

**LİGETİ'NİN ÜÇÜNCÜ KİTAP PİYANO ETÜTLERİ
VE YORUM KILAVUZU**

İrem Çelikten Hepgüler

Sanatta Yeterlik

Müzik Anasanat Dalı

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Nisan 2015

LİGETİ'NİN ÜÇÜNCÜ KİTAP PİYANO ETÜTLERİ VE YORUM KILAVUZU

İrem Çelikten Heggüler

SANATTA YETERLİK

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Toros Can

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Nisan 2015

ÖZET

LIGETİ'NİN ÜÇÜNCÜ KİTAP PİYANO ETÜTLERİ VE YORUM KILAVUZU

İrem Çelikten Hepgüler

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Nisan 2015

Danışman: Prof. Toros Can

Bu çalışma Ligeti'nin genel bestecilik stilini, etütlerinde kullandığı yapı materyallerini inceleyerek, üçüncü kitap etütlerin daha fazla tanınmasına yardımcı olmayı amaçlar. Ligeti'nin diğer etütlerine oranla daha az çalınan üçüncü kitap piyano etütlerini piyanistik açıdan da inceleyerek, bir performans kılavuzu yaratmak ve bu sayede etütlerin daha rahat ve daha sık çalınmasına katkıda bulunmak hedeflenmiştir. Bu çalışma ile Türkiye'de az tanınan Ligeti piyano etütlerinin nasıl çalışılabileceği konusunda yorumcuya gerekli ipuçlarının verilebilmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Yirminci Yüzyıl Müziği, György Ligeti, Ligeti Piyano Etütleri

ABSTRACT

LIGETI'S THIRD BOOK PIANO ETUDES AND PERFORMANCE GUIDELINE

İrem Çelikten Hepgüler

Doctorate of Musical Arts

Anadolu University Graduate School of Fine Arts, April 2015

Advisor: Prof. Toros Can

The aim of this study is to analyze Ligeti's general composition style and the structure materials he used in his etudes so that his third book etudes could be better recognized. Analyzing Ligeti's third book piano etudes, which are less played compared to his other etudes, from a pianistic perspective to create a performance guide that will contribute to more comfortable and frequent playing of his etudes. This study aims to be a guide for the performers on how to study the Ligeti piano etudes which are less well-known in Turkey.

Keywords:

Twentieth Century Music, György Ligeti, Ligeti's Piano Etudes

20.04.2015

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İrem ÇELİKTEN HEPGÜLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İrem ÇELİKTEN HEPGÜLER “Ligeti’nin Üçüncü Kitap Piyano Etütleri ve Yorum Kılavuzu” başlıklı tezi **20 Nisan 2015** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Piyano Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Toros CAN
Üye : Prof. Oytun EREN
Üye : Prof. Şeniz DURU
Üye : Doç. Serla BALKARLI
Üye : Doç. Aylin ÇAKICI UZAR

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YIRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ VE LİGETİ'NİN STİLİ	2
1. YIRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNDE ÖNE ÇIKAN AKIMLAR VE STİLLER ...	4
2. LİGETİ'NİN STİLİ	6

İKİNCİ BÖLÜM

LİGETİ'NİN PİYANO ETÜTLERİNE GENEL BAKIŞ

1. ETÜT KAVRAMI	9
1. 1. Etüdün Piyano Edebiyatındaki Yeri	9
1. 2. Yirminci Yüzyıl Piyano Etütleri	10
2. LİGETİ'NİN PİYANO ETÜTLERİNE GENEL BAKIŞ	11
2. 1. Birinci Kitap Piyano Etütleri	13
2. 2. İkinci Kitap Piyano Etütleri	15

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜÇÜNCÜ KİTAP PİYANO ETÜTLERİ VE YORUM KILAVUZU

1. ÜÇÜNCÜ KİTAP PİYANO ETÜTLERİNDEKİ STİL	19
1. 1. On Beşinci Etüt	20
1. 2. On Altıncı Etüt	27
1. 3. On Yedinci Etüt	32

