Piyanoyu platform üzerine kapağı açık bir şekilde yerleştirmiş olan da Liszt'tir. Modern piyano resitali onun buluşudur. Bach'tan Chopin'e kadar zamanının var olan piyano repertuarını ezber çalan ilk piyanisttir.

Milano ve St.Petersburg'da 3000 kişiden fazla seyirci topluluğu önünde ilk defa konser veren yine Liszt'dir. En önemlisi Liszt'ten önce hiçbir sanatçı, Paganini bile sanatçıları aristokratlardan ayıran geleneği yıkamamıştır.

Liszt'ten itibaren sanatçılar toplumda yüksek bir mertebeye erişmişler; Haydn, Mozart gibi aristokrasiye kölelik yapmaktan, hizmetçilerle aynı sofraya oturmaktan kurtulmuşlardır. Sanatçının tanrı vergisi bir yetenekle üstün olduğu imajını da Liszt yaymıştır.

III. 4. Liszt'in Piyaniistliği

Büyük virtüozun piyano öğrenimine değindiğimizde hocası Czerny'den temelini aldığı teknik çalışmaların onu ne denli bunalttığını görmüştük. Yaşı ilerleyip kendi niteliklerinin bilinçli olarak belirli amaçlara yönelmesiyle, tekniğin önemini daha da iyi kavrayan Liszt; bu defa büyük bir hevesle çalışmaya başlar.

Kendi ifadesine göre günde 10-12 saat piyano çalışıyordu; bunun büyük bir kısmı dayanıklılık (endurance) egzersizleriydi. Yani gamlar, arpejler, triller ve tekrar edilen notalar.. Bir parmağın diğerlerinden bağımsız olması onun için çok önemliydi. Her gamı başka gamların parmaklarıyla çalışırdı. Mesela Fa# Majörü, Do Majörün parmaklarıyla veya Do Majörü Reb majörün parmaklarıyla çalmak gibi.

Liszt çalacağı eserlerin parmak numaraları için hemen her çözümü dener ve idealini saptardı. Onun parmaklandırma yöntemi gözardı edilemiyecek tekniğinin geleceğini simgelemektedir.

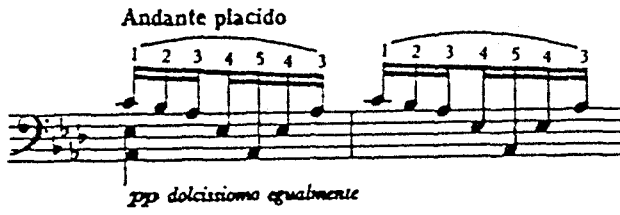
Hocası Carl Czerny, onun parmak eşitliğine ulaşmasını sağlamıştı, ama Liszt bu felsefeyi daha da geliştirerek her parmağın bir diğeriyle değiştirebilecek beceriyi edinmişti.

Liszt'in elleri uzun ve dardı; ancak en çok dikkati çeken unsur parmakların arasındaki perdelerin çok ince olmasıydı. Parmak uçları küt olduğu için klavyenin yüzeyiyle maksimum teması sağlıyordu. Bunlar göze çarpan avantajlardı. Parmaklarının arasındaki perdelerin müsait olması elinin geniş açılmasına yarıyordu. Liszt, kolaylıkla on'lu bir aralığı çalabiliyordu. 1839'da bestelediği, Venezia e Napoli eserinden Gondoliera'nın ilk versiyonundan alınan aşağıdaki pasaj, Liszt'in geniş aralıklarını göstermektedir.



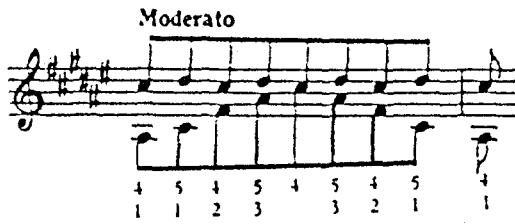
Örnek 2

Liszt'in 4. parmakları alışılmışın dışında uzundu, bu unsur onun normal boyuttaki ellerin zorlukla çalabileceği eserler bestelemesine yol açmıştır. "Au Lac de Wallenstadt" eserindeki 4. parmağın 3 ve 5'e mesafesi aşağıda görülmektedir.



Örnek 3 / Au Lac de Wallenstadt

mib - lab arasındaki mesafe legato çalındığında zorlayıcıdır. En az bu pasaj kadar zor olan bir pasajda aşağıda görülen Benediction de Dieu'nün ¹ ilk başındaki sağ el eşliğidir.



Örnek 4

¹ Benediction de Dieu : Tanrının Takdisi



LİSZT'in ELİ



Liszt, Czerny ve arkadaşlarına çalıyor.

Bu bilgilere bakıp Liszt'in piyano eserlerinin sadece kendisi için yazılmış olduklarını düşünemeyiz. O, her zaman eski eserleri daha iyi yorumluyabilmek için yollar arardı. Amacı en iyiyi bulmaktı. Bazan abartıya kaçtığı da olurdu, işte o zaman da eleştirmenlerin hışmına uğrardı.

Liszt'e göre Romantiklerin başlattığı klâsik yorumlama, çalan kişinin sanatsal yeteneklerini gözardı ediyordu. Özellikle Liszt'in gençlik konserleri alışılmışın dışındaydı. Valerie Boisser'e verdiği piyano dersleri esnasında "Ben belirli bir tempoya göre çalmam, müziğin anlamına göre hızlanıp yavaşlarım" demiştir. Keza şeflik yaparken de aynı yöntemi takip etmiş, ancak Liszt olgunlaştıkça yorum konusundaki fikirleri de olgunlaşmıştır.

Özellikle Beethoven yorumları çok beğenilmekteydi. Fakat en parlak döneminde bile Liszt'in bir eseri ne şekilde yorumlayacağını kestirmek güçtü, çünkü o, gelenekselliğe önem vermiyordu. Bunu anlayabilmek için Liszt'in Bach, Beethoven, Schubert ve Chopin edisyonlarına bakmak gerekir.

Bütün Avrupa müzisyenleri şu ortak görüşte birleşmiştir. Liszt'in bu muhteşem tekniği kusursuz olan müzik zekâsından kaynaklanmaktadır. O, her zaman şarkı söyleyen, saf, tertemiz bir çalışma (tekniğe) sahiptir. Orkestranın tüm enstrümental tınılarını, polifonisini Liszt'in parmaklarından duyabilirsiniz.

Esaslı ve uzun süreçli bir eğitim almadığı halde kendi kendini yetiştirmiş ve kendi kurallarını oluşturmuştur. Louis Guenier ve Pheophile Cautier gibi Madame Boiseer de, Liszt'in tutkulu çalışından, dinleyicilerde uyandırdığı "çılgınlık ve korku" hislerinden bahsederler

ve bu amaçla saçlarını nasıl savurduğunu, ya da piyanoda nedenli abartılı hareketler yaptığını anlatırlar. Öte yandan D'Albert ise, Liszt'in daha geç dönemlerini anlatırken stilinde hiç bir dünyevi ve maddi unsurun bulunmadığını söyler. Lachmund "Gösterişin zerresi bile yoktu onda" der. Anlıyoruz ki; genç ve yaşlı Liszt'in piyanoya yaklaşımı aynı değildi, bu ise doğaldır. Bu görüş ayrılıkları Liszt'in tekniğindeki evrimin bir işaretiydi. 1850'lerde tekniği daha iyi oturmuştu, bestelerinin yanısıra büyük klâsikleri de şevkle çalıyor, daha önceleri piyano başında marifetlerini sergilemek yoluyla gölgede bırakmayı amaçladığı Paganini ile olan rekabetini konserlere yansıtıyordu. 1875'te Standal ve D'Albert'in yanısıra, Lachmund ve Clark'da tamamıyla olgunluğunun doruğunda bir yorum ve inanılmaz tekniğine şahit olmuşlardı. Bu teknik, Liszt'i, iç dünyasıyla bütünleştirip eserlerin derinliğine, ruhuna götürüyordu.

Onun piyano tekniğini oluşturan unsurları (pozisyon, duruş, kollar, bilek, parmaklar) IV. Bölümde Liszt'in piyano tekniğine getirdiği yenilikler adı altında incelemek yerinde olur.

III. 4.1. Etkilediği Piyancılar

Liszt'in 1830 ve 1840'larda piyano tekniğinde elde ettiği başarı, piyano tarihinde görülmemiştir. Bütün önemli piyano ekolleri, (Rubinstein, Busoni, Paderewski, Godowsky ve Rachmaninoff) Liszt'in ekolünün dallarıdır.

Bu piyanistler onun öğrencisi olmamalarına rağmen ondan çok etkilenmişlerdir. Onlar Liszt'i taklit etmekten ziyade, teknik problemleri çözmekteki yeteneğine hayran kalmışlar ve örnek almışlardır. Busoni

30 yaşındayken Liszt'in müziğinde yoğunlaşmış, kendi tekniğindeki eksiklikleri gidermeğe çalışmıştır.

Piyanistler, Liszt'in müziğine bakmadan piyano tuşlarının tüm problemlerini hallettiklerini dşnmemelidirler; modern piyano tekniği ile Liszt bir bütündür. Piyanist'i zorlayan pasajlar yazıp, güçlüklere çözüm getiren yine kendisidir, bütün teknik keşifleri için, Quintilia'nın şu oğdn izlemiştir:

“Eğer kapı yoksa, dışarıya duvardan çıkmalıdır....”



IV. KISIM

LISZT'İN BESTECİLİĞİ

IV.1. Etüdlere

IV.2. Form ve Yazıda Yenilik

IV.3. Programlı Müziği

IV.4. Etkileri

IV. LISZT'İN BESTECİLİĞİ

Modern piyano müziğinin babası ve ustası olarak tanımlanan Liszt'in üstün piyano virtüozitesinin tartışılmazlığı, besteciliği için zaman zaman geçerli olmamış, bazı eserleri olumsuz eleştiriler almıştır. 20. Asrın başında popülerliğini yitirir gibi olmuşsa da, şefler, araştırmacı müzisyenler ciddi inceleme ve çalışmalar sonucu, aslında onun asrın bir çok dehasından daha tanrısal ve yaratıcı olduğu görüşünde birleşmişlerdir. Günümüzde, Liszt'in eserleri piyanistlerin repertuarında daha sık yer almağa başlamış, hak ettiği itibarı görmüştür.

Fransız Romantizmi ile İtalyan Lirizmi, Liszt'in Romantizminin temelini oluşturmuş, parlak dünyevi yaşamı, dini hisleri, Macar müziği motifleri, Chopin'in melodik çizgileri, Paganini'nin virtüozlüğü, Berlioz'un eserleri onu etkilemiş, ama orijinalitesini yitirmeden kendi kurallarını geliştirmiştir. Herhangi bir erken romantikten daha fazla geçmiş etkilerden arınmış, 19. asırda dev Alman bestecilerin Avrupa'da egemen olduğu bir dönemde Macar besteci olarak kendini kabul ettirmeği başarmış; bu başarı, kendi dönemini aşarak 21. asrın müziğine de yeni ufuklar açmıştır.

Berlioz, onun dehasının piyanoya olan tutkusundan dolayı harcandığını söylemişse de hiç bir kuvvet onu piyanoya duyduğu tutkudan vazgeçirememiştir. Her ne kadar Berlioz, onun bestecilikten çok piyanist olarak çalışmalarına ağırlık verdiğini söylemişse de; Liszt'in piyano yapıtları küçümsenmeyecek bir rakamdı, 400'den fazlaydı. Transkripsiyonları hariç yaklaşık 120 solo eser, 3 düet, 2 piyano eseri, 7 tane orkestralı piyano eseri, ayrıca orkestra ve oda müziği eserleri bulunmaktaydı.

Burada konu Liszt'in besteciliğinin yargılanması değil, bestecilik yeteneğiyle piyano klavyesinin değişik kullanımı, armoni ve form olarak yaptığı atılımlar ve bu yeni olguların müzik dünyasındaki etkileri olduğundan, yapıtlarını sadece bu açıdan incelemek doğru olacaktır. Farklı teknik zorlukları kapsayan etütleri üç bölümde tanımlayabiliriz.

IV. 1. Transcendental Etüdler

Liszt'in dehası henüz 13 yaşındayken meyvelerini vermeye başladı. Çapraz geçişleri kullandığı "Etude en Douze" u² yazdı (Örnek 5). Bu etüdlere 1838'de revizyondan geçirdi ve nihayet 1851 senesinde Transcendental³ etüdlere dönüştürdü.



Örnek 5

² Etude en douze : On iki etüd

³ Transcendente: Aşkın / Üstün.

Çağımız piyanistleri bu etüdlere pek önemsemeyebilir, ama çalışıp çalmalarında büyük yarar vardır. Çoğu piyanist tekniğine güvenip el attığı bu etüdlere savaş alanı haline getirebilir, oysa etüdlere; tekniğin yanısıra müziğin sade anlatımının, sindirilmiş bir tuşe inceliğinin duyarlılığını yansıtmaktadır.

Etüdlere gençlik dönemlerindeki gibi Majör-minör tonal bağlantılı olarak ve bazılarında da pragmatik başlıklar ekleyerek hocası Czerny'ye ithaf etmiştir.

1- Prelude	(Do M)	7- Eroica	(Mib M)
2- Molto Vivace	(La m)	8- Wild Jagd	(do m)
3- Paysage	(Fa M)	9- Ricordanza	(La b)
4- Mazzeppa	(Re m)	10- Allegro-Agitato	(fa m)
5- Feux-follets	(Sib M)	11- Harmonie de Soir	(Reb M)
6- Vision	(Sol m)	12- Chasse-neige	(Sib m)

Daha önce hiç düşünülmemiş güçlükleri içeren bu etüdlere ilk üçü Czerny-Cramer paralelindedir. Mazzeppa'dan sonrası ise, piyano için yazılmış "Senfonik" şiirler gibidir. Hız, dayanıklılık, gamlar, arpejler, akorlar, çift sesler, 3 lü ve 6 lılar, oktavlar, tekrarlanan notalar, triller güçlükleri oluşturmaktadır.

