

Sesin Ötesini Düşünmek: Franz Liszt'in Müziğinde Sanatlararası İmgelem

Selen Balkan Erem¹

Özet

Bu bölüm, Franz Liszt'i yalnızca bir piyano virtüözü ya da senfonik şiirin yaratıcısı olarak değil; 19. yüzyıl Avrupa kültüründe edebiyat, görsel sanatlar, din-felsefe gibi alanlar arasında dolaşan bir aracı figür olarak ele almaktadır. Liszt'in besteciliği, ses malzemesinin kendi iç mantığıyla sınırlı değildir. Müzik onda, başlık, önsöz, epigraf, sahne ve dans imgesi, resimsel ikonografi ve yayın politikaları yoluyla “müziğin ötesine” taşmaktadır. Liszt'in özellikle Weimar'a yerleşmesini takip eden derleme ve yaratım dönemi, orkestraya doğrudan erişim, şeflik ve metinsel çerçeveleme pratikleri nedeniyle, bu sanatlararası imgelemin kurumsal bir üretim rejimi hâline geldiği kritik bir eşiiktir. Bu bağlamda örneklenen eserler başka bir sanatı taklit etmeden öte, müziğin kendi içinde yeni bir imgeleme düzeni kurduğu durumları açıklamak için verilmiştir. Böylelikle bu bölümün amacı, Liszt repertuarını yalnızca teknik bir yüksek virtüözite alanı gibi çalışmak değil, okunan notanın ardında işleyen edebî, görsel ve sahnese düşünme biçimlerini görünür kılmaktır. Ayrıca Liszt'in program yaklaşımının, müzik tarihi ve estetiğindeki yerini ortaya koymak, dinleyenin bir eseri nasıl “okuduğunu” sorgulamak ve müzik ile diğer sanatlar arasında kesişen estetik-toplumsal konfigürasyonları aydınlatmak başlıca hedeflerdir.

Giriş

On dokuzuncu yüzyıl, sanatlar arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir estetik çağdır. Şiir resimselleşir, resim anlatsal derinlik kazanır ve müzik, yalnızca seslerin düzeni olmaktan çıkar. Bu dönemde müzik, okunur ve görülür hâle gelir. Franz Liszt, bu geçirgen sahnenin en güçlü figürlerinden biridir. Onun programlı müziğinde, Dante veya Byron şiirleri gibi dışsal metinler, Raphael tabloları gibi resimsel imgeler ve hatta Michelangelo heykelleri müzikal form

1 Arş. Gör. Selen Balkan Erem, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, selenblkn@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-9091-0339

kazanır. Yani Liszt için bir eser, sadece bir ses akışı değil; başka sanatların düşünsel içeriğiyle diyalog kuran bir estetik yorumlama alanıdır. Öte yandan Liszt, bu etkileşimi müziğin biçimsel özerkliğiyle uzlaştırır: tematik dönüşümler, ton dokusu ve ritimsel stratejiler, eklektik bir anlatının altyapısını oluşturur.

Beethoven sonrası kuşak, müziğin ifade gücünü salt notaların iç ilişkilerinde aramaktansa, müziğin dış dünyayla ve diğer sanatlarla etkileşiminde aramıştır. Bu nedenle Liszt, eserlerinin bir kısmına açıklayıcı başlıklar koymuş, partiyonlarına şiir alıntıları veya açıklayıcı notlar eklemiş, böylece dinleyicinin hayal gücünde belirli çağrışımları canlandırmayı amaçlamıştır. Liszt'in kavramsallaştırdığı “program”, kabaca bir müzik eserinin dayandığı edebi ve sanatsal fikrin kısa bir özeti veya ilham kaynağının ifadesidir. Liszt'te program fikri, çoğu zaman müzikten önce değil, müzikten sonra kurulan bir çerçeveleme işlevi görür. Dolayısıyla programlı müzik analizi, metni kanıt gibi değil, dinleme ve yorumlama ufkunu genişleten bir araç gibi okunmalıdır.

Sanatlararasılık, Müzikal Ekfrasis ve Program Müziği

Dar anlamda program müziği, müzikal ifadenin neyi anlattığını açıklayan müzik dışı bir programa sahip besteleri ifade ederken; daha geniş bir tanım, çağrışım uyandıran başlıkları, ima edici müzikal materyali ve geleneksel müzikal anlamlandırmaları da müzik dışı anlamın taşıyıcıları olarak kabul eder (Jonathan Kregor, 2021). Müzik, kendisine eşlik eden bir metin, başlık, senaryo ya da imge ile anlam kazanır. Besteci örneğin Vallée d'Obermann'da olduğu gibi, eserin başına veya açıklamasına, müziğin neyi anlattığını belirten ayrıntılı bir yazı yazar. Programlı müzik, konu belirtmeyen mutlak müzikteki gibi sadece kendi biçimsel yapısıyla değerlendirilmez, öyküye dayalı, betimleyici ve anlatısal bir özellik taşır.