1. 4. On Sekizinci Etüt	35
SONUÇ	38
EKLER	39
KAYNAKÇA	41

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1.** Lamento motif.....15
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -premier livre-, s. 41, 1986.
- Şekil 2.** Hocketing ritim16
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano –deuxième livre, s. 12, 1998.
- Şekil 3.** On beşinci etüt 1-6. ölçüler21
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 3, 2005.
- Şekil 4.** On beşinci etüt 14. ölçü.....22
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 4, 2005.
- Şekil 5.** Vivacissimo con brio'nun başlangıcı.....23
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 4, 2005.
- Şekil 6.** On beşinci etüt 20. ölçü.....24
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 5, 2005.
- Şekil 7.** Çapraz aksanlama24
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 5, 2005.
- Şekil 8.** On beşinci etüt 38-41. ölçüler25
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 7, 2005.
- Şekil 9.** Chopin Etüt Op. 10 No. 5 61-68. ölçüler26
Kaynak: Schirmer Frederic Chopin Complete Works of the Piano Band VIII Etudes, s. 25, 1943.
- Şekil 10.** On beşinci etüdün sonu26
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 7, 2005.

Şekil 11. Pour Irina'nın başlangıcı.....	28
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 8, 2005.	
Şekil 12. Pour Irina yavaş bölüm üçüncü cümle başlangıcı.....	29
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 9, 2005.	
Şekil 13. Pour Irina yavaş bölümün sonu.....	29
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 9, 2005.	
Şekil 14. Allegro con moto'nun başlangıcı.....	30
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 10, 2005.	
Şekil 15. Allegro vivace'nin başlangıcı	30
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 12, 2005.	
Şekil 16. Molto vivace'nin başlangıcı.....	30
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 13, 2005.	
Şekil 17. On yedinci etüdün başlangıcı.....	32
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 14, 2005.	
Şekil 18. On yedinci etüt altıncı sayfa ilk porte	33
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 19, 2005.	
Şekil 19. On yedinci etüt melodi.....	34
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 19, 2005.	
Şekil 20. On yedinci etüdün sonu.....	34
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 21, 2005.	
Şekil 21. On sekizinci etüdün başlangıcı	36
Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 22, 2005.	

Şekil 22. On sekizinci etüdün sonu36

Kaynak: Schott G. Ligeti Études pour piano -troisième livre, cahier I-, s. 23, 2005.

GİRİŞ

György Ligeti'nin piyano etütleri, yaklaşık altmış yıl süren bestecilik kariyerindeki son on beş yılın ürünleridir. Piyano edebiyatı açısından büyük önem taşıyan bu çalışmalar, Ligeti'nin dehasının birer kanıtı niteliğindedir. Kariyeri boyunca pek çok farklı stil denemiş olan Ligeti, bu yaklaşımı kullanmaya etütlerinde de devam etmiştir. Besteci çeşitliliğin içinde kendi karakteristik müzik dilini yaratmayı başarmıştır.

Ligeti'nin piyano etütleri yeni stillerin denendiği çalışmalar olmanın ötesinde, yorumcuya aynı anda bir çok problem için çalışma imkanı sağlayan eserlerdir. Ligeti'nin yenilikçi müzik anlayışı ilk iki kitapta ortaya çıkar. Üçüncü kitap ise kullanmış olduğu yenilikleri değerlendirdiği bir seri olmuştur. Bestecinin müzik dilinin daha net anlaşılması açısından, tezin ilk bölümünde eserlerini yarattığı dönemde öne çıkan akımlar ve stili ele alınacaktır. İkinci bölümde, Ligeti'den önceki ve sonraki örnekleriyle karşılaştırabilmek için etüt kavramının çıkış noktası ile Ligeti'nin birinci ve ikinci kitap etütleri kısaca incelenecektir. Bu bölüm, etütlerin birbiriyle karşılaştırılabilmesi için hazırlanmıştır. Üçüncü bölüm ise üçüncü kitap etütleri detaylı bir şekilde ele alarak yapılandırılmıştır ve piyanistlere yorumlarında kolaylık sağlayabilecek önerileri içermektedir. Üçüncü kitap etütlerin Ligeti'nin diğer etütleriyle karşılaştırılması hem Ligeti'nin karmaşasını anlamak hem de çalışma rotası belirleyebilmek açısından önem taşımaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

YİRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

VE LİGETİ'NİN STİLİ

Yirminci yüzyıl, bütün dünyada ve hayatın her alanında diğer yüzyıllara göre oldukça büyük çaplı yeniliklerin yaşandığı bir çağdır. Bu dönemde teknoloji, siyaset, toplum ve bilim alanlarında yaşanan gelişmeler sanatın her branşında çok etkin bir biçimde kendini göstermiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren yeni arayışlara giren sanat, bu yeniliklerden oldukça fazla materyal çıkarmayı başarmıştır. Özellikle teknolojik gelişmelerle beraber, yirminci yüzyılın ilk yarısı iki dünya savaşına tanıklık etmiştir. Bu tanıklığı ürettiği eserlerde en iyi yansıtan sanat dallarından biri müziktir. Günlük yaşamın hız kazanması ve hayat şartlarının daha serbest hale gelmesi, yirminci yüzyıl müziğini derinden etkilemiştir. Besteciler eserlerinde, bir anlamda modern çağın karmaşasını işlemişlerdir. Savaş döneminde her alanda olduğu gibi müzik alanında da uygulanan kısıtlama ya da yasaklar, üretimi daha çok artırmıştır.

Teknolojideki yenilikler, yirminci yüzyıl müziğinin gelişmesinde en önemli rol oynayan unsurlardan biridir. Uluslararası radyo yayınları, teybin icadı, ulusal ya da uluslararası seyahatlerin kolaylaşması, her ülke müziğinin kendini tanıtmaya ve diğer ülke müziklerini de tanıması açısından büyük önem taşımıştır. Müzik, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yön değiştirerek, bu unsurlar sayesinde yirminci yüzyılda çok çeşitli ve çok stilli bir hale bürünmüştür. Diğer müzik türleri hakkında da bilgi sahibi olan besteciler, hem öğrendikleri unsurları kullanmış hem de öğrendikleri üzerine yeni fikirler üretmiştir.

Yenilik arayışının temel nedenlerinden biri müziğin çok uzun zamandır kendini sürekli tekrarlıyor olmasıdır. Bunun nedeni Romantik döneme gelindiğinde bütün müzik formlarının yaratılmış olması, yirminci yüzyılda bestecilerin yeni form yaratmak yerine

eski formları kendi dönemlerine ait armoni kuralları ve kendi stilleri yönünde geliştirmiş olmalarıdır. Romantik dönemde besteciler tonal armoninin bütün imkanlarını kullanmış ve sonraki besteciler, müziklerinin gelişimini başka şekilde sağlama yoluna gitmişlerdir. Bu yol tonaliteden kopuştur ve bu çağda müzik alanında gerçekleşen gelişmelerin ilk adımıdır. Claude Debussy'nin 1894 yılında yazdığı "*Prélude à l'après-midi d'un faune*" (Bir Pan'ın Öğleden Sonrasına Prelüd) isimli eseri bu ilk adım olarak kabul edilse de, bu esere temel olan değişimler Wagner ve Liszt'e kadar uzanmaktadır (Say, 2002:117). Müzikteki bu yön değiştiriş bütün bestecilerin gelenekten koptuğu anlamına gelmez; yirminci yüzyılda tonaliteyi fonksiyonel olarak kullanan bestecilerin sayısı oldukça fazladır. Müziği sadece enstrümanlarla yapma geleneğinden uzaklaşmak, bilinenin dışındaki yöntemler ya da araçlarla da müzik yapmak yirminci yüzyılda yaşanan yenilikler arasındaydı. Yirminci yüzyıl müziğinde teknikler geliştirildikçe melodi kavramı yavaş yavaş etkisini yitirerek ritmin ön planda olduğu bir müzik türü ortaya çıkmıştır. Besteciler karmaşık ritimler üzerine yoğunlaşmış ve nüans, tempo, aksanlar gibi materyalleri aşırı derecede kullanmışlardır.