Mazzeppa: Bir efsane kahramanının öyküsüdür.

Hugo'nun şiirinden esinlenip, şiiri müzikle anlatmıştır. Bilek ve kol tekniği gerektirir.

Feux Follets: (Küçük alevler, aldatıcı ümit anlamında)

Yalın bir tema, olağan üstü zor çift sesli pasajlar büyük bir incelikle çalınması gerekiyor. Örnek 6.da görüldüğü gibi etüdün 1851'deki transformasyonu ilginçtir.

Moderato [♩ = 66]

Allegretto
sempre legato

dolce tranquillo

[1851]

Örnek 6

Vision: Berlioz'u hatırlatan büyük arpej ve kuvvetli akorlar

Eroica: Haşmetli akorlarla anlatılan Kahramanca bir marş p'dan ff.'ye açılan geniş, oktavlarla bezenmiş dinamizm içeriyor.

Vilde Jagd: Vahşi Av, Yorucu bir ritim, Senkoplara Stravinsky'i lirik bölümler ise Wagner ve C.Frank'ı hazırlıyor.

Ricordanza: Busoni'nin dediği gibi bir paket sararmış aşk mektubu. Chopin'e benzeyen pasajlar, ama piyanonun değişik alanlarının kullanımı ile ilginç ve güzel tonal etkisi var.

Fa minör: Bu etüdü çok değerli bir yapıttır, Chopin'in fa m. balladı andırdığını söyleyenler vardır. Kalite bakımından Feux Follets gibi değerlendirebiliriz. Hızla değişen alanlar, kompleks ritimler, devam eden sol, el kırık akor fügürlerinin kontrolü ve serbest kol tekniği gerekmektedir.

Liszt'in çoğu eserleri metamorfoza uğramıştır.

Moderato ♩ = 96

p *forte*

Presto molto agitato

p *egualmente* *appassionato*

ten. *ten.*

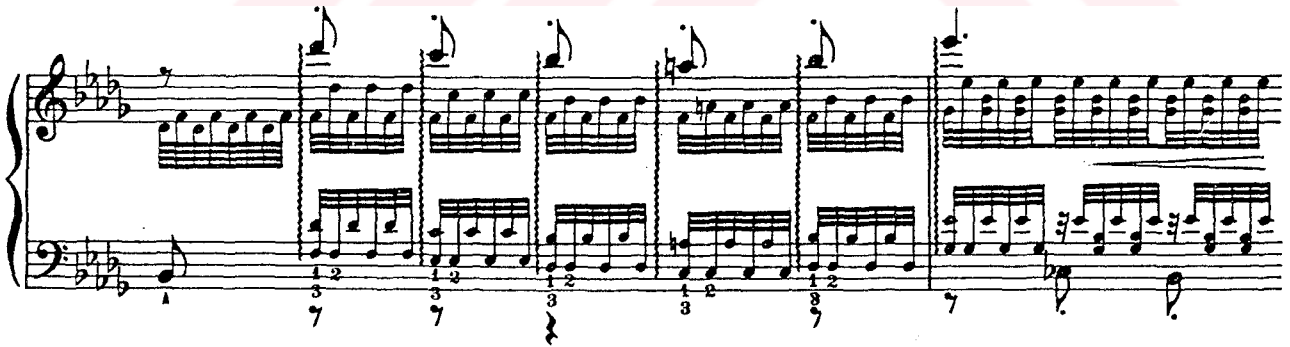
Örnek 7 / Etüdü'nün 1824'de, 1838'de, 1851'deki değişimleri.

Örnek:7'de ünlü fa minör etüdün ilk şekli, 1838'de ikinci versiyonundaki haşmetli biçimi görülmekte. 1851'de ise 3.mezür ve benzeri diğer mezürlerin notasyonu değişmiştir.

Harmonius du soir: Akşam armonileri. Büyük akorlarıyla Rachmaninoff'u, sisli örgüler ile Debussy'i etkilemiştir, derin bir lirizm içerir.

Chasse-neige: Kar temizleme işlemi. Tremolo etüt Melodi ve tremolo eşlik aynı eldedir, gerçek fiziksel dayanma gücü gerektirir.

Örnek:8'de bu Liszt'e özgün yapıdan 4, ve 5.mezürlerinden, etüdün genel yapısını anlayabiliriz.



Örnek 8 / Etüd Chasse-neige

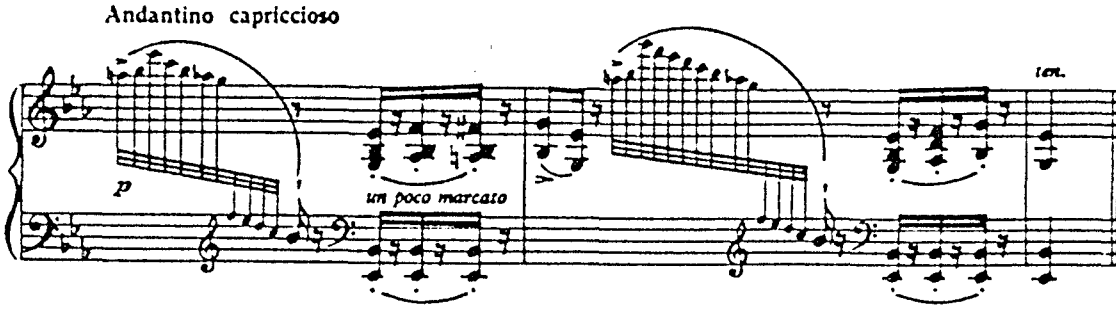
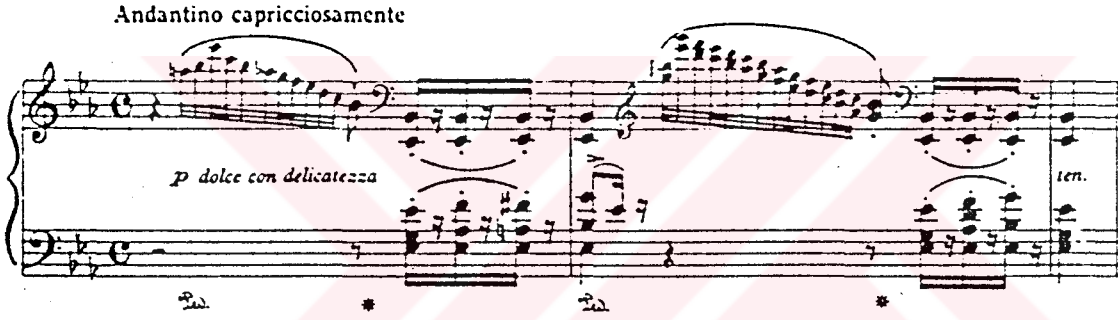
IV. 2. Paganini Etüdler

Bu etüdler; Paganinin 24 kapisinden alınmiş 5 etüd ve keman konçertosunun Rondo bölümündeki temanın kullanıldığı 6 etütten oluşmuş transkripsiyonlardır.

1. **Sol minör:** (ayni elde melodi ve tremololar)
2. **Mib Major:** kromatik altılı pasajlar, çapraz eller için kromatik gamlar ve iki ele bölünmüş oktavlı gamlar.
3. **La Campanella:** Göz alıcı teknik gösteriler, uzak atlayışlar ve tekrar edilen notalarla örülmüş bir yapı.
4. **Mi Majör:** Keman kapisine en çok benzeyen etüd. Bu etüd de bölünmüş pasajlar, arpejler içerir.
5. **La Chasse(Av) :** Flüt ve korno hatırlatmalarıyla Liszt'in iki el glissandolarıyla bezeli zarif bir etüd.
6. **La minör:** Tema ve çeşitlemeler. Aynı temayı Schumann, Brahms ve Rachmaninoff'da kullanmıştır. Değerli ve oldukça zor olan bu etüdlere Liszt ilk yayınladığında "Etudes d'Execution Transcendante d'Apres Paganini" adını vermişti. Onbir sene sonra bunları revize ederek "Grandes Etudes de Paganini" olarak adını değiştirdi.

Bu etüdlere Paganini'nin keman kapisleriyle karşılaştırsak görürüz ki; Liszt sadece bazı kapislerin temasını almakla kalmamış, teknik problemini de piyanoya transfer etmiştir. Örneğin Mib Majör. etüdde gamın son notasından akora atlayabilmek Paganini'nin

problemiydi, Liszt'in amacı ise kemandaki fiziksel sınırlamaları piyanoya transfer ederek eserin orijinaline sadık kalmaktı. Sağ elin üçlü aralıklarla ve uzak atlamalarla zorlanması ile piyaniste, kemancı paralelinde problem getirmeyi amaçlamıştı, ama sonra 1851'de pasajı daha kolay çalınır bir hale getirmeyi uygun buldu.



Örnek 9 / Keman Kapris

Piyanoya ilk uyarılama

Pasajın 1851'deki son değişimi.

Gerçi Liszt'in belli başlı yapıtları hep yeni teknik zorluklarla doludur, ama bu incelemeyi etütlerle sınırlamak yapıtların geneline yeterli ışığı tutacaktır.

IV. 3. Konser Etüdüleri

Liszt'in pek çok etüdü olmakla birlikte en önemlisi olarak nitelendirebileceğimiz 23 etüdü sayabiliriz. Paganini Etütleri ve Transcendental Etütleri yanı sıra iki ayrı kitapta topladığı beş konser etüdü daha vardır.

Waldersrauchen: Orman fısıltıları, kısa yapıtlarının belki en başarılılarından. Sağ elden sol ele geçen figürasyon, arpejler, atlamalar içerir.

Gnomenreign: Cüceler, sihirli ormanın görünüp kaybolan şen şakrak cücelerini simgeler, Staccatolar zariflik gerektirir, 16'lıklar kuvvet !

Bir diğer kitapta ise üç konser etüdü yer almaktadır.

Il Lamento (ağlamaklı yakınma): Parlak bir yapıt, Schumann'ı andırır. Fazla tekrar oluşu eleştirilebilir, duygusallık yönü ise zayıf denebilir.

La Leggerezza: Çıkıcı ve inici romantik gam pasajları, orta bölümde zorlayıcı kromatik 3 lüleri vardır, narin bir yorum ister.

Un Sospiro: En meşhuru, çapraz ellerin çaldığı geniş arpejlerden oluşan, iç çeker gibi yükselen, düşen bir melodi.

Liszt yapıtlarının piyano tekniğinde çığır açan kromatik gamları, 10 lu oktavları, çapraz geçişleri, uzak atlamaları, tril zincirlemeleri, arp sonoritesi isteyen arpejleri, oktav, 3 lü ve 6 lılardan oluşan 16'lık pasajları ve süslemelerin sonsuz imkanlarını bu yapıtlarda bulabiliriz.

IV. 2. Form ve Yazıda Yenilik

IV.2.1. Cyclic Yapı / Si minör Sonat

Liszt'in en güzel eserlerinden biridir diyebileceğimiz bu sonat 1854'te yazılmıştır. Wagner'in de çok asil, görkemli bulduğu bu eser form ve içerik olarak mükemmel bir yapıya sahiptir. Yarım saatlik süre içinde dört motif tekrarlanarak kullanılmakta, tek bölümlü Cyclic yapının şaheser uygulamasının örneğini sergilemektedir.

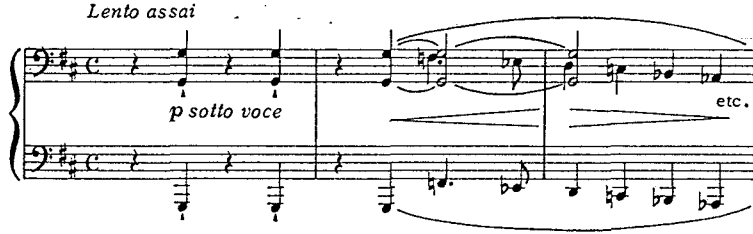
Cyclic usul, bir kaç temanın üç-dört kere değişik şekillerde değişik bölüm veya kısımlarda tekrarlar kullanılarak esere birlik kazandırabilmektir. Yavaş ve hızlı bölümlerde tekrarlanan aynı tema değişik bir anlatımla gelir. Temanın tonu, armonisi değişir, eşlik figürleri başkalaşır ritimlerde zamanlamalar değişime uğrayabilir. Fakat neticede eserde bir bütünlük vardır.

Uzun bir yapıtta birlik sağlamak için Liszt, klâsik geliştirme tekniklerini değil bu cyclic usulü yaratmış ve ustalıkla kullanmış, sonat türünü piyano için yazılmış bir senfonik şiir haline getirmiştir.

Bu form, bilindiği gibi Cesare Frank'a örnek olmuş; besteci, Keman-Piyano Sonatında, Choral Prelud ve Fugün'de kullanmıştır.

Örnek:10 da Si minör sonatın dört temasını, 2.temanın 3.temanın tekrarında ise ritmik yapının espressivo anlatıma dönüşmesini görmekteyiz.

Lento assai

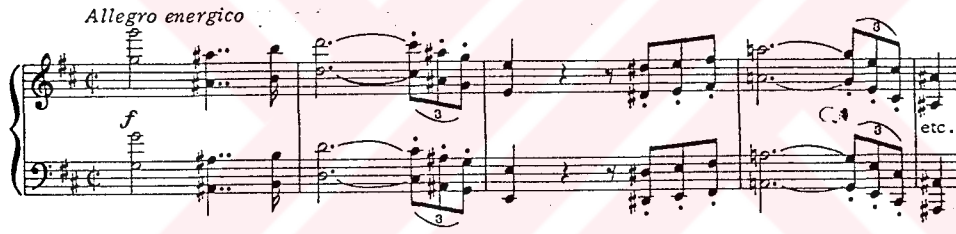


p sotto voce

etc.

1.tema

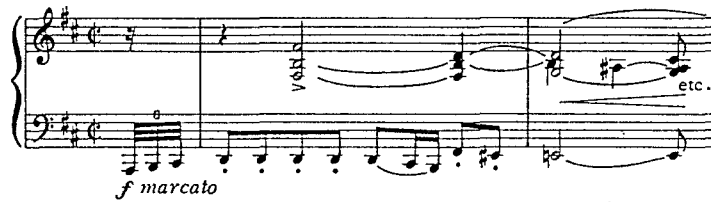
Allegro energico



f

etc.