Bu anlatısal yönelim, müziğin başka sanat alanlarıyla kurduğu ilişkiyi de görünür kılar. Nitekim, sanatlararasılık, birden çok sanat dalı veya medya arasında kurulan etkileşim, geçiş ve karışım biçimlerini inceleyen bir yaklaşımdır. Sanatlararasılık, yalnızca farklı sanat dallarını yan yana getirmek değil, onların anlam üretme biçimlerinin iç içe geçmesi, birbirine referans vermesi ve bazen de birbirine dönüşmesiyle ilgilendirilir. “1990'lardan itibaren sanatlar “medya” olarak kavramsallaştırılır; sanatlararasılık, intermedialite terimi altında, farklı medya/sanatların birlikteliği, birbirine gönderimi ve uyarlaması olarak kuramsallaştırılır” (Claus, 2019, s. 63). Bu perspektiften bakıldığında program müziği, müzik ile edebiyat, resim ya da tarihsel anlatı arasında kurulan bilinçli bir medya geçişi olarak okunabilir.

Müzikal ekfrasis ise bu geçişin daha özgül bir biçimini tanımlar: “Müzikal ekfrasis, görsel bir yapıtın (ya da bazen metnin) bestede zamansal, tımsal,

dokusal ve biçimsel karşılıklar bulacak şekilde intersemiotik (göstergearası) çevirisidir” (Kupina, 2022, s. 93). Liszt’in müziğinde bu, özellikle belirgindir. Burada müzik, başka bir sanat yapıtını temsil etmekten ziyade, onun yapısal ve estetik ilkelerini kendi diline dönüştürür. İtalya yıllarında yazdığı piyano eserlerinde resim ve heykel sanatına yapılan göndermeler, görsel kompozisyonun zamansal bir müziksel akışa çevrilmesini sağlar; benzer biçimde “Hunnenschlacht” gibi senfonik şiirlerde resimsel bir sahne, orkestral renk ve tematik karşıtlıklar aracılığıyla işitsel bir dramatik yapıya dönüştürülür.

Dolayısıyla program müziği, sanatlararasılık ve müzikal ekfrasis kavramları birbirini tamamlayan bir kuramsal bütün oluşturur: Program müziği müzik dışı anlamın varlığını ilan eder; sanatlararasılık bu anlamın medya geçişleri içindeki konumunu açıklar; ekfrasis ise bu geçişin estetik ve yapısal dönüşüm mekanizmasını tanımlar. Liszt’in estetiğinde bu üç düzlem iç içe geçerek müziği yalnızca işitilen bir sanat olmaktan çıkarır ve onu edebî, görsel ve düşünsel bir imge alanına yerleştirir.

Liszt’in Sanatçı İmgesi ve “Lisztomania”

Liszt hem çağdaş basında hem de kendi yazıları ve stratejileriyle, sanatçıyı toplumdaki hem ayrıksı dâhi hem de kamusal kahraman olarak yeniden tanımlayan karmaşık bir imge kurmuştur. Bu imge, virtüozite, programlı müzik, yazarlık ve otobiyografik mitler üzerinden inşa edilmiştir.

Liszt’in sanatlararası imgelemine anlamak için biyografiyi yalnız “olaylar dizisi” değil; 19. yüzyılın kültürel altyapısı içinde bir mesleki dönüşüm olarak okumak gerekir. Paris yılları (özellikle 1830’lar), onun edebiyat ve resim çevreleriyle aynı kültürel dolaşım ağında bulunduğu, “müziyen” kimliğinin bir tür kamusal entelektüellik arzusuyla birleştiği dönemdir. Turne dönemi, Liszt’in modern kamusal kültürle kurduğu ilişkinin temelidir. “Lisztomania kavramı 1841 gibi erken bir tarihte bile, onun gezgin virtüöz kimliğiyle bağlantılı olarak kullanılmaya başlanmıştır” (Gibbs, 2021, s. 185). Bu kavram, müziğin alımlanmasının artık salt estetik değil, sosyolojik bir olgu olarak da konuşulabilir hâle geldiğini göstermektedir.



Şekil 1: Theodor Hosemann *In the Concert Hall*, 1842 (Hosemann, 1842)

“Liszt’in Weimar döneminde tematik katalog girişimi, virtüöz-stardan ciddi besteci ve yazara dönüşen bir otor imgesi yaratma stratejisidir” (Calella, 2020, s. 70). “Weimar eleştirileri ve John Field, Clara Schumann, Robert Franz ve Pauline Viardot-Garcia üzerine yazdığı karakter portrelerinde ise Liszt, “hakiki sanatçı”yı tanımlayıp eğitici eleştirmen rolünü üstlenir” (Perten, 2014, s. vii). “Beethoven yorumu ve “Geist” vurgusu üzerinden, özgür ama “ruha sadık” sanatçı figürü inşa eder; tarihsel otantiklik ile yaratıcı özgürlük dengelenir” (Masrangan, 2025).

“Roma dönemi (özellikle 1860’lar) Liszt’in din ve felsefe eksenli dönüşümünün derinleştiği evredir. Kırklı ve ellili yaşlarında katolik kilisesiyle ilişkisi yoğunlaşır, Vatikan’daki ikametinin ardından “Abbé Liszt” diye anılmaya başlar” (Papanikolaou, 2021, s. 163). Bu dönüşümün iki yönlü bir etkisi vardır. Birincisi, kutsal müzik üretimini artırır. İkincisi, doğa ve mekân gibi seküler görünen temalarda bile örneğin *Les Jeux D’Eaux a La Villa D’Este*’de (su oyunları), teolojik sembolizmin bazen bizzat notaya yazılmış bir İncil epigrafiyle belirginleşmesini mümkün kılar.