Bir önceki dönem müziğinin en önemli özelliklerinden biri olan virtüözite, yirminci yüzyıl müziğini etkileyen bir başka unsurdur. Bu yüzyılda eserler hem çalıcılık hem de zihinsel açıdan çok zorlaşmıştır. Sanatçılar çalıcılık olarak kendilerini yetiştirdikçe, besteciler daha karmaşık ve bir insanın çalamayacağı seviyede eserler de vermeye başlamışlardır. Bu nedenle virtüözite, bu eserler için bir gereklilik haline almıştır. Teknolojinin ilerleyişiyle beraber çoğu alanda olduğu gibi müzikte de insana ihtiyaç azalmış ve bestecilerin istediği hızda çalamayan müzisyenlerin yerini bilgisayarlar ya da midi-enstrümanlar almıştır. Bu gelişmeyi Amerikalı besteci Conlon Nancarrow'un şu sözleri çok net açıklamaktadır: "Müzik yazdığım süre boyunca icracılardan kurtulmayı hayal ediyordum."¹

Yirminci yüzyıl müziği, çok stilli olması ve birçok akımdan etkilenişiyle diğer dönemlerin müziğinden çok dikkat çekicidir. Bu dönemde Alexander Skryabin, İgor Stravinski, Arnold Schönberg gibi besteciler tek bir stil benimsememiş ve birçok tekniği bir arada kullanmışlardır. Aynı dönemde hem tonal hem de ton dışı eserler veren

¹<http://www.otherminds.org/shtml/Nancarrow.shtml> (Erişim Tarihi: 09.03.2015)

besteciler de olmuştur. Yirminci yüzyıl müziğinin başlıca stil ve akımları ekspresyonizm, on iki ton tekniği, dizisel müzik, rastlamsal müzik, elektronik müzik ve minimalizmdir. Besteciler, on iki ton tekniğinden sonra sesleri çok parçaya bölmüş (mikrotonalite), kendi akord sistemlerini oluşturmuş ve bu sistemlere göre enstrüman da icat etmişlerdir. Bu alanda en öne çıkan yenilikçi isim ise oktavı 43 perdeye bölen ve kendi enstrümanlarını yaratan Amerikalı besteci Harry Partch olmuştur.

1. YIRMİNCİ YÜZYIL MÜZİĞİNDE ÖNE ÇIKAN AKIMLAR VE STİLLER

Yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), romantizmde olduğu gibi duygulara öncelik verir ve bu yönüyle romantizmin bir uzantısı olarak kabul edilmektedir. Romantik düşünceden gelen iç dünyadaki güzelliğin yansıtılması fikri, ekspresyonizmle beraber kötülüğün ya da çirkinliğin de yansıtılması gerektiği düşüncesine dönüşür. Müzikte en önemli temsilcileri başta Schönberg olmak üzere, Alban Berg ve Anton Webern'dir. "Ekspresyonizmde belirlenmiş bir form ya da stil kullanılmamıştır. Bu sebeple özellikle müzikte ekspresyonizmi tanımlamak diğer sanat dallarına oranla daha güçtür (Crawford ve Crawford, 1993: 15)."

Yirminci yüzyıl müziğinin gelişmesinde en etkili rol oynayan on iki ton tekniği ise, atonaliteyi bir sistem haline getirmek üzere geliştirilmiş olan bir tekniktir (Kamien, 1996: 488). Schönberg tarafından 1921 yılında yaratılmıştır. On iki ton sistemi, kromatik dizideki bütün notaların eşit olması, birinin diğerinden daha önemli olmadığı görüşünü benimsemektedir. Bu teknikle eserler, on iki notadan oluşan bir dizi üzerine kurulur ve bir ses diğer on biri çalınmadan tekrar edilemez. On iki ton tekniği, dizisel müziğe de temel oluşturmuştur. Yirminci yüzyıl müziğinde oldukça yaygın olarak kullanılan bu tür, zaman içinde geliştirilerek müziğin nüanslar, tempo, duraklamalar, tını, dinamikler gibi diğer yapı materyallerini de kullanarak *total serializm* ismini almıştır. Total serializmin en önemli temsilcileri Olivier Messiaen ve Pierre Boulez'dir.