2.tema

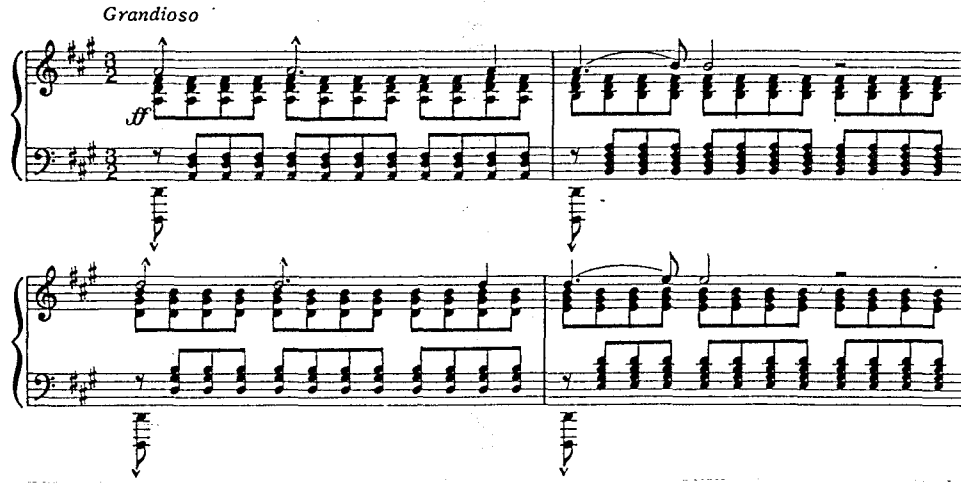


f marcato

etc.

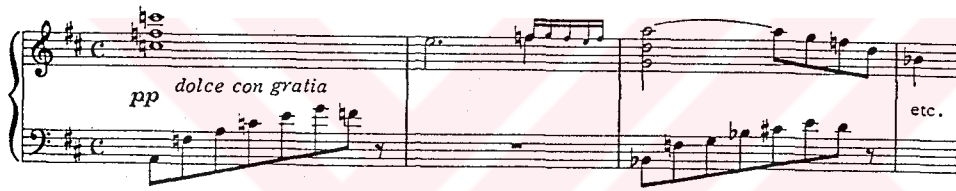
3.tema

Grandioso



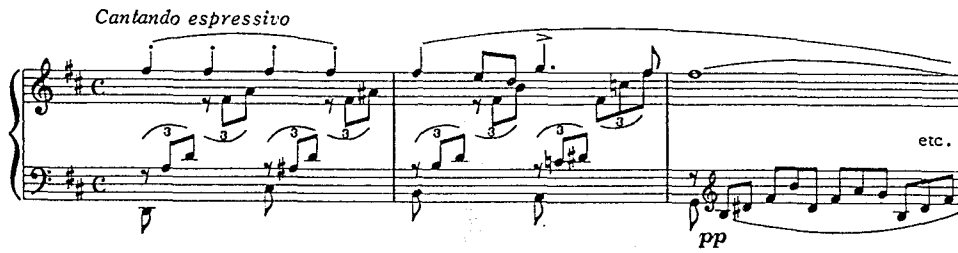
4.tema

pp dolce con gratia



2.temanın tekrarı

Cantando espressivo



3.temanın tekrarı

Örnek 10 / Si minör sonatın temaları

IV.2.2. Liszt'in Notasyonundaki Yenilikler

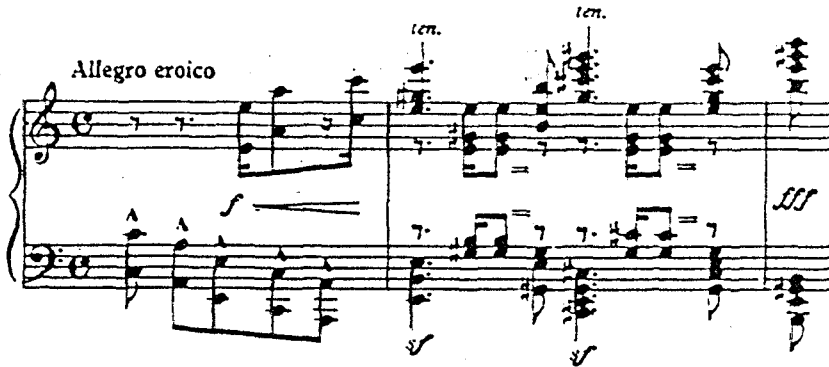
1830 ve 40'larda Liszt alışılmışın dışında bir takım ekspresyon sembolleri kullanmağa başladı, herhalde mevcut olanların kendi ihtiyaçlarına karşılık veremediğini dışunuyordu.

Bir grup nota üzerindeki düz çizgi (—————) "ritenuto" anlamını taşıyordu. Uzun bir dikdörtgen () "accelerando" demek oluyordu. Bu iki sembol de Ricordanza'nın 1839'daki ilk versiyonunda kullanılmıştır.



rnek 11 / Ricordanza

Diğer bir sembol ise çift çizgidir (=), anlamı heyecanlı aksan demektir. 1834'te Bestelediği Lyon eserinde bu sembolün çok kullanmıştır.



rnek 12 a / Lyon

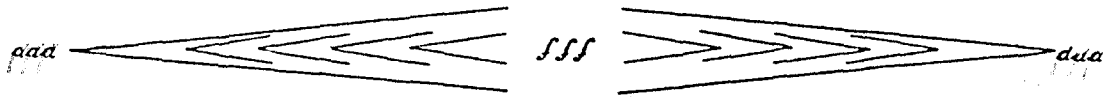
Liszt'in diğer bir alışkanlığı da arka arkaya iki ve ikiden fazla notanın üzerine aksan koymasıydı. Yanyana iki notanın aksanını da (^) şekilde belirtiyordu.



Örnek 12 b / Venezia e Napoli'de adlı eserde

Ard arda gelen aksanlar (^)

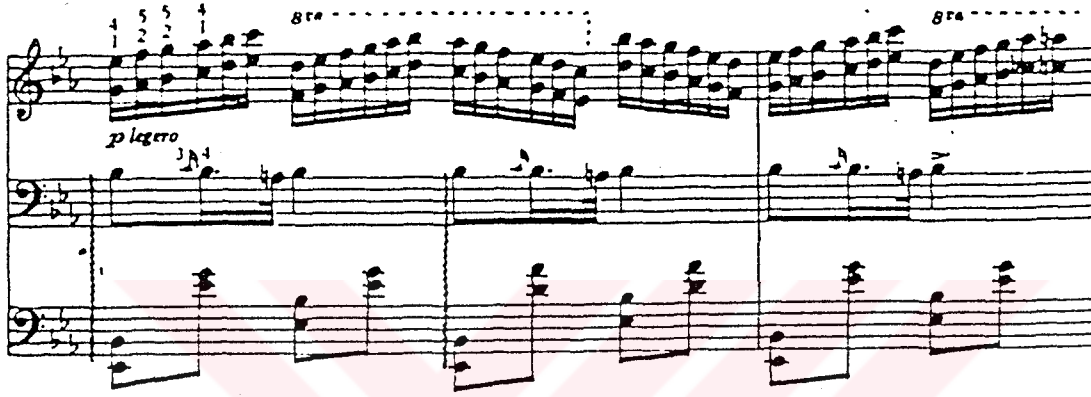
Ayrıca Liszt, basit bir crescendo veya diminuendo'yu büyük bir ekspresyon gücü haline getirebiliyor. Öğrencilere bu şekilde çalışmalarını sağlık veriyordu.



Örnek 13

Liszt'in notasyonu da mutlaka değinilmesi gereken diğ er bir konudur. Besteleri genellikle emprovizasyon biçiminde oluştuğ u için notasyonu gelişigüzel gibi görünür.

Bazen de notasyonu istediğ i şeyleri daha iyi ifade etmek veya notayı kalabalıktan kurtarmak için üç veya dört portede yazar.



Örnek 14 / Mib Majör Melodie Hangroise

Schubert'in Mib majör Melodie Hangroise'ni piyanoya uyarlarken sol elin daha iyi anlaşılması için bu yöntemi kullanmıştır. Ancak bestecinin aynı zamanda Mi majör Paganini Etüdünde yaptığ ı gibi, bütün eseri bir satıra sığdırdığ ı da olmuştur.



Örnek 15 / Mib Major Paganini Etüd

1834'te Bestelediği "Harmonies Poétiques et Religieuses"⁴ de Liszt, Bartokvari bir asimetri meydana getirmiştir. Pasaj, daha iyi anlaşılıp çalınabilmesi için sayısal olarak Liszt tarafından bölünmüştür.

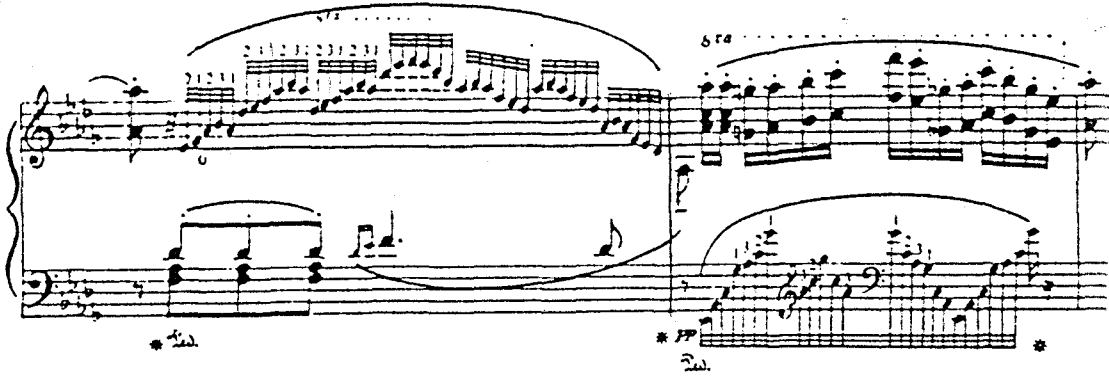
The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Recitativo' and 'agitato', with a 'poco a poco cresc.' instruction. It features a complex rhythmic pattern with fingerings indicated by numbers 1-7. The second system is marked 'ed accelerando' and 'più agitato', also featuring complex rhythmic patterns and fingerings. The notation is dense and intricate, characteristic of Liszt's style.

Örnek 16 / Harmonies Poétiques et Religieuses

Bu örnekte ilk ölçünün zamanlamasının ne şekilde olacağı belli olmamakla beraber bunun Liszt'in bir özelliği olduğunu akıldan çıkarmamak gerekir. Burada notasyon müziği değil, müzik notasyonu meydana getirmektedir. Zamanına göre ileri bir düşünce...

Liszt'in opera uyarlamaları, klavye notasyonu tarihinde önemli bir yer tutar. Opera eserini aynı canlılıkta piyanoya uyarlamak için melodi ve eşliği birbirinden ayırmak gerekir. Liszt bu ayrımı gerçekleştirmek için notasyonu iki ayrı siyah tonda (açık ve koyu) basmıştır. Böylece piyaniste kolaylık sağlanmış oluyordu. Günümüzde çokça rastlanan bu yöntem Liszt'in zamanında yeniydi. "Rigoletto" parafraze bu yöntemin en güzel örneklerinden biridir.

⁴ Harmonies Poétiques et Religieuses: Şiirsel ve Dinsel Armoniler.



Örnek 17 / Rigoletto Parafraze

IV. 3. Liszt 'in Programlı Müziği

Liszt uzun yaşamındaki hareketli müziğine de yansıtı. Onu bestelemeye iten daima bir anı, güzel bir tablo, manzara, şiir, bir olay, mistik bir mekan ya da etkilendiği bir melodi olmuştur. Bu da Liszt'ın program sunan eserler yazmasına neden olmuştur. "Betimlemeli" diye bir deyiş kullanabileceğimiz bu yapıtlar ille bir öyküyü anlatmazlar, bir duyuyu, hissi, ruh halini bize iletirler.

Gerçi Mephisto, Mazeppa gibi hikayeyi seslendirdiği yapıtları vardır, ama genelde amaç bu değildir.

Programlı müzik de keza Liszt'in başlattığı bir yeniliktir. Bu niteliklerin piyano tekniğine getirdiği yeniliklerle ilgisi yoksa da, kendinden sonraki besteciler üstündeki etkisi açısından çok önemi vardır.

Yaptığı seyahatlerin zaman ve mekanına göre besteleyip oluşturduğu kitaplar şöyledir.

Années de Pelerinage⁵ (Seyahat Seneleri)

1. Suisse (İsviçre) Dokuz parçadan,
2. İtalie (İtalya) Yedi parçadan,
3. Venezia e Napoli Üç parçadan ve
4. Rome (Roma) Yedi parçadan oluşmaktadır.

Liszt'in programlı müziğine örnek diğer yapıtlarını da şöyle sıralayabiliriz:

- Harmonies Poétiques et Religieuses, (Şiirsel ve Dinsel Armoniler)
- Funerailles (Cenaze töreni), Chopin'e ithaf,
- Benediction de Dieu Dans la Solitude (Yalnızlıkta Tanrıya Yakarış),
- Consolations (Teselliler),
- Legende (Efsane),
- Mephisto Waltz,
- La Gondola Lugubre (Kasvetli Gondol),
- Nuages Gris (Gri Bulutlar),
- En Reve (Rüyada),
- Vals Oubliées (Unutulmuş Vals),
- L'albero di Natale (Noel Ağacı) ve resim odası gibi küçük eserleri aynı kapsam içinde değerlendirilir.

Çağdaş Macabre'daki 5 liler zinciri, 3. Mefisto valste'ki 4'lü aralıklar; Liszt'in geç dönemde armonik yapılanmada daha da atılcı olduğunu göstermektedir.

⁵ Pelerinage: kutsal yerleri ziyaret için kullanılır.