Liszt, yalnızca malzemeyi kullanmaya değer veren, özgül olarak müzikal besteciyle, kapsayıcı bir şiirsel imge ya da anlatı tarafından yönlendirilen besteci arasında ayırım yapar. Knyt’in aktardığına göre, 1855’te kaleme aldığı bir deneme yazısında Liszt, yalnız müzikal malzemeyle uğraşan besteciye kınar ve böylesi bir formalistin yeni biçimler türetemeyeceğini, esere daha derin bir şiirsel hayat üfleyemeyeceğini belirtir. Buna karşılık fikirleri ifade etme gerekliliğiyle hareket eden sanatçıların müziğin biçimini zenginleştirip genişletebildiğini vurgular. Liszt’e göre programlı müzik anlayışında önemli olan, besteciye eserini yaratmaya iten psikolojik ânın ve esere şekil veren

düşüncenin dinleyici tarafından kavranabilir bir şekilde belirlenmesidir (Knyt, 2019, s. 9). Bu ifadeler, Liszt'in müziği tek başına soyut bir biçimsel güzellik olarak gören anlayıştan nasıl ayrıldığını ortaya koymaktadır.

Edebiyatla İlişkisi ve Programlı Müziğin Poetikası

Liszt'in edebiyatla ilişkisini şairlerden esinlenmek gibi basite indirgemek, pedagojik olarak da analitik olarak da yetersizdir. Çünkü Liszt'te edebiyat, çoğu kez müzikal biçimi belirleyen bir düşünme modeli hâlinindedir.

“Liszt, yazarlarla dostluk kuran bir entelektüeldir. Paris'te 1830'lar salon kültürü içinde Hugo, Sand, Vigny, Musset, Lamartine, Heine, Balzac gibi Fransız romantikleri ve Goethe, Byron gibi yazarlarla iç içe bir çevrede yaşamıştır” (Ellis, 2011, s. 1). Bu entelektüel çevre, Liszt'in yalnızca sosyal dünyasını değil, estetik yönelimini de belirlemiştir. Aynı zamanda müziğini şiirler, romanlar ve mitik kahramanlar üzerine inşa eden bir bestecidir. Petrarca, Byron, Sénancour, Goethe gibi isimlere derin hayranlık duymaktadır ve bu yazarları eserlerinde sık sık alıntılanmaktadır. Hem kendi okuma dünyası hem de seçtiği edebi figürler, romantik poetik müzik idealinin temel unsurlarıdır.

Bu bağlamda Goethe, Liszt'in sanatçı ideali ve Faust düşüncesi üzerinde durduğu en güçlü kişiliklerden biridir. Ancak bu etki yalnızca metinsel değildir; Weimar'ın (Herder, Schiller, Goethe mirası) kültürel iklimi, Liszt'e kurumsal ve tarihsel bir çerçeve sağlamıştır. “Liszt Weimar'ı, yalnızca bir Yeni Atina'ya dönüştürmeyi değil, aynı zamanda kentin görkemli geçmişinin kültürel seçkinleriyle aynı düzlemde konumlanmayı da amaçlamıştır” (Kregor, 2015, s. 99).

Liszt'in belirli metinlerle kurduğu ilişki, bu düşünsel çerçevenin somut örneklerini sunar. Heine'nin Buch der Lieder'inden “Im Rhein” (S.272) ve “Die Lorelei” (S.273) şiirlerini besteleyip kendi lied derlemesine de aynı başlığı verir; böylece Heine'nin kitabını bilinçli bir model ve arka plan olarak kullanır (Clark, 2021, s. 67). Burada yalnızca şiirin bestelenmesi değil, kitabın bütüncül poetik yapısının referans alınması söz konusudur.

Benzer bir durum, hem şan-piyano şarkıları hem de solo piyano üçlemesi olarak bestelediği, Francesco Petrarca'nın Laura'ya adanmış üç İtalyanca sonesinde (47, 104, 123) görülür (Gut, 1989, s. 314-315). Piyano versyonları, *Années de pèlerinage, Deuxième Année: Italie* içinde yer alan üçlüdür. Piyano sonetlerinde Liszt, metni tamamen kaldırmasına rağmen, şiirdeki duygusal evreleri tonalite, modülasyon ve ritmik yoğunlukla aktarmaktadır. Majör-minör geçişleri ve armonik değişimler, metindeki duygu değişimlerini yansıtmaktadır. Sözsüz lied niteliğinde olan bu eserlerde, şiirin orijinal sözleri duyulmasa

da, Liszt notaların üzerine şiirin ilk dizelerini epigraf olarak eklemiştir. Bu, dinleyiciye eserin hangi dizeyle başladığını ve atmosferini hatırlatmaktadır.

Mazeppa gibi simgesel figürler, Victor Hugo'nun şiiri ve görsel sanatlarla birlikte yorumlanarak, özgürlük, çile ve yaratıcı dâhi temalarının etrafında senfonik şiirlerinde işlenmiştir. "Mazeppa (1854), Kazak komutanı Ivan Mazeppa'nın işkence dolu yolculuğunu, ehlileştirilmemiş bir ata bağlanarak sürüklenmesini ve ardından mucizevi kurtuluşu ile zaferini anlatan bir anlatıyı yeniden kurgular; bu efsaneyi canlandırmak için Liszt, tanıdık müziksel tropelere başvurmuştur: sürekli ilerleyen dörtlük üçlemeler (atın dörtnele koşusunu çağrıştıran figürler), fanfarlar, apoteoz ve marş karakterli bir final" (Meyers-Riczu, 2025, s. 1). Album d'un voyageur ve Harmonies poétiques et religieuses gibi döngüler, şiirsel seyahat anlatıları ve dindar-melankolik figürlerden esinlenen anlatsal müzik örnekleridir.