Teybin 1928 yılındaki icadı, yirminci yüzyıl müziği için çığır açan bir yenilik olmuştur. Sesler manyetik şerit üzerine kaydedilerek *music concrète* (somut müzik) bestecileri tarafından istenildiği gibi kullanılmıştır. Uzayan bir ses tersine çevrilmiş, hızı ve uzunluğu değiştirilmiş, yeri geldiğinde sesler üst üste bindirilerek yepyeni eserler

yaratılmıştır. Sesin kaydedilerek istenildiği gibi dönüştürülebilmesi çoğu bestecinin tamamen geleneklerden koparak müzikte bambaşka bir yön çizmesine sebep olmuştur. Doğal seslerin kullanılıyor olması somut müziği elektronik müzikten ayıran en önemli özelliktir. Bazı besteciler sadece solo teyp için eserler üreterek yorumcuyu dışlarken, yorumcunun enstrümanı ile teybin beraber kullanıldığı eserler yaratan besteciler de vardır. Hem somut hem de elektronik müziği barındıran bu türdeki eserlerin sayısı oldukça fazladır. Somut müziğin öncüsü Fransız besteci Pierre Schaeffer'dir.

Özellikle 1950 sonrası yıllarda, elektronik müzik çok etkin bir şekilde kendini göstermeye başlamıştır. Bu tarzın temelini, kaydedilen doğal sesleri kullanmak yerine yeni bir ses yaratmak oluşturur. Somut müzikte olduğu gibi elektronik müziğin merkezinde de teyp bulunmaktadır. Elektronik ortamda yaratılan seslerin kaydedilmesiyle ortaya çıkan elektronik müzik, deneysel müziğin de temel taşlarından biridir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında kendini gösteren ve en önemli kaynağı teknoloji olan deneysel müzik ise, uç bir fikir olarak ortaya çıkar. Yirminci yüzyıl dünyası, teknolojinin sonucu olarak fabrika, araba, silah sesleri vb. nedeniyle bir gürültü yığını haline dönüşmüştür. Müzik en ilkel haliyle doğadaki, çevredeki sesleri taklit etmeyi amaçlarken, sıra onları oldukları gibi kullanmaya gelmiştir. Amerikalı besteci Leroy Anderson'ın yazdığı *The Typewriter* günlük yaşantımızda duyabileceğimiz seslerden biri olan daktilonun kullanıldığı ve yirminci yüzyılda yazılmış olmasına rağmen tonalite kullanılarak yazılmış bir eser örneğidir. Deneysel müziğin en aşırı örneklerinden biri Karlheinz Stockhausen'ın *Helikopter-Streichquartett* (Helikopter Yaylı Dörtlüsü)'dür. Dört helikopter, video, ses ekipmanının kullanıldığı bu eserde her müzisyen havadaki bir helikopterin içinde çalmaktadır ve eş zamanlı olarak ekranlardan dinleyicilere izletilmektedir. Bu yönleriyle Helikopter Yaylı Dörtlüsü en yenilikçi yirminci yüzyıl eserlerinden biridir.

2000'li yıllarda deneysel müziğin bir kolu olarak kabul gören rastlamsal müziğin temelleri, Rönesans dönemine kadar uzanır. Bu yaklaşımda, besteci kontrolü yorumcuya vererek, istediğini yapabilmesini sağlar. Örneğin yirmi sayfadan oluşan bir

esere sayfa numarası koymaz ve yorumcu herhangi bir sayfadan başlayarak eseri istediği sırayla çalabilir. Böylece bir beste bir çok esere dönüşür. Rastlamsal eserler veren başlıca besteciler şunlardır: John Cage, Earle Brown, Charles Ives, Witold Lutosławski, Stockhausen.

Yeni oluşturulan sistemler, deneysel müzikler, yeni bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan minimalizm, sınırlı materyalle ve yalın bir üslupla müzik yapma düşüncesini benimseyen sanatçıların başlattığı bir akımdır. Serializmin kuralcılığı ve karmaşıklığına, bir karşı duruş olarak nitelendirilebilir (Hanning, 1998: 545). Minimalizmin kökeni tekrara dayanmaktadır. Az sayıda materyalin çok kez tekrarlanmasıyla bir eser yaratma yöntemi olan bu tarzın en tanınmış temsilcileri arasında Philip Glass ve Steve Reich bulunmaktadır. Bu akımla ilgili iki karşıt görüş dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, tekrarla müzik yapmanın gerçek müzik fikriyle örtüşmediğidir. Diğer görüş ise minimalizmle beraber, tekrar fikrinin geliştirildiği ve tekrarlarla esere farklı bir boyut kazandırıldığıdır.