IV. 4. Liszt'in Etkileri

19.yüzyılın atılımcısı olarak nitelendirilen Liszt 20.yüzyıla yeni bir soluk getirmiştir.

Liszt piyanonun teknik imkanlarını yoğun bir şekilde kullanmakla kalmamış, armoni, form, yöntem olarak kendinden sonra gelen pekçok besteciye yeni yollar açmıştır.

Armonik açıdan Liszt gerçek bir dehaydı. Wagner'den çok önce atonalitenin tohumlarını taşıyan akor kombinasyonları ile denemeler yapardı. Wagner bazen Liszt'ten çalıntılar yapar, bunu kabul de ederdi. Wagner'in "Tristan ve Isolde" operasının ilk perdesi kalkarken iki bestecinin şöyle konuştuğu söylenir; Wagner; "Baba bunlar senin akorların" demiş, Liszt'de, "En azından artık duyulacak" diye cevap vermiş.

20.Yüzyıl avant-garde müzik yöntemlerinin öncüsü sayılan sürekli modulation fikri ile ton duygusunun ortadan kalkması Liszt'in başlattığı, Wagner'in geliştirdiği bir yöntemdir. Wagner'in Leit motif'i kullanımı Liszt'ten kaynaklanmıştır. Leit motif⁶ bilindiği gibi Liszt'in programlı müziği ile gelişmiştir. Dante ile Faust senfonilerin de kullanılmıştır.

Berlioz'un Senfoni Fantastic'te bütünlüğü sağlamak için uyguladığı yöntemi, küçük boyuttaki orkestra eserlerine formüle etmiş, 'Senfonik Şiir'in yaratıcısı olmuştur. Onu; Senfonik şiirin babası diye ananlar vardır. Liszt olmasaydı R.Strauss'un müziği acaba ne yönde yol alırdı ?

⁶ Leit Motife: İfadenin müzikle sembolleşmesi.

Keza, Cyclic (deviminsel) yapı (Liszt'in Si minör sonatında en güzel örneğini gördüğümüz gibi) yeni ve kalıcı bir yöntemdi. Nitekim C.Franck keman-piyano sonatı ve Prelude ve Choral Fugue'nde bu yöntemi uygulamıştır. Cyclic yapının; bütün bir eserin baştaki hücrenin evrimiyle örülmesi esasına dayalı olduğunu düşünürsek Liszt ile seriel müzik arasında bağlantı kurulabileceğini de anlarız.

Liszt'in yarattığı piyano tekniği olmasaydı Ravel'in "Jeux d'Eau" adlı parçası belki daha değişik yazılmış olacaktı. Liszt'in 1873'te yazdığı Jeux d'Eau⁷ a la Villa d'Este adlı değerli parça Debussy ve Ravel'i çağrıştırmaktadır. Debussy'in Sonoritesinde ve armonik uslubunda Liszt'in etkisi olduğu muhakkaktır. Fransızların onun doğa seslerini yansıtmaktaki teknik ustalığından yararlandığını söyleyebiliriz. Geç dönem eserlerinden Nuages Gris, En Reve, Farwell gibi kısa birer müzik şiiri olan parçalarına Debussy ve Stravinsky hayran olmuşlardı.

Üç bölümden oluşan 'Funerailles' (cenaze töreninde) sunulan temaların son bölümde, zamanların küçültülerek tekrarlanması, yani makrokozmozdan mikrokozmoza geçiş düşüncesi bir başka yenilikti.

Bine yakın yapıtında hücre çalışması tekniğiyle daha küçük motifleri çözüp, bağlayarak müziğini geliştiren besteci; armoni, ritim ve form yönü ile ileri görüşlü bir sanatçı olarak müzik tarihine geçti. Politonalitede başarısı ve sık kullandığı modulation'ların tonal fikri sarsmış olmasını da gözönüne alırsak, onun günümüze etkisini daha iyi kavrayabiliriz.

⁷ Jeux d'Eau a la Villa d'Este: Villa d'Este'deki Su Oyunları.

Yaşadığı dönemde besteci olarak pek bir şey beklemeyen Liszt, gelecekteki bestecileri çok etkiledi. Örneğin, Debussy, Sibelius, Szymanowsky, Scriabin, Strawinsky, Rimsky Korsakow, Borodin, Saint-Seans, R.Strauss bunların en önemlileridir. Liszt'in Almanya daki etkisi Fransa ve Rusya'da olduğu gibi tesirli olmadı ama biliyoruz ki; Senfonik şiir Liszt'in romantizmiyle Almanya'ya sıçramış ve R.Strauss bu türü pek benimsemiştir.

Son yapıtlarından tonalitesiz "Bagatelle" adlı yapıtı, Bela Bartok, hatta Arnold Schonberg'in habercisiydi. Ruslar, Liszt'in Macar rapsodilerinden ve büyük sonoritesinden örnek alarak kendi halk ezgileriyle yeni sentezler yaptılar, başta Rimsky Korsakow olmak üzere Liszt'i ekollerinin kurucusu saydılar.

Tanıştığı bestecilerle iyi dostluklar kurar, özellikle zor durumda olanlar varsa hemen yardım elini uzatırdı.

Piyanist ve orkestra şefi olarak çağdaşı bestecilerin eserlerinin tanınması için büyük katkılarda bulunmuştur.

V.KISIM

LISZT'İN PİYANO TEKNİĞİNE GETİRDİĞİ YENİLİKLER

V.1. Teknik Egzersizler

V.2. Parmaklar

V.3. Bilek ve Kollar

V.4. Vücut Hareketleri

V.5. Diğer Kriterler

V. LISZT'İN PİYANO TEKNİĞİNE GETİRDİĞİ YENİLİKLER

Son yüzyılda piyano tekniğinin gelişimi incelendiğinde Liszt'in ismi hemen öne çıkar. Kuşkusuz modern piyano tekniğinin babası diye tanımlayabileceğimiz Liszt; klavyede öyle imkanlar yaratmıştır ki, nerdeyse geriye yaratacak bir şey kalmadı diyenler olmuştur. Ama bilinir ki; insanoğlu her çağda, her alanda yenilikler üretmektedir, Sanatın da durağanlığı söz konusu olamaz.

Liszt'in zamanında bilinen metodlarla ulaşılan en yüksek teknikle, kendi oluşturduğu teknik arasındaki büyük boşluğu nasıl aşmış olduğu merak konusudur. İlhamını Paganini'nin eserlerinden aldığı ve onun virtüozik oyunlarını kemandan piyanoya uyarladığı söylenmektedir. Kanımca, besteciliği piyano tekniğinin sınırlarını, virtüozlüğü ise besteciliğinin sınırlarını genişletmiş, bu etkileşim 19.asrın başındaki piyano tekniğini gerilerde bırakarak Liszt'in çok büyük bir aşama ile kendi tekniğini oluşturmasını sağlamıştır.

V. 1. Teknik Egzersizler

Liszt, inanılmaz virtüozlüğüünün sırlarını öğretmekten kaçınmış olmasına rağmen piyano performansını teknik açıdan mükemmeliğe erdirmenin yolları ile ilgili sayfalar dolusu egzersizler yazmıştır. Bu egzersizler kendi hayatta iken yayınlanmamıştır, ama onun eser kataloğunda mevcuttur. Paul Roes "La Musique Mystere et Realite" adlı kitabında Liszt'in, birçok egzersiz kitabı yazdığını bunun da bir öğrencisinin ihmali sonucu kaybolduğunu söyler. Hakikaten Liszt'in ölümünden bir sene sonra Alexander Winterberger adındaki öğrencisi nasıl ve nereden bulunduğu bilinmeyen bu çalışmaları yayınlar!.....

Bu çalışmalar 12 kitaptan oluşmakta ve her kitap piyano tekniğinin ayrı bir yönünü ele almaktadır.

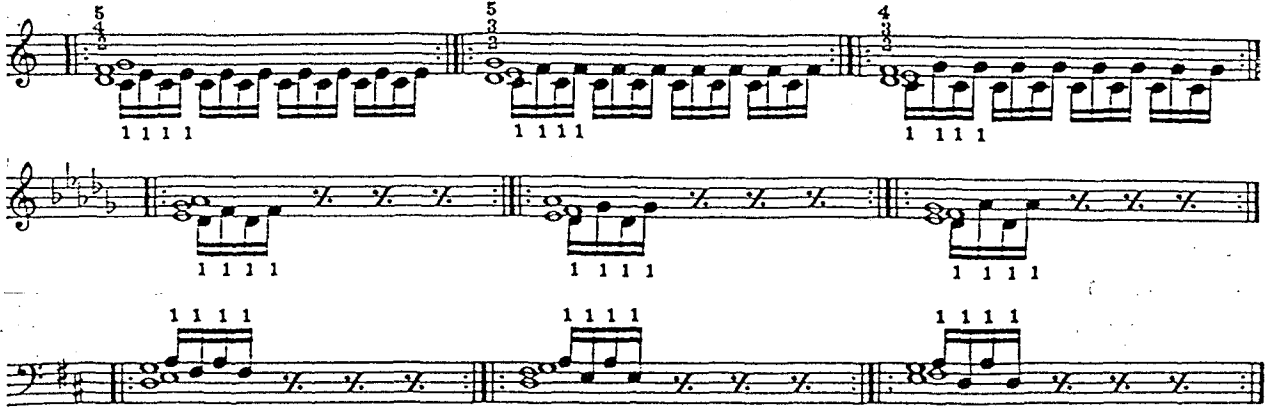
İlk kitapta bulunan hareketsiz pozisyon egzersizlerini zamanın diğer ünlü hocalarinkilerle karşılaştırmak gerekir. O zamanlar bilinip istenen, bu egzersizler yapılırken öğrencinin dört parmağını kapalı pozisyonda basılı tutması, kalan parmakla dolu yuvarlak bir tonla, büyük hareket ve kesinlikle eşit bir ritim kullanarak tek bir nota çalmasıydı. Liszt'in fikri ise değişti, 4 parmak basılı dururken kalan parmak türlü değişik nüanslarla, değişik aksanlarla, yenilikçi olarak ta bir sürü değişik ritimle notaya basmalıydı.

The musical score for Example 18 is a piano exercise for the right hand (4 fingers) and left hand (2 fingers). It is in 3/8 time and consists of four systems. The first system shows the right hand playing a sequence of notes with a forte (pp) dynamic and the left hand playing a steady bass line. The second system shows the right hand playing a sequence of notes with a mezzo-forte (mf) dynamic and the left hand playing a steady bass line. The third system shows the right hand playing a sequence of notes with a forte (f) dynamic and the left hand playing a steady bass line. The fourth system shows the right hand playing a sequence of notes with a piano (p) dynamic and the left hand playing a steady bass line. The score includes various dynamics (pp, mf, f, p, ff), crescendos, and decrescendos, as well as fingerings and accents.

Örnek 18 / Sağ elin 4, sol elin 2, parmak çalışması (1.kitap)

Bu hareketle kişinin bir çok yönde, özellikle de konsantrasyon konusunda kazancı olmaktadır, ayrıca egzersizlerdeki sürekli farklılık, uzun bir çalışmanın getireceği sıkıcılığı da önlemektedir.

Örnek 19 / Çift sesler için Liszt'in önerdiği egzersizler (1.kitap)



Örnek 20 / Gam çalışmalarında, baş parmak geçişi kolaylaştırmak için yer alan egzersizlerin, her tonda yapılması öngörülmüyor

Egzersizler içinde ilginç olanlardan biri de 3.kitaptaki iki eli içeren, önce sırayla 1,2,3,4 ve 5 li nota kombinasyonları halinde elden ele geçen ve çok hızlı çalınması gereken çalışmalardır. Bu egzersizler, Liszt'in kadansları ve bazı ağıdalı pasajları için çok yararlıdır.



Örnek 26 / Elden ele geçişli gamlar (III.kitaptan)

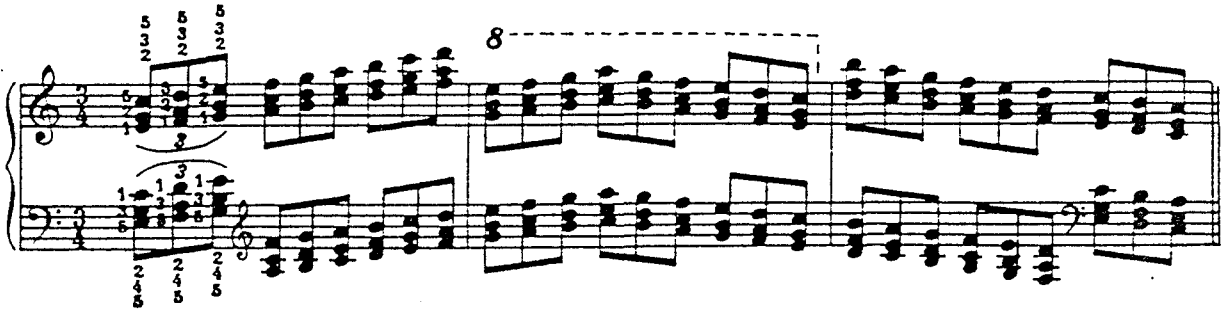


Örnek 27 / Kromatik egzersizler

Liszt'in teknik egzersizler kitabının içeriği şöyledir

- 1.kitap Parmaklara tek tek güç ve bağımsızlık kazandırma.
- 2.kitap Gamlara hazırlık, parmak geçişi egzersizleri.
- 3.kitap 3 lü, 6 lı paralel ve zıt yönlü gamlar.
- 4.kitap Kromatik gamlar.
- 5.kitap Ön kol ve bilek için farklı parmaklarla 3 lü, 4 lü ve 6'lılar.
- 6.kitap 3 lü ve 6 lı çift sesli gamlar.
- 7.kitap Farklı parmak kullanarak 6'lı akorla gamlar.
- 8.kitap Kırık oktav, triller, akor çalışmaları.
- 9.kitap Tutulan 7'li akor tekrarlanan akor sesleri.
- 10.kitap kırık akorların değişik parmaklarla çalınışı.
- 11.kitap 3'lü, 6'lı kırık arpej ve akorlar.
- 12.kitap oktavlı kırık arpej ve akorlar.