Liszt'in edebiyattan müziğe yaptığı en çarpıcı tercümelerden biri, kuşkusuz "Après une lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata" (Dante'yi Okuduktan Sonra: Sonatvari Fantezi) adlı piyano eseridir. Eser, Liszt'in ikinci hac serisi *Années de Pèlerinage: Deuxième Année (Italie)*'nin içinde yer almaktadır. Burada, İlahi Komedy'nin özellikle cehennem ve arınma evreni doğrudan olay örgüsüyle değil, yoğunlaştırılmış tematik ve armonik imgeler yoluyla müzikal dile aktarılır. Triton (diabolus in musica) aralığına dayalı ana motif, düşük register, sert disonanslar, fırtınalı figürasyon ve demonik karakter, infernal alanı simgelemektedir (Polezhaeva, 2014, s. 525). Bu rahatsız edici triton aralık, Dante Sonatı'nın girişinde peş peşe vurgulanır (şekil 2). Dinleyici bir anda cehennemden dehşet dolu atmosferine çekilir. Sonatın tek bölümlü ama çok evreli biçimi, cehennemden arınmaya ve ima edilen bir cennete doğru bir dramatik süreçle devam eder.



Şekil 2: Liszt, *Dante Sonatı* giriş ölçüleri (Liszt, 1858, s. 32)

Dante Sonatı, Liszt'in müzik ile edebiyat ilişkisine dair yaklaşımını çarpıcı biçimde temsil eder. Besteci, Dante'nin metnini notalara çevirirken edebi

anlatıyı doğrudan olay örgüsüyle izlemek yerine, ondan edindiği psikolojik deneyimi müzikle ifade etmiştir. Yani Dante'nin eserini okuduktan sonra Liszt'te uyanan korku, hayranlık, dehşet, merhamet gibi duyguların ve zihninde canlanan imgelerin bir müziksel fantezisi olarak görmek gerekir. Bu açıdan Dante Sonatı tam anlamıyla bir programlı fantezidir. Nitekim Liszt'in aynı konuyu ele alan bir diğer büyük eseri olan Dante Senfonisi, daha belirgin programlara sahipken, senfonide Dante'nin Cehennem ve Araf bölümleri açık başlıklarla ve Dante'den alıntılarla ifade edilmişken, piyano sonatında böyle açık bölümler yoktur. Bu eserlerdeki sanatlararası geçişkenlik, notaların ardındaki Dante'yi hissettirmeyi başararak dinleyiciye çok katmanlı bir deneyim sunmaktadır.

Yine İngiliz edebiyatından Lord Byron'un şiir ve hikâyeleri Liszt'i etkilemiştir. *Années de Pèlerinage* döngüsünün ilk kitabı olan İsviçre'deki eserlerin başına Byron'dan alıntılar yerleştirmiştir (Balkan Erem, 2026).

Liszt'in edebiyatla ilişkisinin bir başka yüzü de yazarlıktır. Ellis'in (2011, s. 3) aktardığına göre 1835–1841 yılları arasındaki seyahat döneminde yazılar kaleme aldığı haftalık dergi *Revue et Gazette musicale*'de, sanatçının sezgiyle yakaladığı “ilahi” olanı somutlaştırırken kaybetmesi fikrini sert biçimde dile getirir;

“Ne kadar sefiliz, ne kadar gerçekten sefiliz biz sanatçılar! İlahi olanı sezgisel olarak kavradığımızı sandığımız, onun varlığını içimizde hissedebildiğimiz anlık parıltılar yaşarız; sanki mistik bir içgörü, evrenin uyumuna dair doğüstü bir anlayış gibi. Fakat duyularımızı somutlaştırmak, ruhun o gelip geçici uçuşlarını yakalamak istediğimiz anda, görüm kaybolur, tanrı ortadan yok olur ve geriye, kalabalığın bakışının onun için taşıdığı son yanlısamları da hızla soyup atacağı, cansız bir yapıyla baş başa kalmış bir insan kalır.” (Ellis, 2011, s. 3).

Bu kısa alıntı, Liszt'in sanatlararası düşüncesinin sesin ötesine uzandığının kanıtıdır. Ayrıca programlı müzik estetiğinin yalnız anlatı değil, sanatın ontolojisi meselesi olarak da düşünüldüğünü göstermektedir.

Görsel Sanatlar ve İmgesel Betimlemeler

Liszt, yalnızca yazınsal metinlerden değil, görsel sanat eserlerinden de yoğun biçimde etkilenmiştir. 19. yüzyıl Romantik sanat ortamında edebiyat ile resim arasında nasıl güçlü bir etkileşim varsa, Liszt de besteci olarak resim ve heykel sanatının estetik ilkelerini müziğine yansıtmıştır. Onun müziğinde görsel imgelem, kimi zaman doğrudan bir tabloya atıf yoluyla, kimi zaman da dolaylı olarak doğa ve mekân tasvirleriyle ortaya çıkar. Örneğin *Années de Pèlerinage* kitaplarından İsviçre ve İtalya döngülerinin birçok parçası, Liszt'in

bizzat gördüğü sanat eserlerine veya doğal manzaralara dayanır. Bu eserlerde besteci, görsel bir yapıtı müzikte ekfrasis yoluyla yeniden kurmaktadır.