Webern'in şu sözleri yirminci yüzyıl müziğinin çeşitliliği ve gerekliliğini çok net ortaya koyar: "Yeni müzik şimdiye kadar hiç söylenmemiş olandır. Bu yüzden yeni müzik binlerce yıl önce olanı da, şu an olanı da söyleyebilir, yeter ki, daha önce söylenmemiş bir şey olarak ortaya çıksın (Webern, 1986: 15)".

2. LIGETİ'NİN STİLİ

Ligeti'nin müziğinde, farklı ülke ve kültürlerden gelen, birçok dönem bestecisinin yanı sıra müzisyen ve yazarların da etkileri görülmektedir. "Zoltán Kodály sayesinde teori derslerinin Rönesans polifonisine dayandığı Franz Liszt Akademisi'nde Ligeti, başta Giovanni Pierluigi da Palestrina olmak üzere diğer Rönesans bestecilerinin de kontrpuan marifetlerini öğrenmiştir (Steinitz, 2003: 30)". Ligeti'nin en çok etkilendiği isim ise Bela Bartók olmuştur. Kariyeri boyunca bir çok yenilik denemesine rağmen, Bartók'tan aldıklarını her döneminde kullanmıştır.

Ligeti ilk eserlerinde modal yazıya daha yakın olsa da, 1950'lerden itibaren döneminin getirdiği stiller üzerine çalışmaya başlamıştır. Kullandığı parametreleri aşırı tutma yoluna gitmiş ve aynı zamanda çok sesli eserler vermiştir. Ligeti eserlerinde bir çok unsuru birbiriyle ve paradokslarla harmanladığı karmaşık bir yazı stili kullanmıştır. Materyal olarak kromatizm, hemiola, salkım akorlar, poliritm ve politonaliteyi kullanan besteci, aynı zamanda karmaşık ritimlere ve aksanlara da ilgi duymuştur. Eserlerindeki poliritm Afrika müziği etkisinden, salkım akorlar ise Bartók'tan gelmektedir (Steinitz, 2003: 271). Afrika müziği dışında, Ligeti'nin müziğinde Romanya ve Macaristan müziği de çok etkili olmuştur (Steinitz, 2003: 30). Bestecinin karmaşaya olan ilgisi ve hız tutkusu ise bir dahi olarak nitelendirdiği Nancarrow'un *player piano* (otomatik piyano) için yazdığı eserlerle bağlantılıdır (Steinitz, 2003: 269-70). "Amerikalı bir besteci olan Nancarrow'un *player piano* için eserler yazmasının en önemli nedeni vatandaşlığına geçtiği Meksika'daki müzisyenlerin orta derece zorluktaki ritimlerle bile başa çıkamamasının kendisinde yarattığı hayal kırıklığıdır".²

Ligeti, bazı çağdaşlarından farklı olarak, belirli bir stili benimsemeyen polistilist bir bestecidir. 1950'lerin sonlarından itibaren faaliyete geçen Darmstadt yaz kursları, o dönem bestecilerinin bir araya gelerek, müzikteki yeni teknikleri paylaşıp, tartıştıkları bir kurstur. Cage, Messiaen gibi isimlerin ders verdiği kursta, bir dönem Ligeti de ders vermiştir. Ligeti, Darmstadt'dan sonra bir süre elektronik müziğe ilgi duymuş, fakat bu ilgi sadece *Glissandi* (1957) ve *Artikulation* (1958) isimli iki çalışmayla sınırlı kalmış ve elektronik müziği stil olarak benimsememiştir. Darmstadt kursları, Ligeti'nin deneysel müziğe ilgisini de artırmıştır. Özellikle, deneysel müziğin en önemli temsilcilerinden olan Cage ve Partch gibi çağdaşlarından etkilenen Ligeti, aynı zamanda küçük yaşlarda okuduğu Macar yazar Gyula Krúdy'nin makineleri konu alan kısa hikayelerinden de deneysel müzik fikirlerine temel oluşturmuştur. Ligeti, deneysel müziği de stil olarak benimsememiş ve 1962 yılında yüz metronom için *Poème Symphonique* adlı eserini bestelemiştir. Çağdaşlarının matematik etkisi altındaki eserlerine karşılık Ligeti, eserlerinin matematiksel olmadığını, öyle görünse bile ses ve rengin daha fazla olduğunu, matematik etkisinin sadece bir ya da iki eserinde olduğunu söylemiştir (Steinitz, 2003: 8).