Bu örnekler incelendiğinde de görüleceği gibi Liszt; Romantik dönemin tüm teknik imkanlarını incelemiş, her detayın üstünde durup değerlendirmiş, bizlere modern piyano tekniğinin kapılarını açmıştır.



Örnek 28 (a) / Ön kol yardımıyla hızlı çalınması gerek (7. Kitap)

Musical score for Example 28 (b) showing piano accompaniment. The score is written for two staves (treble and bass clef). The music consists of a series of chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The piece is in a minor key and 4/4 time.

Musical score for Example 28 (b) showing piano accompaniment. The score is written for two staves (treble and bass clef). The music consists of a series of chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The piece is in a minor key and 4/4 time.

Musical score for Example 28 (b) showing piano accompaniment. The score is written for two staves (treble and bass clef). The music consists of a series of chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The piece is in a minor key and 4/4 time.

Örnek 28 (b) / Parmak numaralarına çok dikkat ederek, önce Bilek staccatosu ile, sonra mümkün olduğu kadar bağlı olarak çalışılacak.

(7.kitap)

Musical score for Example 28 (c) showing piano accompaniment. The score is written for two staves (treble and bass clef). The music consists of a series of chords and arpeggios. Dynamics are indicated by markings such as 'f' (forte), 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'dim.' (diminuendo). The piece is in a minor key and 4/4 time.

Örnek 28 (c) / Yavaştan hızlı tempoya, eşit aralıklı farklı dinamiklerle, forte, sonra piano, çıkışta crescendo, inişte diminuendo yapılarak çalışılacak. (7. kitap)

Example 28 (d) is a piano exercise consisting of two staves. The first staff is in bass clef and the second in treble clef. The music features a series of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1-5. The dynamics are marked as 'Önce forte, 2.kez piyano, sonra crescendo ve inişte diminuendo'.

Örnek 28 (d) / Önce forte, 2.kez piyano, sonra crescendo ve inişte diminuendo yaparak çalışılacak (7.kitap)

Example 29 is a piano exercise consisting of two staves. The music is highly complex, featuring dense chordal structures and intricate fingerings. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The piece is marked with various dynamics and includes a large red watermark in the background.

Örnek 29 / Akor çalışması

Example 30 is a piano exercise consisting of two staves. The music features trill exercises and complex fingerings. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The piece is marked with various dynamics and includes a large red watermark in the background.

Örnek 30 / Farklı parmakla trill çalışması (8.kitap)

Example 31 consists of two systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The music is characterized by rapid, arpeggiated patterns. Fingering numbers (1-5) are written above and below the notes to indicate fingerings. The first system includes some circled numbers like (3) and (5). The second system includes circled numbers like (3) and (1).

Örnek 31 / Kırık arpejler. Forte ve yavaş çalışılmalı sonra mezzoforte ve hızlı. Parmaklar tuşa yakın olmalı. Her tonda uygulanmalı (10. kitap)

Example 32 consists of two systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The music is characterized by legato arpeggiated patterns. Fingering numbers (1-5) are written above and below the notes to indicate fingerings. The first system includes circled numbers like (2) and (4). The second system includes circled numbers like (2) and (3).

Örnek 32 / Notanın tam değerini vererek mümkün olduğu kadar legato çalarak.

Örnek 33 / Legato çalınması gereken çift sesli kırık arpejler (11. kitaptan)

Örnek 34 a / Oktavlı arpej çalışması, önce yavaş bilek hareketleriyle, sonra hızlı ön kol hareketleriyle (12.kıtap)

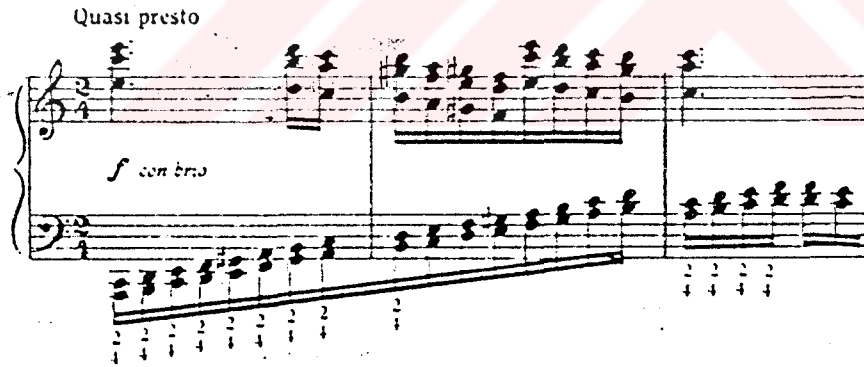
Örnek : 34 b / Tüm kolu ve omuzları kullanarak dolu bir sonorite ile çalışılacak.

IV.1.1. Liszt'in kullandığı duateler :

Liszt'in zor pasajlarda kullandığı parmakların çok önemli olduğunu, onun önerdiği parmakların alternatiflerden daha ön planda değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştık. Çünkü o; her zaman tüm olasılıkları gözden geçirip sonra parmaklandırma işlemine geçiyordu, bulduğu çözümler ise, o güne kadar kimsenin uygulamadığı iki elin tek el gibi düşünülmesi esasına dayanmaktaydı.

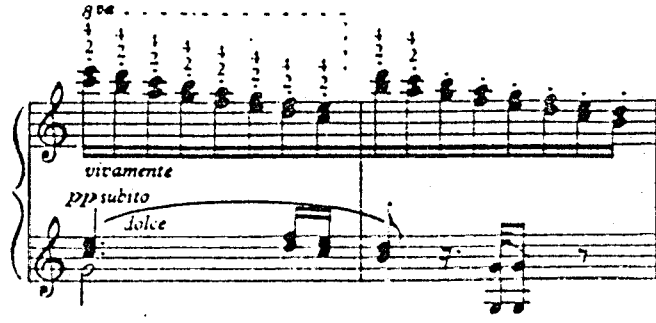
Liszt'in alışılmışın dışında verdiği duateleri değişik örneklerle inceleyelim.

Aşağıda Liszt'in 6. Paganini etüdünde 3'lülerden oluşmuş bir pasaj görülmektedir.



Örnek 35 / Liszt 6.Paganini etüd

Burada 3'lüler sol elde 2-4 duatesiyle paralel hareket yapmaktadır. Bunun benzeri duate sağ el için Liszt'in 1. Macar Rapsodisinde kullanılmıştır. Öyleki, vasat bir piyanist bile bu parmaklarla pasajı rahatlıkla çalabilmektedir.



Örnek 36 / 1.Macar Rapsodisi

Aynı duateler gene 1.Macar Rapsodisinde bulunan aşağıdaki pasajda kullanılmıştır. 3 lü kromatik gamların iç içe geçmiş olarak iki el arasında paylaştırıldığı pasaj şöyledir;



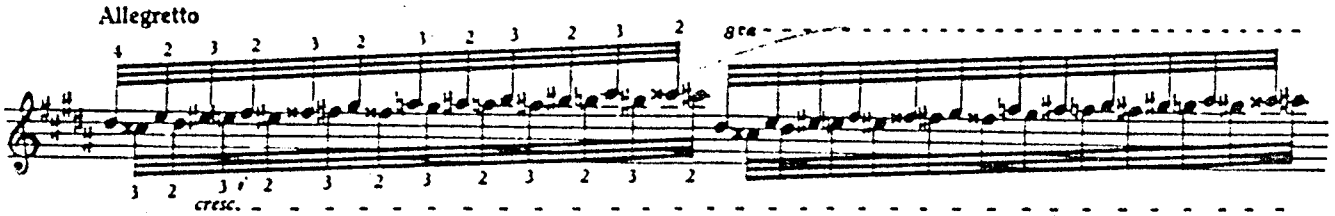
Örnek 37 / 1.Macar Rapsodisinden alınmış bir pasaj

iççe geçmiş eller kavramı Liszt'in en sansasyonel tekniklerinden birini keşfetmesine yol açmıştır. Liszt bu tekniği oktavlarda da kullanmıştır. Liszt'in oktavları olarak bilinen bu teknik eski ve yeni piyano ekolleri arasındaki farklılığı çok iyi ifade eder. Her iki elin baş parmağı böyle bir pasajda öncülük etmelidir. Aşağıdaki örnekte Paganini Mib Majör etüddeki oktavları görüyoruz.



Örnek 38

Örnek 39'da ise iç içe geçmiş eller aslında kromatik gam yapmaktadır. La Campanella Etüdün'den alınan bu pasaj iki ele bölündüğünde piyaniste hız kazandırmaktadır.



Örnek 39

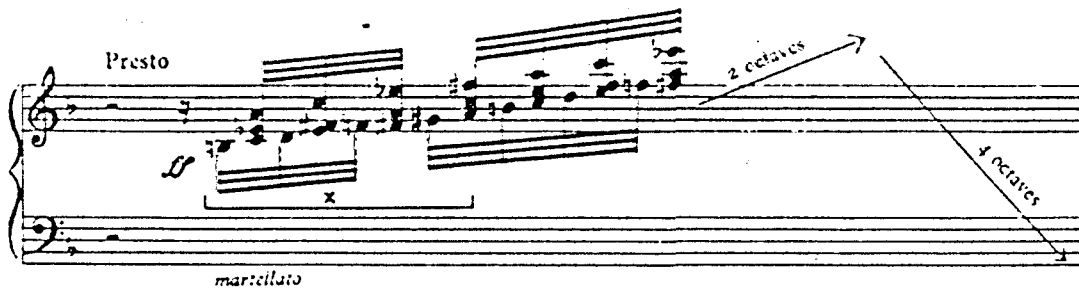
Liszt'in kromatik glissando gam yapmak için bulduğu çözüm de dikkat çekicidir.



Örnek 40

Burada sağ eldeki 2.parmak tırnak aşağıda olarak Do Majör glissando çalar. Aynı anda sol el siyah tuşları sırayla çalar, iki el aynı hızla hareket edince ortaya kromatik glissando çıkar. Bu duatelerden, Liszt'in zamanın konservatuar hocaları tarafından doğru piyano çalma sanatını neden bozmakla suçlandığını anlayabiliriz. Genelde, Liszt konservatuar hocalarının düşmanıydı; onun özgür ve yaratıcı düşünceleri, diğerlerinin tutucu fikirleriyle hiç bağdaşmıyordu.

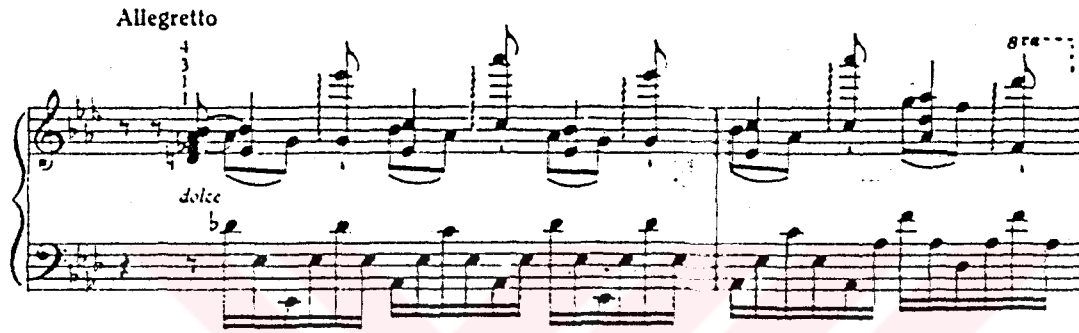
Liszt'in piyano eserlerindeki pasajlar çoğunlukla zor görünümüne oranla daha kolay çalınabilir pasajlardır. Busoni'ye göre bunun sırrı Liszt'in simetri yaratma isteğiyle bağlantılıydı. Totentanz'ın açılış kadansında bu simetriyi görebiliriz. Örnek 41, temel kalıp kavrandıktan sonra aynı şekilde 2 oktav yukarı sonra dört oktav aşağı dönüş yapılır.



Örnek 41

IV.1.2. Atlamalar, Tekrar Edilen Notalar

Bilindiği gibi uzun mesafeli atlamalar da Liszt'in piyano yazısına getirdiği yeniliklerden biridir. Kendisi riske atılmayı seven bir piyanistti. Örnek 42 deki pasaj "Au Borde d'une Source"⁸ adlı eserinin ilk versiyonundan alınmıştır. Bu tür pasajlar onun klavyede ne kadar geniş bir alana yayıldığını göstermektedir.



Örnek 42 / Au de Borde d'une Source'dan alınmış pasaj

Hızlı atlamaların en güçlü ve yoğun bir şekilde kullanıldığı La Campanella ise bir çok piyanistin çöküşüne sebep olmuştur. Burada en fazla iki oktav atlandığı halde, problem; reflex gerektiren atlamaların hızlı bir biçimde ve uzun süreli olmasıdır.

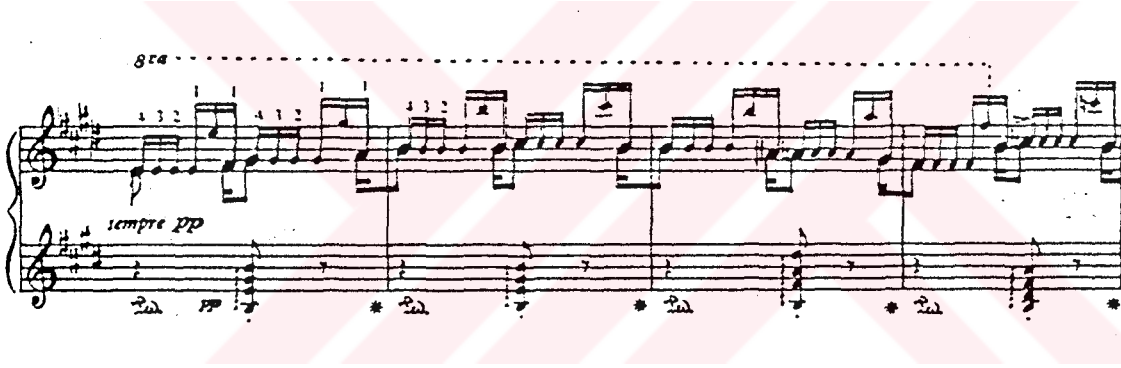


Örnek 43 / La Campanella

⁸ Au Borde d'une Source - Bir pınarın başında.