Liu'nun (Liu, 2013, s. 379) aktardığına göre Liszt, "E. T. A. Hoffmann gibi 19. yüzyılın erken dönem Romantikleriyle birlikte, renkleri seslerle ilişkilendiren sinesteziye ilgi duymuştur. Liszt, Senfonik şiirlerinden "Hunnenschlacht"ta, Wilhelm Kaulbach'ın anıtsal freski Hunnenschlacht'ını (Hunların Savaşı) birincil kaynak olarak kullanmış; bununla birlikte figürlerle ilişkilendirilen çeşitli tını renklerini de aktarmaya çalışmıştır. Bu yorumlayıcı süreç, Liszt'in partiyon önsözünde açıklanmıştır; burada Hunlar, Romalılar ve Haç ile ilişkilendirilen ışık ve renkleri betimlemektedir". Partiyonun ilk sayfasında Liszt, şefe şu notu düşer:

"Başlangıçta bütün renklenme çok kasvetli olmalı ve tüm çalgılar ton bakımından hayaletler gibi duyulmalıdır." (Predota, 2023).

Liszt, partiyon önsözünde Kaulbach'ın tablosuna atıfta bulunarak şöyle yazar:

"Onun düşüncesinin müziğe uygun biçimde aktarılabilceğini ve bu sanatın, iki doğaüstü ve karşıt ışığın izlenimini iki motif aracılığıyla yeniden üretebileceğini düşündüm: Bunlardan biri Hunları pek çok ülkeyi yakıp yıkmaya ve sayısız insanı katletmeye sürükleyen barbar tutkuların öfkelerini temsil etmeli; diğeri ise Hristiyanlıktan yayılan dingin güçleri ve erdemleri temsil etmelidir. Bu iki motif yavaş yavaş birbirine yaklaşır, sonunda birleşir; iki dev gibi göğüs göğüse çarpışır; ta ki ilahi hakikat, evrensel sevgi, insanlığın ilerleyişi ve dünya ötesi umutla özdeşleşen motif galip gelene ve her şeyin üzerine ışık saçan, dönüştürücü ve ebedî bir aydınlık yayana kadar!" (Predota, 2023).

"Müzikal olarak da bir karşıtlıklar dizisi şeklinde sunulur; özellikle pagan (yani "egzotik") ve Hristiyan (yani "diyatonic") müzikal unsurlar arasındaki karşıtlık belirgindir. Ya da Liszt'in Fransızca programında ifade ettiği gibi, "öfke" (Hunlar) ile "sükûnet" (Hristiyanlar) güçleri arasındaki çatışma söz konusudur" (Saffle, 2002, s. 259).



Şekil 3: Wilhelm von Kaulbach, *Die Himmenschlacht*, 1850 (Predota, 2023)

Années de Pèlerinage albümlerinin ikinci kitabı “İtalya” döngüsünün açılış parçası “Sposalizio”, doğrudan doğruya bir tabloyu referans almaktadır. “Sposalizio” Milano’daki Raphael’in *The Betrothal of the Virgin* tablosundan esinle, yüce bir armonik incelik kullanarak yüceltilmiş bir masumiyet havası yaratmayı başarmaktadır” (Brendel, 2001, s. 259). Liszt, Şubat 1838’de Milano’daki Pinacoteca di Brera’da ilk kez gördüğü bu tabloyu, eserin ilk baskısının iç kapak sayfasına bastırmıştır (Caella, 2018, s. 3). Baskıda ilgili tablounun kullanımı, müzik-görsel ilişkisinin yalnız kompozisyon değil, yayın ve pratik düzeyinde de kurulduğunu göstermektedir. Dolayısıyla eseri yorumlarken, başlangıçtaki çan benzeri figürün, nasıl bir mekân duygusu kurduğunu ve bu mekânın, dinsel tören resmindeki mimari düzen hissiyle nasıl kesişebileceğini düşünmek gerekmektedir.

Raphael’in tablosu, Meryem ile Joseph’in evlenme törenini, arkada uzaklaşan mimari mekânla birlikte, dengeli ve huzurlu bir kompozisyonla tasvir eder. Liszt’in “Sposalizio” parçasında da benzer bir dingin ve kutsal atmosfer duyulur. Parça, piyanoda koral benzeri yumuşak akorlarla başlar. Ardından yavaşça gelişen melodi, adeta gelinin kutsallığını ve törendeki huzuru aksettiren naif bir güzelliğe sahiptir. Parça boyunca belirgin bir ritim yokmuş gibi duyulan ve serbestçe akan arpejler ile sarmal melodiler, tabloya bakarken insanın içine dolan o mistik duyguyu çağrıştırmaktadır.



Şekil 4: *Années de pèlerinage II, Sposalizio*, 1858 basımı iç kapak (Liszt, *Années de Pèlerinage, Deuxième Année - Italie*, 1858, s. 1)

“Liszt, Hector Berlioz’a yazdığı bir mektupta, görsel sanatlar ile müzik arasında, dâhi yaratıcılar aracılığıyla kurulan doğrudan bir bağı açıkça dile getirmektedir:

“Bu ayrıcalıklı ülkede güzellik bana en saf ve en yüce biçimleriyle göründü. Sanat kendini bana tüm görkemiyle gösterdi; evrenselliği ve birliği içinde açığa çıktı. Duygu ve düşünce, deha eserlerini birleştiren gizli ilişki üzerine her geçen gün daha fazla içime işledi. Raphael ve Michelangelo, Mozart ve Beethoven’ı daha iyi anlamama yardımcı oldular.” (Backus, 1988, s. 173).