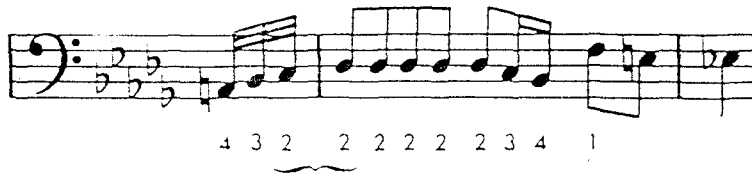
Bu tip pasajları güvenli bir şekilde çalabilmek için piyanistin piyanoyu vücudunun bir uzantısı olarak düşünmesi gerekmektedir. Bu pasaj piyanonun topografyasını içine sindirmiş bir piyanist tarafından gözü kapalı çalınmalıdır.

Liszt'in keşfettiği diğer bir teknik de nota tekrarıdır. Sebastian Erard'ın geliştirdiği piyanodan sonra Liszt bu tekniğe eğilmiştir. La Campanella'da olduğu gibi diğer bir örnek(44) Venezia e Napoli⁹ 'deki Tarentelladır. Keza Rossini'nin La donna del Lago¹⁰ teması üzerine bestelediği sekiz varyasyonun 8.sinde yine nota tekrarına dayanan zor pasajlar, Erard'ın çift kaçış tekniği ve uygun piyanosu sayesinde daha kolay çalınır hale gelmiştir.



Örnek 44 / Venezia e Napoli'den tarentella

Liszt'in Sib minör Sonatında, öğrencisi Saur'e önerdiği parmaklar ilginçtir. Elastik bir bilekle 2.Parmağın çok rahat hareket edebildiğini Do'dan Re Bemole süratle kaymanın mümkün olduğunu savunmuştur.



Örnek 45 a /

⁹ Venezia e Napoli: Venedik ve Napoli.

¹⁰ La Donna del Lago: Göl Kadını.

Liszt'in görüşüne göre bütün klavye figürasyonları karmaşık yapıda olsalar bile küçük parçalara ayrılabilirler; gamlar, oktavlar, atlamalar, tekrar edilen notalar, vs., Eğer öğrenci sürekli bunlar üzerinde çalışırsa, her türlü zorluğu rahatça karşılayabilir.

Trilleri, tremoloları Liszt, tekrar edilen notalar kategorisine dahil ediyor, neticede tril birbiriyle yer değiştiren iki tekrar eden nota kümesidir diyordu. Trilleri daha parlak hale getirmek için Liszt iki yerine dört parmak kullanmayı tercih etmiştir.



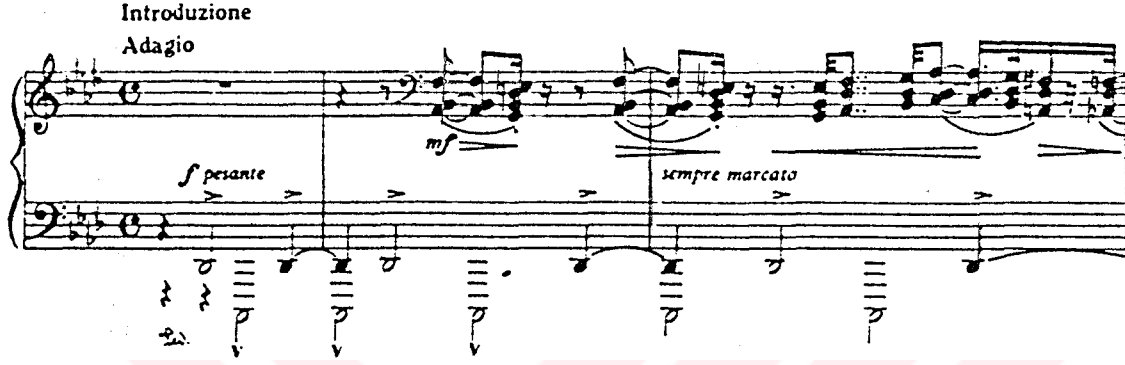
Örnek 45 b

IV.1.3. Pedalizasyon (Pedal Tekniği)

Liszt'in yorumlama tekniğiyle bağıntılı olarak pedal tekniğine de göz atmak gerekir.

O dönemdeki piyanistler uzun pedalı özel efekt olarak yorumlarken kendisi bunu piyanonun ruhu olarak görüyordu. Liszt uzun pedal'ın ellere başka imkanlar sağlayabilmesi için özgürlük kazandırdığını düşünüyordu. Diğer bir konu da yabancı armonileri yeni kombinasyonlarla kullanmaktı. Yani seslerin temiz ve belirgin duyulması yerine pedal yardımıyla belirsizleştirilmesini öngörüyordu.

Debussy'de hep rastladığımız bu yöntem Liszt'in yaşadığı dönemde çok yeni bir olaydı. Örneğin Funérailles¹¹'in başında gördüğümüz pedalların benzeri Chopin veya Schumann'da bulunmaz. Piyanist eğer temiz ses çıkarmak amacıyla pedalı sonuna kadar tutmazsa, cenaze çanlarının gürültülü seslerini bize yansıtmaktan aciz kalır.



Örnek 46 / Funarailles

Ayrıca La Fiance¹² adlı eserinde her iki pedalı arka arkaya kullanarak, müziğin tınısını sanki bir örtü arkasından yansıtmaya çalışmıştır.

V. 2. Parmaklar

Liszt'in parlak tekniğinin piyanodan güzel ton, orkestral sonorite, berrak tını elde ettiğini biliyoruz. Bu tekniği oluşturan vücudu doğru kullanma temeline dayalı;

- Özgür Parmaklar,
- Bilek, kol ve omuzların serbestliği,
- Piyano çalarken yapılan vücut hareketleri,

¹¹ Funerailles: Cenaze Töreni.

¹² La Fiance: nişan

gibi unsurlar Liszt'in piyano tekniğine getirdiği yeni bakış açılarının başka bir yönüdür. Tümöyle Liszt'in ekolünü oluşturan bu prensipleri özellikle onun öğrencilerinden, çalışını dinlemiş müzisyenlerin izlenimlerinden öğreniyoruz. Yalnız ne varki; bu izlenimlerde bazı çelişkiler de bulunmaktadır. Yine de bazı ortak görüş ve resimlerden sıhhatli bir sonuca varabilmek mümkün olmaktadır.

Örneğin, Madame Boisser Liszt için "Parmaklarının tuşlara tırmıklarcasına sürtündüğünü, arpejlerin göz yaşı gibi aktığını" yazmıştır. 1844'te Saint Rieul Dupouy, Courrier de la Gironde'da onun "piyanoya basmaktan ziyade onu kucakladığını" yazarak hayranlığını dile getirmiştir.

Liszt'in son dönem öğrencilerinden Lachmund ve Clark da benzer yorumlarda bulunmaktadırlar. Legato çalarken parmaklarının adeta bir solucan gibi kıvrıldığını ayrıca sesin devamlılığını tuşları çekerek elde ettiğini, bu elleri geri çekerek yapılan hareketin nasıl yapıldığını bilmenin gerekliliği üstünde durmuştu.

Marie Jaëll ise bütün kitaplarında bir "kavrama" hareketinden bahsetmiş, parmakların tuşları kavrayarak ele geçirdiğini, bu nedenle de "doğrudan" vurarak onları üzmediğini belirtmişti.

Liszt'in tuşesinin kavrama ve çekme hareketine dayalı olduğunda görüş birliği vardı. Çünkü otoriteler, eleştirmenler, hatta öğrencileri bile bazı hususlarda onun hakkında aynı görüşü paylaşmıyorlardı.

Liszt'in parmaklarının tuşlarda kayarcasına çalmasını sağlayan artikülasyonuna gelince Jaëll; "Parmak kemikleri tuşlara saldırır ve kalkar. Bu kalkma hareketine "tepki" demek daha doğru olur (tuşun

parmağa tepkisi), dışarı bir çıkış kapısı bulan bir düşüncenin algılanması anlamına gelmelidir” diyordu.

1831’de Liszt ‘gamların’ tuşlara parmakların dolgun kısımlarıyla vurularak çalınmasını, parmakların kıvrılmayıp uzatılmasını ve ellerin sağdan sola doğru hafifçe eğik tutulması gerektiğini söyler; bize bunu aktaran Madame Boissier baş parmağa doğru eğik tutulan sağ elden bahsetmektedir. Liszt sonraki yıllarda bu eski alışkanlığını, bir kenara bırakır. Çünkü Clark’ın “spiral hareketler” ve Jaëll’in “yuvarlanan hareketler” sözleriyle anlattığı el rotasyonlarını kullanan biri için bu pozisyon pek de gerekli değildi.

Liszt, ellerini yüksek tutması nedeniyle daha az akademik, ama daha çevik bir pozisyon seçerek elini küçük parmağa doğru eğimli tutmaya başlamıştı. Bu, 1873’teki eskizler, 1881’de yapılan karikatürlerde, 1886’da Renovard’un yaptığı resimde diğer parmakların artık baş parmağa doğru eğilmediği açıkça görülmektedir.

Bu karikatür ve resimler, kitabında Liszt’in “parmaklarını tamamiyle kendine özgü bir biçimde tuttuğunu ve alışılmış kurallara aldırmadığını” belirten Lachmund’u doğrulamaktadır.

Geleneksel kurallara göre baş parmağa doğru bir rotasyon vardı, ne yazıkki bu teknik, çekme hareketine dayalı olan Liszt stili göz önünde bulundurulduğunda pek uygun değildi, ondan dolayı yıllar içinde baş parmağa doğru olan bu rotasyonu Liszt terketti.

Liszt baş parmağın diğerlerinden ayrı olmasından dolayı, pozisyon ve kuvvet olarak çok önemli ve kolay bir parmak olduğunu

söyler. Avuç içinden fazla ayırmadan, çok serbest tutarak hiç el, kol yardımı almaksızın tuşu çekin der, (itin değil). Siyah tuşlarda baş parmağı kullanmaktan kaçınmayın, oktavları çalarken baş parmağı pilot parmak olarak kullanın, baş parmak gevşekliğinin tüm elin serbestliği olduğu gerçeğini unutmayın diye öğütler.

1835'te La Gazette Musicale Liszt'in "Uzanan ve Gevşeyen" parmaklarından bahseder. Ancak 1872, 74, 76 ve 1879'daki karikatürlerde parmakları gözle görülür biçimde bükülmüşlerdir, ikinci ve üçüncü parmaklar arasında eğriler, açılar vardır.

Bayreuth'lu Buharlı Müzik Motoru adlı karikatürde Liszt'in kıvrık parmakları dikkat çekicidir.

Liszt'in piyanistliği bölümünde el yapısının özelliklerinin ona sağladığı kolaylık ve teknik becerilere değinilmişti. II.ve III.Bölümlerde yer alan parmaklarla ilgili yenilikleri de hatırlarsak, Liszt,

- Her parmağı özgür düşünüp, eşit beceri edinmesini,
- Sağ, sol el parmağı değil, 10 parmaklı tek el düşüncesini,
- Alışılmışın dışında yeni duateleri,
- Parmakların klavyeyi kavraması gereğini,
- Tuşları iterek değil, çekerek çalma prensiblerini,

20.Yüzyıl piyanistlerine armağan etmiştir diyebiliriz. Parmak tekniğini geliştirmek, el adalelerini güçlendirmek için Liszt bir takım mekanik gereçler kullanmıştır. Mesela 1828'de Paristeki stüdyosunda özel olarak ağırlaştırılmış bir klavyede çalışmıştır. 1840'larda ise Avrupa turnesi esnasında yanında sessiz çalışma klavyesi taşıdığı bilinmektedir. Ancak ileri yaşlarda bu farklı çalışma yöntemlerinden kaçınmış, öğrencilerine de tavsiye etmemiştir.



Karikatürlerle Liszt'in piyano çalarken görünüşü



Liszt'in beraberinde taşıdığı sessiz klavyesi

V. 3. Bilek ve Kollar

Liszt, piyano çalarken oturduğu sandalye yüksekliğini dönemden döneme değiştirmiştir. Bu değişiklik doğal olarak ön kol ve bilek pozisyonunu etkilediğinden, bu hususta değişik görüşler beyan edilmiş, zıtlıklar ortaya çıkmıştır.

1831'den 1860'a kadar Liszt nispeten yüksekte oturmaktaydı. Bunu 1840'ta Danhauser'in yaptığı resimlerden, 1842, 1846'daki yapılan litographlar'dan tespit edebiliyoruz.

1872'deki konser resminde ise Liszt'in daha alçakta oturarak kolları havada tuttuğunu görüyoruz. Budapeşte Redovtersaal'daki konserinde ise yine önceki yıllarda olduğu gibi yüksekte oturmakta. 1874, 1876 ve 1879 yıllarında yapılmış karikatürlerde ise yine alçakta oturduğu abartılı bir biçimde gösterilmektedir. 1882'de Schmidt'in yaptığı resim Liszt'in yine yüksekte çizerken, Renovard'ın 1886'daki resmine göre konumu normaldir.

Bileğin bir açı değil bir eksen olması gerektiğini söyleyen Liszt'in öğrencisi Clark, "biraz aşağıda ve uzakta oturarak kollarını uzatması gerektiği" öğüdü aldığını söyler. Aynı dönemde Liszt'ten ders alan Jaëll ise "omuzlarını ve dirseklerini indirmesi" için ikaz edildiğini anlatır.

Liszt, Valerie Boisser'e verdiği derslerde "Eller, bileklerden aşağı düşer" derdi. Bu nedenle ön kol hafif yukarı kaldırılmış ve bilek buradan bir köprü gibi klavyeye uzanmıştır. Ama kesin olan şudur, bileği yukarda tutmak Liszt'in gençlik dönemi için geçerliydi.

Klimsworth'de Liszt'in genellikle "bileğini hafifçe yukarı kaldırarak" çaldığını yazar, Stradal ise modern piyano ekollerinin, Liszt'e oranla, kolun kullanımına gereğinden fazla önem vermelerinden dolayı "bileği geri plana ittiklerini" anlatır.

Liszt, Lachmund'a portato ve staccatolarda esnek bileklerin öneminden bahsetmiş ve bilekleri yüksekte tutmanın baş parmakları güçlendirdiğini söylemiştir. Liszt'in dönem dönem değişik yükseklikler denediği biliniyor. İşte bunların neticesi Orgçu Charles Marieloider, bir konserde Liszt'in bileğini çok aşağıda tutarak gayet yumuşak tuşeyle çaldığını da yazar. Ama, eldeki resimlere de bakarak ve genel izlenimlerden anlaşıldığına göre Liszt'in bilekleri aşağıda değildi.

Bilinen şu ki; Liszt'in amacı; Serbest omuz, bilek ve kol esnekliğinin sağlanması keyfiyeydi.

Liszt'in öğrencilerine parmaklarınıza baskı yaparak elastikiyetini bozmamak için, sakın kolunuzu zorlamayın, çünkü elastikiyet akıcı bir teknik için gerekli en önemli unsurdur dediğini biliyoruz.

Liszt'in yazılı önerileri olmadığı için ancak öğrencilerinin algıladıkları ve onun çalışını izlerkenki, gözlemlerini değerlendirebiliyoruz.

Öğrencisi Clark şöyle diyor; "Kolunuzu havada tutarak onu rahatlatın, sırt kaslarınızı kullanın, kolunuzu gergin tutun, gerginliği sertlikle karıştırmayın, ağırlığın ellerinize kaymasını sağlayın". Liszt'in tekniğini "esneklik sağlamak amacıyla büyük gerginlikler kullanmak" olarak tarif edenler olmuştur, bu elastik esneklik daha önce vurguladığımız gibi akıcılıkla yakından ilgilidir.



Liszt olağan ũstũ bir dinleyici grubuna çalıyor;
George Sand, Marie d'Agoult ,Victor Hugo, Paganini ve Rossini.
Sahne, piyano'nun ũstũndeki Beethoven bũstũ ve Byron'un portresi
ile tamamlanıyor.

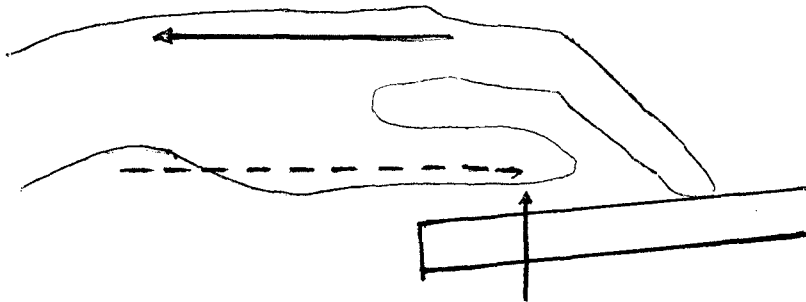
Liszt'in diğer öğrencilerine kıyasla bilekten çok kola önem verdiğini savunan yine Clark'tır.

Stradal; bileğin önemine dikkat çekerek, bunun kol hareketinin yerini aldığını söylerken, Clark; kol ve parmakların birlikte hareket ederek birlik oluşturduklarını savunup bileği ikinci planda tutuyordu.

Halbuki; "Bilekten Çalın" kolunuzla baskı yapmayın öğüdüne bakılırsa Madame Boissier 1831'de Liszt tekniğinin temelini teşkil eden direktiflerden birinde bu "bilek kullanımı" olduğuna inanıyordu: Ne var ki; Liszt'in piyano çalarken dikkat edilmesi gereken hususlara değinen önerilerinde kol enerjisinin doğru kullanımına önem verdiği bilinmekte, dolayısıyla Madam Boissier'in itme ile kolun doğal ağırlığın parmaklara iletme ayırımını pek iyi kavrayamadığı anlaşılıyor.

Kol ve bilek hususunda şunu vurgulamak gerekir ki; o zamana dek gergin duran omuz kaslarının gevşetilmesi esas alınmış, dolayısıyla kol ve bilek de gevşemiş Modern tekniğin temeli atılmıştır.

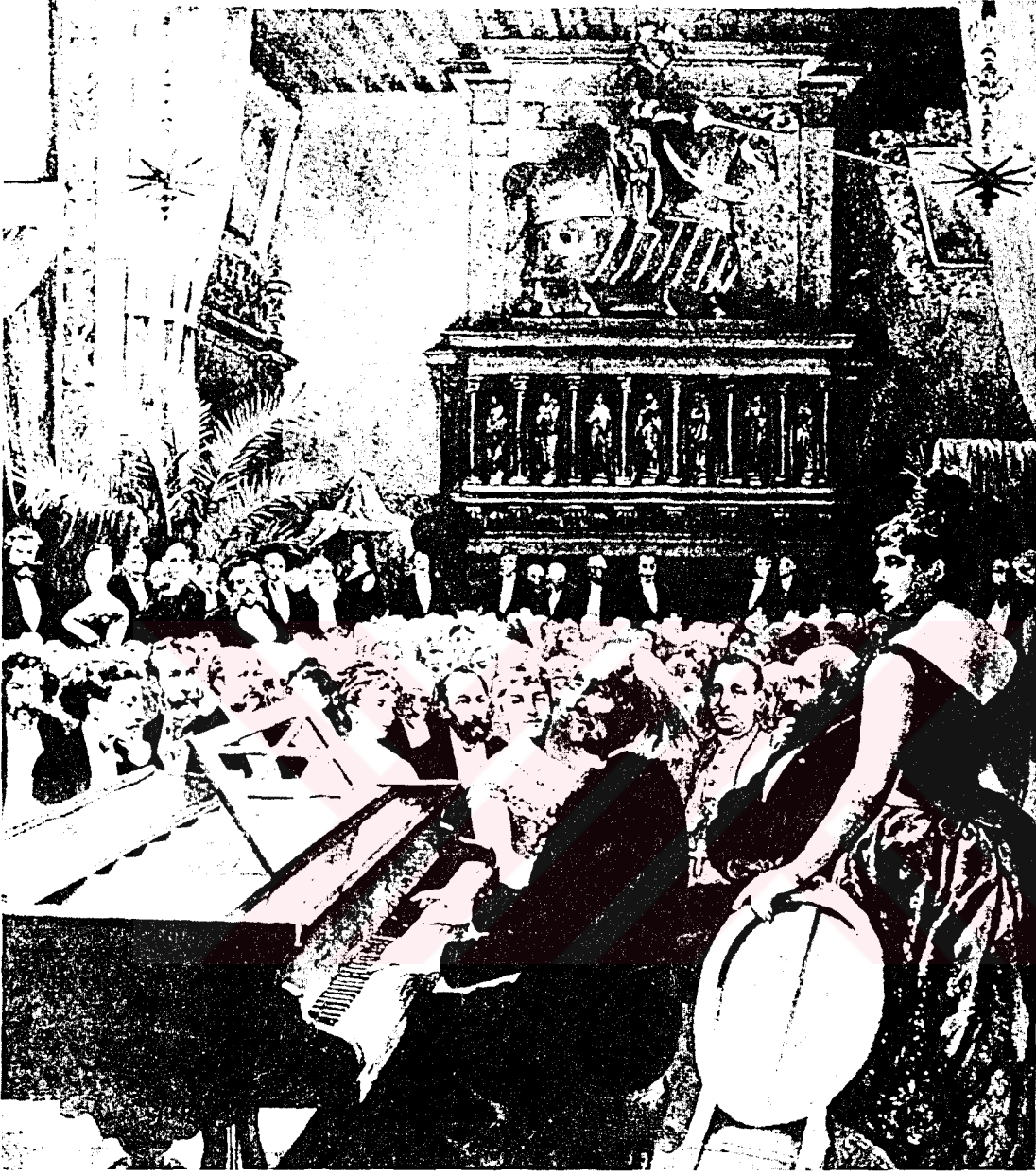
Liszt'in 1870'lerden sonra en çok üstünde durduğu nokta ise kol ve elin klavyeye paralelliği, elin kolla açı yapmadan sağa sola hareketi etmesi kolun bir eksen olarak düşünölüp, bilek ve parmaklarla bütünleşmesi prensibiydi.



Liszt'in önerdiği elin klavyeye paralel tutuş pozisyonu

Edindiğimiz tüm bilgileri aşağıdaki şekilde özetleyebiliriz.

1831	1840	1860	1880
yüksekte oturuyor	yüksekte oturuyor	Alçakta oturuyor	orta yükseklikte oturuyor
bilek çok yüksek	bilek yüksek	bilek yüksek	bilekten daha alçak
5.parmaktan 1. parmağa rotasyon	5.parmaktan 1. parmağa rotasyon		
parmaklar hafif yuvarlak	parmaklar ve avuç içi hafif yuvarlak	parmaklar yuvarlak avuç içi kapalı	parmaklar daha yuvarlak avuç içi kapalı
	kol çekerek	kol çekerek	kol çekerek
		1.parmaktan 5.parmağa rotasyon	1.parmaktan 5.parmağa rotasyon



Yaşı Liszt yüksek sosyeteden Madam Munkacsy'nin
salonunda konser veriyor.

V. 4. Vücut Hareketleri

Piyano çalarken Liszt'in yaptığı pek çok değişik hareket vardı. Ona göre en önemli husus; kişinin öne eğilerek başını indirip tuşlara bakmamasıdır. "Vücudu dik tutun ve başınızı öne eğmeyin" derdi.

Liszt eğilerek eski usullere göre piyano çalan Moscheles'i taklid eder, alay konusu yapardı. Piyano çalarken öne eğilmenin ellerin pozisyonunu bozduğunu, kol enerjisinin yanlış kullanılmasına yol açtığını iddia ederdi. Bu arada şu hususu hatırlamakta yarar var; Demek ki Liszt'in, sadece bileklere önem verdiği savı kesinlikle geçersiz oluyor. Kol enerjisinin doğru kullanılmasının inkar edilemez önemi ortaya çıkıyor.

Liszt çalarken sık sık arkasına yaslanıp (arkalıklı iskemlede oturuyor olmalı) sanki hayal ettiği müziği bir kitap gibi okuyor, yahut müzik dünyasından size birşeyler tercüme ediyor izlenimi verirdi. Sonra başını piyanoyu canlandırmak istercesine klavyeye doğru eğer, onu kucaklar, uysallaştırır, onunla savaşır, güçlü elleriyle onu cezbeder ve ele geçirirdi. Bize yazılarla aktarılan bilgiler, Liszt'in performansının aşırı enerjisi nedeniyle kendi pedagojik öğütleriyle, çalışının zaman zaman çeliştiğini göstermektedir. Liszt'in bazan piyanoya gömülerek çaldığı da bilinmektedir.



Janko'nun çizimiyle, gazetede 1873 yılında Piyanonun güneş kralı adı ile yayınlanmıştı.

Clara Schumann gözlemlerinde “O, bravura ve ateşli bölümlerde dimdik oturacak yerde gittikçe klavyeye gömülüyor” diyordu.

Ama bu, kesinlikle eserin çok güç bölümlerinde harcanan enerjiyi dengelemek amacıyla geçici olarak belirli bir ölçü ve kısa zaman süresince yapılan hareketlerdi. Liszt'in esas prensibi; dimdik, baş yukarıda, kesinlikle klavyeye bakmadan çalmaktı. Ona göre klavyeye bakmak sesleri daha iyi duymayı engellediği ya da dokunma hissinin etkisini azalttığı için piyanistin sanatsal algılama yeteneğini olumsuz yönde etkilemekteydi.

Lachmund, tehlikeli sıçramalar ve uzun mesafedeki atlayışları çalarken hocasının yüzünde beliren muzaffer gülümseyişi hatırladığını belirtir. Liszt ise bunu yapmasının nedeninin bir sihirbazlık gösterisinde bulunmak değil, duygularının doğal bir ifadesi olduğunu söyler.

V. 5. Diğer Kriterler

Liszt'in piyano tekniğindeki kriterleri ve bu kriterlere ulaşabilme yöntemleri, onun piyano tekniğine getirdiği yeni bakış açılarıdır.

Liszt tekniği herşeyden önce yoruma dayanmaktadır. Bu yorumda sınırlı ve sistematik bir kontrol göze çarpmaktadır.

Liszt'in piyano tekniğinin kriterleri şunlardır:

1. Kolaylık (facilité)

Müzik dilinde parmak kolaylığı demektir. Doğuştan olan bu kolaylık, müzisyene duygularını müzik diline uygun bir biçimde yansıtma olanağını verir. Bu da piyaniste, beceri ve kas hareketlerinin devamlılığına ek olarak yapıta melodik ve ritmik esneklik kazandırır. Esnekliğin sağlanması, vuruş farklılığını içeren kas reflekslerinin oluşmasına bağlıdır.

2. Güzel Ton

Güzel ton, yuvarlak ve aydınlık bir sonoritedir. Klavyeye dokunma becerisi gerektirir.

Paul Badura-Skoda şöyle der,

Kollarını ve bileklerini kullanmayı bilmeyen öyle piyanistlerimiz var ki, hiçbir pasajı hatta en temel staccatoları bile doğru dürüst çalamazlar. Esnekliği olmayan bir piyanistin piyanodan aldığı sonorite seyirciyi asla etkilemez.

3. Orkestral Tını

Piyanist, orkestradan alınan tınıyı piyanodan da almak ister. Bunun için de, değişiklik tınlar arayacaktır. Orkestral tını, ille de çok büyük sonoriteler almak anlamına gelmez. Önemli olan müziğe bir renk verebilmektir. Liszt'in de piyanodan almak istediği orkestral tınıyı böyle tanımlayabiliriz, sadece büyük sonoriteler almak değil, çeşitli orkestra sazlarının tınlarını anımsatan klavyeden değişik renkler elde edebilmek becerisi.