“Raphael’ın Azize Cecilia tablosu üzerine yaptığı kapsamlı bir değerlendirmede Liszt, müzisyen Joseph d’Ortigue’e şöyle der:

“Bu tablonun hangi gizli büyüyle ruhuma birdenbire iki yönlü bir görünüm altında sunulduğunu anlayamıyorum: Önce, insan biçiminin en soylu, en ideal hâlinin görkemli bir ifadesi olarak — bir zarafet, saflık ve uyum mucizesi

gibi; ardından aynı anda ve hayal gücümün hiçbir çabasına gerek kalmaksızın, yaşamlarımızı adadığımız sanatın harikulade ve eksiksiz bir simgesini keşfettim. Eserin şiirselliği ve felsefesi, çizgilerinin düzeni kadar açıkça görünüyordu bana; ideal güzelliği, somut plastik güzelliği kadar güçlü biçimde etkiledi beni. ... Söyleyin bana, siz de bu soylu figürde müziğin en yüksek kudret derecesindeki simgesini görmediniz mi?” (Backus, 1988, s. 174).

Liszt’in program müziği üzerine düşüncelerinin sanatçının ahlaki ve idealist misyonu ile sıkı biçimde bağlantılı olması göz önüne alındığında, onun “Sposalizio”yu bestelerken Raphael’in sanatında kendisini etkileyen biçimsel bütünlük ile simgesel anlatımın birleştiği o “çifte boyutu” müzikal düzlemde yeniden kurmayı amaçlamış olması son derece olasıdır.

Aynı döngünün ikinci parçası olan “Il Penseroso” (Düşünür), Liszt’in bir heykeli referans alarak bestelediği bir eser olarak dikkat çekmektedir. “Heykel, Floransa’daki Lorenzo de’ Medici’nin mezarındaki bir figürdür” (Brendel, 2001, s. 259). Yine eserin başında heykelin resmi ve Michelangelo’nun, dönemin acılarından kaçışı ve heykelin sükûnetini övdüğü bir dörtlüğü vardır; böylece besteci bir görsel imgeyi (heykele yansıyan düşünceli insan hali) ve edebi ifadeyi birleştirerek müziğine çok katmanlı bir anlam kazandırmıştır.

“Uykudan hoşnudum; daha da hoşnudum taş olmaktan.

Zarar ve utanç sürdüğü sürece.

Görmemek, duymamak büyük bir talih benim için.

Bu yüzden beni uyandırma, ah — yavaşça konuş!” (Liszt, 1858).



Şekil 5: *Années de pèlerinage II, Il Penseroso, 1858 basımı iç kapak (Liszt, *Années de Pèlerinage, Deuxième Année - Italie, 1858*).*

Il Penseroso parçasında, adeta mermerden yapılmış bir heykelin hareketsizliği ve zamansızlığı hissedilmektedir. Müzik ileri gitmekten çok tekrarlayan düşünceler gibidir. Bu etki, sanatlararası geçişkenliğin incelikli bir örneğidir.

Années de Pèlerinage'in birinci döngüsü olan “Suisse”te de (İsviçre) doğa manzaralarının müzikal betimlemelerinden oluşan eserler vardır; Alp’lerdeki bir şapel, bir dağ gölü, fırtına gibi temalar işlenmiştir. Döngüdeki “Vallée d’Obermann” parçası ayrıca bir edebi esere, Senancour’un Obermann adlı romanına dayanır ve roman kahramanının doğa karşısındaki melankolisi hissedilmektedir (Balkan Erem, 2026). Yine “Orage” (Fırtına) parçası, bir doğa olayını müzikle anlatır; tıpkı bir tablo gibi doğadaki fırtınanın sesi ve görüntüsü piyano ile imgelenmektedir.

Din, Felsefe ve Diğer Disiplinlere Açılım

Din ile sanatın birleştiği yerde, Liszt’in mekân ve doğa temalarına yaklaşımı da dönüşür. “Les jeux d’eau à la Villa d’Este” bunun tipik örneğidir. “*Années*

de pèlerinage'in ilk iki cildi İsviçre ve İtalya'ya dair seyahat izlenimlerine dayanırken, Liszt'in geç dönemine ait ve 1883'te yayımlanan üçüncü cilt, daha çok temel dinsel sorular üzerine düşünceler içeren ruhani bir hac yolculuğu niteliğindedir. Bu eserde su, ebedî yaşamın kaynağıdır ve fanilik temel bir temadır; müzikal metine eklenen dipnot biçimindeki bir İncil alıntısıyla buna işaret etmiştir” (Liszt, 2024, s. III).

“Fakat benim vereceğim sudan içen kişide, o su sonsuz yaşama akan bir kaynak olacaktır.”

(Yuhanna İncili 4:14) (şekil 6)



Şekil 6: Liszt'in el yazması, *Les jeux d'eaux à la villa d'este*, 1877 (Liszt, 1877)

Mephisto Waltz No.1 eseri, disiplinlerarası bir bağlamda tasarlanmıştır; müzik, edebiyat, sahne/beden ve estetik kuramını bir araya getirir. Eser, doğrudan Nikolaus Lenau'nun Faust'undaki “Der Tanz in der Dorfschenke” (Köy Meyhanesinde Dans) bölümünden esinlenmiştir (Larkin, 2015, s. 193). Mephisto'nun köylüleri çılgın bir dansa sürüklediği sahne müzikte yeniden kurulur.

Senfonik şiirlerinden “Funérailles”ın (Cenazeler) başında duyulan çanlar efekti, uzak bir savaş meydanından gelen boğuk cenaze çanları izlenimi verir; bu tamamen işitsel bir imge olsa da dinleyicide görsel bir sahne (savaşın sonra bir meydana çınlayan çanlar, dumanlı bir ufuk) canlandırır. Programlı müzik bağlamında bakılırsa, “Funérailles” somut bir şiire dayanmaz ama çok belirgin bir anlatı ve görsel çağrışım gücü vardır.

“Les Préludes” senfonik şiirinde de fırtına bölümünde orkestranın patlamaları, izleyicide bir Turner tablosundaki deniz fırtınasının görüntüsünü akla getirebilir. “Les Préludes”ün müziksel malzemesi, önce J. Autran’ın şiiri Les Quatre Éléments için yazılmış bir koro uvertüründen gelir; Liszt daha sonra bu müziği A. de Lamartine’in şiir kitabındaki Les Préludes metniyle ilişkilendirerek bağımsız bir senfonik şiire dönüştürmüştür” (Iarosh, 2016, s. 1774). Lamartine’in “hayat, ölümün prelüdüleri midir?” sorusu etrafında kurduğu varoluşçu çerçeve Liszt’in müziğinde dinleyicinin düşüncesine yön veren bir anlam işareti işlevindedir.

SONUÇ

Liszt, müziği şiir, öykü, resim, heykel ve hatta tarihsel yaşantılarla zenginleştirerek, 19. yüzyıl sanat dünyasında eşine az rastlanır bir sentez yaratmıştır. Onun bu yaklaşımı, döneminin estetik anlayışında devrimsel bir dönüşümü temsil eder. Müzikte program fikri, Liszt sayesinde bir istisna veya merak konusu olmaktan çıkıp sistemli bir sanat düşüncesine dönüşmüştür. “Müzik ve edebiyat” veya “müzik ve resim” ilişkisi, Liszt’in eserleriyle somut örneklerle kavuşmuş; bu eserler etrafında yürütülen tartışmalar, sanat felsefesinde müziğin anlamına dair kalıcı tezler ortaya koymuştur.

Liszt’in sanatlararası geçişkenlik anlayışı, zamanla geniş kabul görmüş ve sonraki kuşak bestecilere ilham vermiştir. Örneğin Liszt’in öğrencisi Camille Saint-Saëns, Danse Macabre gibi programlı eserler yazarak bu geleneği sürdürmüştür. Richard Strauss, Liszt’in açtığı yolda daha da ileri giderek senfonik şiir türünü Don Quixote, Also sprach Zarathustra, Till Eulenspiegel gibi eserlerle olgunlaştırmıştır – bunların her biri bir edebi karakteri veya öyküyü anlatır. Bedřich Smetana, Ma Vlast (Vatanım) adlı eser dizisinde ülkesinin coğrafyasını ve efsanelerini müzikle tasvir etmiştir (tıpkı Liszt’in Macaristan için yaptığı gibi). Böylece Liszt’in program müziği düşüncesi Avrupa’ya yayılmıştır. Hatta 19. yüzyıl sonlarında büyük ölçekli programlı senfoniler (Mahler gibi) ve müzikte empresyonizm (Debussy – örneğin Prelüdülerinde resimsel-şiirsel başlıklar) Liszt’in açtığı kapıdan girerek gelişmiştir.

Liszt’in konumu, sonuç olarak, dönemin estetik anlayışında yeni bir sentezin habercisidir. O, müziği diğer sanatlarla düşünmenin mümkün olduğunu göstermiş, üstelik bunu sadece teorik değil pratik olarak ortaya koymuştur. Program müzik ile mutlak müzik arasındaki karşıtlığı kendi eserleriyle tartışmaya açmış, sanatlararasılığı bir düşünce sistemi olarak somutlaştırmıştır. Bunu yaparken müziğin öz dilini korumayı başarmış; notalarla hikâye anlatıp resim çizerken bile, ortaya koyduğu eserlerin müziksel değeri ve bütünlüğü tartışılmaz kalmıştır.

Liszt, müziği tek boyutlu estetik bir obje olmaktan çıkarıp bütün sanatların buluştuğu bir sahneye dönüştürmüştür. Bu sebeple Liszt'in estetik konumu, kendi çağında ileri bir mevzi olduğu gibi, bugün de disiplinlerarası sanat çalışmalarına esin vermeye devam etmektedir. Liszt, bir Romantik dâhinin hayal gücüyle, müziği sözün ve görüntünün sonsuz ufuklarına açmış; böylece sanat tarihinde eşsiz ve özgün bir sayfa yazmıştır.