4. Teknik Zorluklardan Yılmadan Kendini Dinleyebilme Yeteneği

Bir çok piyanist, çaldıkları parçaya kendilerini o kadar kaptırırlar ki, artık kendilerini duymaz olurlar. Ve sonuç, bir bant kaydından onlara dinletildiğinde şaşırıp kalırlar.

İnsanın kendini dinlemesi ne demektir? Bu soruya teknik açıdan baktığımızda, ses eşitliği, tını, tuşe ve hız performansı v.b. anlıyoruz. Düşünsel olarak baktığımızda ise, olayın tümünü kavrama söz konusudur. Burada önemli olan, müzik cümlelerinin istenildiği gibi anlatılabilmesidir. Cümleleri mümkün olduğu kadar birbirinden kopmadan, bir bütün içinde düşünmek gerekir. Kendini dinlemek, en basit şekilde, piyanistin çalarken her notayı ve bir sonraki notayı önceden bilmesi diye açıklanabilir. Böylece her notanın değeri verilecek

ve o zaman piyanist için bütüne varmak hiç de zor olmayacaktır. Liszt tekniğinin temeli, insanın kendini dinleyebilme yeteneğine dayanır.

5. İlk Görüşte Çalma

Liszt'de, ilk görüşte çalma yeteneği çok belirgindi. Çalarken ele bakmama, parmak refleksinin devamlılığı, beyin, göz ve parmak ilişkisinin uyumluluğu Liszt'de fazlasıyla mevcuttu. Bu, bir piyanist için çok önemlidir. Piyanistin kendine ayırdığı zaman açısından da çok önemlidir. Beyin, göz ve parmak ilişkisi arasındaki bağlantı ne kadar hızlıysa, piyanist de o kadar avantajlıdır. Liszt'in öğrencisi olan Marie Jaell, bu konuyla ilgili şöyle bir benzetme yapmıştır. "Eğer avuçlarınızın içinde uyumakta olan gözleri uyandırmazsanız, asla dikkate değer bir şey yapamazsınız".

6. Değişik Yapıdaki Parçaları Çalma Kolaylığı

Liszt tekniği bütün eserlere uygundur. Ve de Madam Boissier'in "Don't try to show more than you feel" yani, "hissettiğinden fazlasını göstermeye çalışma" sözüyle bu tekniğin abartıdan uzak, tümüyle doğal bir çalma biçimine dayandığını açıkça görüyoruz.

Mükemmeliyete ulaşabilmek için detaylarla gereğinden fazla uğraşılabilir, Ama bu, sonucun kusursuz olacağını göstermez.

Çağdaş müzikte ritmik ve melodik elementlerin giderek daha fazla ayrıştırıldığı bir gerçektir. Ama bu, bütüne ulaşmakta zorluk çıkarabilir. Liszt'in büyük müzisyen oluşunun nedeni, bu bütünlüğü sağlayabilmesi ve müziğe canlılık kazandırmayı başarmasıdır.

7. Farklı Piyanolara Adaptasyon

Her piyanist kendisine sunulan değişik piyanolara kendini adapte etmek zorundadır. Tabii bu, değişik yerlerde verilecek olan konserler ve dersler için geçerlidir. Bir piyanistin farklı piyanolara adaptasyonu, o piyanistin teknik açıdan gelişme gösterdiğinin bir kanıtıdır.

En iyi sonuç en iyi enstrümanlarla alınır. Kötü bir piyanoya adaptasyon piyanist için çok yorucu olur, çünkü bu vahşi bir atı kendine alıştırmaya benzer. Liszt'in tekniğinde tekrar; gelişme anlamına gelir, çünkü bir pasajın her tekrarlanışında piyanist, önünde yeni ufuklar açıldığını görecektir. Mesela ilk çalışında teknik olarak problemi çözecek, ikincide ifade olarak yaklaşacak, vb.

Kaemper, "Tekrar yerine değişik biçimler denemek gerekir" demiştir. Bu konuda haklı olduğu yadsınamaz, çünkü en sabırlı insan bile aynı parçayı sürekli aynı şekilde çalmaktan sıkılacaktır.

Mozart'da Kaemper'le aynı fikirde olduğunu şu cümleyle belirtmiştir, "Hayatımın sonuna kadar alıştırmalara mahkum kalmak istemediğim için, teknikle ilgili sorunlarımı halledebilmek amacıyla yolun başındayken çok sıkı bir disiplinle çalıştım. Teknik yönden yeterli bir seviyeye gelmek, zaman açısından piyaniste avantaj kazandırır. Tekniği gelişmiş bir piyanist yeni bir parçayı deşifre ederken teknik ayrıntılarla fazla uğraşmayacak, doğrudan doğruya yoruma geçecektir".

8. Sahne Korkusunu Yenmek

Sahne korkusu, kalabalık karşısına çıkıp, dinleyicilerle iletişim kuramama endişesinin getirdiği güvensizlikten kaynaklanır. Bir parçayı çalmak, önce kendisi, sonra dinleyici için çalmaktır. Liszt'in tekniğinin özelliği; yorumcuyla dinleyici arasındaki iletişimi sağlayabilmektir.

Vücudu doğru kullanmakla ilgili bölümde parmaklara, bilek, kol ve omuzlara, çalış pozisyonlarına eğildik. Bütün bu unsurların varış noktası ise piyanodan güzel ton, tını elde etmek, parlak bir teknikle doğru yorum edinmektir kuşkusuz.

Güzel ton dediğimizde, (kulak tırmalamayan tiz, donuk pes seslerden irak) berrak tonu kastederiz. Kolları ve bilekleri doğru kullanan, esnekliği olan bir piyanist ancak dinleyiciyi etkileyebilir. Piyanoyu vurma saz gibi çalıp, tuş darbelerini bize hissettirerek çalan piyanist iyi bir ton elde etmiş sayılmaz.

İtici olmayan, yuvarlak tabir edebileceğimiz makbul tonun yanısıra orkestral tını da önemlidir.

Piyano; Liszt'in elinde eski tekniklerden uzaklaşıp orkestra halini almış, değişik tınlar, renk ve karakter ile daha kapsamlı bir anlatım kazanmıştır. Unutmamalı ki orkestra tınısı mutlaka büyük sonorileteler almak anlamına gelmez, önemli olan müziğe değişik renkler verilebilmesidir.

Liszt'in zamanında piyano artık 7 oktavlı, çapraz telli, bas telleri bakırla sarılmış, çelik çerçeveli, çift maşalı, sesi büyük konser salonlarını rahatlıkla doldurabilen geliştirilmiş bir sazdı.

Bütün mesele icracının becerisiyle onu orkestraya dönüştürebilmesiydi. Liszt'in yaptığı da bu gelişmiş sazın kalitelerini ortaya çıkartmış olmaktı, onu virtüöziteye götüren başarısı da; usta tekniğinin kuru bir mekanizmaya dayanmayıp, güzel ton, değişik renk ve doğru anlatıma yönelik olmasıydı.

Sonuç olarak Liszt piyano çalmayı şöyle tanımlıyor diyebiliriz: Önce vücudu doğru kullanarak omuz, kol, bilek, parmaklarla hakimiyeti sağlamaktır. Sonra onlara azami fiziksel beceriyi kazandırarak; Piyanodan güzel ton, berrak tını, dolgun volüm duyurmak, güçlü bir tekniği, doğru müzik anlatımıyla birleştirerek eseri seslendirmektir.



VI. SONUÇ

Liszt'in piyano tekniğinin özelliğini, inceliğini ve yeniliklerini genel olarak inceledik.

Kusursuz bir tekniğe ve tam bir klavye hakimiyetine sahibolan Liszt'in yorumda mükemmelliğe ulaştığını söyleyebiliriz.

Tüm bedenine hükmederek sürekli arayış içinde olmuş, tanrı vergisi yeteneğine tekniğini ekleyerek yorumda istediği sonuçları elde etmiştir. Ne var ki virtüozluğunu kanıtladığı gençlik yıllarında üstün performansının verdiği güvenle zaman zaman akademik çalışın dışına çıkmıştır. Bazen bestecinin amacıyla iç dünyasının çatıştığı da olmuştur. Ama yaşı ilerledikçe bestecinin anlayışına uygun, daha akademik bir yoruma ulaştığı görülür. Nitekim ünlenmiş kimi piyanistlerin günümüzde de bazen akademik çalışın dışına çıkarak kendilerince özgür bir yorum yakalamaya çalıştıklarına tanık oluyoruz.

Onun piyanoda renk, sonorite zenginliği, çarpıcı nüanslar araması günümüz yorum anlayışına ne kadar yakın olduğunun göstergesidir.

Liszt'in zamanında piyanonun yapım olarak gelişmiş olması da yeni arayışlarına olanak sağlamıştır.

VII. ÖZET

19.Asrın romantik bestecisi büyük piyanist F.Liszt, geliştirdiği piyano tekniği ile zamanının ve yüzyılımızın piyanistlerine yeni görüş açıları kazandırmıştır.

Klavyenin kullanım sınırlarını genişletmiş, piyanistleri enstrümanlarının imkanlarını keşfetmeğe yönlendirmiştir. Güçlü bir tekniğin yanı sıra, güzel tını, değişik renk, dolgun sonorite gibi kavramlar önem kazanmış, Liszt'in kontrollü vücut hareketleri, serbest omuz ve kolları, özgür parmakları piyanistlere örnek teşkil etmiş, yeni bir ekol oluşturmuştur.

Liszt'in yazdığı oktavlar, uzak atlamalar, çapraz eller, çift sesli pasajlar, triil zincirleri, tremololar, kromatik gamlar, serbest süslemelerle donanmış etütler ve diğer piyano eserleri, piyanistleri zorlamışsa da kuşkusuz tekniklerinde büyük aşama kaydetmelerini sağlamıştır.

Liszt, bugünkü biçimiyle piyano resitalini yaratmış, müzisyene, sosyal hayatta itibar kazandırmıştır.

Modern piyano kompozisyon tekniklerinin temelini oluşturan buluşlarının yanı sıra orkestra için "senfonik şiir"i, "leit motiv"i geliştirmiş, "cyclic form"u yaratmış, devamlı kullandığı modulationlarla 20.yüzyıl atonal müziğini hazırlamıştır.

VII. 1. SUMMARY

An Interpretation of Franz Lizst's Innovations in Piano Technique and Their Impact.

Franz Lizst, the great 19th century pianist and Romantic composer, opened up new vistas for pianists of his time and of our century as well through the piano technique he developed.

Lizst not only expanded the limitations of using the keyboard, he also guided pianists towards discovering new ways of exploiting their instrument. In addition to a powerful technique, concepts such as a pleasing tone, unusual coloring and rich sonorities gained in importance, and Lizst's controlled body movements together with his unhindered arm and shoulder movements together with his unhindered arm and shoulder movements and independent fingers constituted a model for pianists, which evolved into a new school of piano playing.

While Lizst's etudes and other compositions, adorned as they are with octaves, leaps crossed hands, double thirds, sixths and other intervals, trills, tremolos, chromatic scales and freely executed ornaments, tried the skills of pianists, at the same time they undoubtedly generated enormous progress in technique.

Lizst also originated the piano recital in its present form, simultaneously enhancing the position of the musician in society.

Besides his discoveries which constitute the basis of modern piano composition technique, Lizst developed the Leitmotif, the symphonic poem for orchestra and created the cyclic form as well as paving the way, through his constant use of modulation, for the atonal music of the twentieth century.

VIII. ÖZGEÇMİŞ

- 1964 - İstanbul'da doğdu.
- 1969 - İstanbul Belediye Konservatuvarında piyanoya başladı.
- 1975 - Nilüfer Hatun ilkokulundan mezun oldu ve özel İtalyan Kız Orta Okuluna girdi.
- 1979 - Özel İtalyan Kız Orta Okulundan mezun oldu ve İtalyan Lisesi'ne girdi.
- 1983 - Rotary Club'den aldığı Müzik bursu ile Finlandiyaya Naantali Müzik Okuluna gitti; Prof.Markritta Walve ile çalıştı ve konserlere katıldı. Yurt dönüşü özel Eseniş Kolejinin bitirdi.
- 1984 - İstanbul Belediye Konservatuvarı Yatılı Kısım Lisesini Prof.Meral Yapalı'nın öğrencisi olarak pekiyi ile bitirdi.
- 1985 - Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Lisans bölümü sınavını kazanarak. Prof.Judith Uluğun öğrencisi oldu.
- 1987 - İdil Biret ile Master Kurs ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na yatay geçiş yaptı. Prof.Meral Yapalı'nın sınıfına girdi.
- 1988 - İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı "LİSANS" Bölümünü pekiyi ile bitirdi. İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde "YÜKSEK LİSANS" giriş sınavını kazandı.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretmenliğe başladı.

- 1990 - Avusturya Kültür Ofisinde Resital.
Avusturya hükümetinden aldığı bursla Salzburg Mozarteum Müzik akademisine giderek Prof.Andrei Jasinsky ile çalıştı.
- 1991 - İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestrasıyla Konser.
- 1992 - İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Master eğitimini tamamladı.
- 1993 - İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde sanatta yeterlilik programına başladı.
- 1994 - İsviçre'nin Zürich şehrinde "European Association of Turkish Academics'in davetlisi olarak konser verdi.
- 1996 - Atatürk Kültür Merkezi'nde iki Piyano Resitali.
- 1997 - İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orkestrası ile Konser.

IX. KAYNAK YAYINLAR

- GEOFFREY H. The Larousse
Encyclopedia of Music
Bridge House, London 1971.
- GERİG R.R. Famous Pianists and their
Technique.
Robert B.Luce, Inc.1974.
- GILLESPIE J. Five Centuries of Keyboard Music
Dover Publications,
New York ...1965.
- MORRISON B. Liszt
Omnibus Pres
London-NewYork ...1989.
- SCHONBERG H.G..... The Great Pianists
Simon and Schuster
New York ...1963.
- ULUĞ J. Piyano Edebiyatı Notları.
- WALKER A. Fransz Liszt
Faber Ltd.
London ...1983.