Kaynakça

- Backus, J. (1988). Liszt's Spozalizio: A Study in Musical Perspective. *19th-Century Music*, 12(2 (Special Liszt Issue)), 173-183.
- Balkan Erem, S. (2026). Franz Liszt Années de Pèlerinage I Albümünün Stil Ve Teknik Açından İncelenmesi. *Sanatta Yeterlik Tezi*.
- Brendel, A. (2001). *Alfred Brendel On Music: Collected Essays*. Chicago: A Capella Books.
- Calella, M. (2018). Raphael, the Virgin Mary, and Holy Matrimony: Recontextualizing Franz Liszt's Spozalizio. *Studia Musicologica*, 59(1-2), 3-20. doi:10.1556/6.2018.59.1-2.1
- Calella, M. (2020). Reckoning with the Past: Strategies of Musical Authorship in Liszt's Thematic Catalogue (1855/1877). *Music and Letters*, 101, 30-70. doi:https://doi.org/10.1093/ml/gcz100
- Clark, S. (2021). Traces of Tourism and Transnationalism in Liszt's Heine Settings. L. T. Philip Ross Bullock (ed.) içinde, *Song Beyond the Nation: Translation, Transnationalism, Performance* (s. 67-93). doi:https://doi.org/10.5871/bacad/9780197267196.003.0005
- Claus, C. (2019). From the "Mutual Illumination of the Arts" to "Studies of Intermediality". *International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric*, 3(2). doi:10.4018/IJSVR.2019070104
- Ellis, K. (2011). Liszt: the Romantic artist. K. Hamilton içinde, *Liszt* (s. 1-13). Cambridge University Press. doi:https://doi.org/10.1017/CCOL9780521622042.002
- Gibbs, C. H. (2021). Liszt on the Road. J. Cormac içinde, *Liszt in Context* (s. 185-192). Cambridge University Press. doi:https://doi.org/10.1017/9781108378253.024
- Gut, S. (1989). *Franz Liszt*. Editions de Fallois L'Age d'Homme.
- Hosemann, T. (1842). 02 25, 2026 tarihinde World History: https://www.worldhistory.org/image/17640/franz-liszt-in-concert/ adresinden alındı
- Iarosh, O. V. (2016). "Les Préludes" by F. Liszt: the Experience of Synaesthetic Analysis. *Journal of Siberian Federal University Humanities & Social Sciences* 8, 9, 1773-1782. doi:10.17516/1997-1370-2016-9-8-1773-1782
- Jonathan Kregor, R. S. (2021). Program Music. In *Oxford Bibliographies*. doi:https://doi.org/10.1093/obo/9780199757824-0303
- Knyt, E. E. (2019). Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar. *Nineteenth-Century Music Review*, 1-33. doi:10.1017/S1479409819000016
- Kregor, J. (2015). Liszt and the symphonic poem. J. Kregor içinde, *Program Music* (s. 99-128). Cambridge University Press. doi:https://doi.org/10.1017/CBO9781139506397.006

- Kupina, D. (2022). Musical Exphrasis in Ukrainian Organ Music (on the Example of “Sound of the Pinzel” by Bohdana Frolyak). *Processes Of The Interaction Of Arts*(133). doi: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257320>
- Larkin, D. (2015). Dancing to the Devil’s Tune Liszt’s Mephisto Waltz and the Encounter with Virtuosity. *19th-Century Music*, 38, 193-218. doi:<https://doi.org/10.1525/ncm.2015.38.3.193>
- Liszt, F. (1858). *Années de Pélerinage, Deuxième Année - Italie*. Mainz: B. Schott n.d.(1858) Plate 13378.1-7. 02 23, 2026 tarihinde [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP13856-Liszt_-_S161_Annees_de_Pelerinage_Deuxieme_Annee_Italie_\(schott\)_mono.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b1/IMSLP13856-Liszt_-_S161_Annees_de_Pelerinage_Deuxieme_Annee_Italie_(schott)_mono.pdf) adresinden alındı
- Liszt, F. (1877). *Les jeux d’eaux à la villa d’este*. 02 25, 2026 tarihinde [imslp:https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/22/IMSLP432196-PM-LP09971-Liszt_-_jeux.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/22/IMSLP432196-PM-LP09971-Liszt_-_jeux.pdf) adresinden alındı
- Liszt, F. (2024). *Les Jeux d’eaux à la Villa d’Este. Urtext Edition*. G. Henle Verlag.
- Liu, A. (2013). Listening as gazing: Synaesthesia and the double apotheosis in Franz Liszt’s Hunnenschlacht. *Studia Musicologica*, 54(4), 379–388. doi:<https://doi.org/10.1556/smus.54.2013.4.4>
- Masrangan, A. (2025). *Geistbusters: The Search for Liberty in Authenticity Through Franz Liszt’s Interpretation of Beethoven’s music*. *Royal Conservatoire Research Portal*. doi:<https://doi.org/10.22501/koncon.3173139>
- Meyers-Riczu, J. (2025). ‘Away, Away’: Franz Liszt’s Mazeppa and the Bonds of Freedom. *Nineteenth-Century Music Review*, 1-29. doi:<https://doi.org/10.1017/s1479409824000235>
- Papanikolaou, E. (2021). Liszt and Religion. J. Cormac içinde, *Liszt in Context* (s. 163-172). Cambridge University Press. doi: <https://doi.org/10.1017/9781108378253.021>
- Perten, E. (2014). Liszt as Critic: Virtuosity, Aesthetics, and the Artist in Liszt’s Weimar Prose (1848-1861). *PhD Dissertation*. Brandeis University. doi:<https://doi.org/10.48617/etd.981>
- Polezhaeva, J. E. (2014). Demonic and Infernal Images in Franz Liszt’s Instrumental Compositions: Prosodic Aspect. *Journal of Siberian Federal University Humanities & Social Sciences*, 525-536.
- Predota, G. (2023). *Interlude*. <https://interlude.hk/wilhelm-von-kaulbach-and-franz-liszt-the-battle-of-the-huns-hunnenschlacht/> adresinden alındı
- Saffle, M. (2002). Orchestral Works . B. Arnold içinde, *The Liszt Companion* (s. 235-280). London: Greenwood Press.