² <http://www.otherminds.org/shtml/Nancarrow.shtml> (Erişim Tarihi: 09.03.2015)

Ligeti, 1967 yılında yazdığı “Zustände, Ereignisse, Wandlungen” (Koşullar, Olaylar, Değişiklikler) başlıklı makalesinde kendi stilinden şöyle bahsetmiştir: “Görsel ve dokunsal duyuların akustik olguya dönüşümü bende sıklıkla istem dışı ortaya çıkar. Neredeyse her zaman sesleri renk, form ve tutarlılık ile birleştiririm ve her akustik duyunun formu, rengi ve materyal kaliteleri vardır (Simms, 1996: 119)”.

Simms (1996: 340), Ligeti’nin 1960 yılında yazdığı “Metamorphoses of Musical Form” adlı makalesinde serializmi aşırı geliştirmenin aralıklar, süreler ve dinamiklerin doğru düzenlenmesinin önemini azalttığını dile getirdiğini aktarır. “Ligeti’nin seçimi, dokunun öne çıktığı eserler yaratmaktır. Ligeti’nin stilinde yazılmış bir eserde çizgilerden ve akorlardan oluşan geleneksel yapılar yerlerini ses yığınlarına bırakır (Simms, 1996: 340)”.

İKİNCİ BÖLÜM

LİGETİ’NİN PİYANO ETÜTLERİ’NE GENEL BAKIŞ

1. ETÜT KAVRAMI

Etüdün ilk örnekleri, en temel anlamıyla bir ön çalışma ya da belli bir problem üzerine kurulmuş eser anlamını taşıyordu. Etütler, zor eserleri daha rahat çalabilmek için yapılan bir hazırlık, teknik bir çalışma ve basit parmak egzersizi özelliği taşıyan parçalardı. Egzersizler gibi etütler de, yorumcunun parmak güçsüzlüğü, oktav ve hız yetmezliği türündeki zayıflıklarını ortadan kaldırmayı ya da en aza indirmeyi hedefler. İlk örnekleri ve çok basit olanları dışında, etütleri egzersizden ayıran özellik ise etütlerin aynı zamanda müzikal öğeleri de içererek sanatsal kaygı taşımasıdır. Etütlerin bu müzikal öğeleri kazanması Romantik dönemde gerçekleşmiştir. “Genellikle etütler iki ya da üç bölmeli şarkı formunda yazılırlar. Çok küçük etütler tek bölmeli olabileceği gibi, büyük olanlarının pek azı da rondo formunda yazılabilirler (Cangal, 2004: 96)”.

1. 1. ETÜDÜN PİYANO EDEBİYATINDAKİ YERİ

“20. yüzyıldaki anlamıyla etüt, terim olarak ilk kez 18. yüzyılın sonlarında Muzio Clementi tarafından kullanılmıştır (Say, 2002: 190)”. “Clementi’nin en önemli öğrencisi Johann Baptist Cramer olmuştur. Hocası gibi Cramer de piyano için yazdığı etütlerle anılmaktadır. Gerek Clementi gerekse Cramer, piyanoda ustalığı ve parlak parmak tekniğini ideal olarak ele almışlardır (Say, 2003: 311)”. Carl Czerny, etüdün en bilinen ismidir. Clementi ve Beethoven’in öğrencisi olan Czerny, hem yeni başlayanlar hem de kendini daha çok geliştirmek isteyenler için virtüöz etütler de dahil olmak üzere yüzlerce etüt bestelemiştir. Czerny’den sonra başta onun öğrencisi olan Liszt ve Frederic Chopin dahil olmak üzere bir çok romantik dönem bestecisi Czerny’nin bıraktığı bu miras üzerine kendi çağlarının getirdiği müzikal öğelerle kendi virtüözlüklerini birleştirerek etüde yeni bir anlam yüklemiştirler. Romantik dönemden

itibaren etüt, parmak egzersizi olmaktan çıkmıştır. Romantik besteciler etüdü bir konser parçası düzeyine yükseltmiş ve virtüözitenin ön plana çıkmasını sağlayarak yirminci yüzyıl bestecilerine kadar ulaştırmıştır.

İçerdiği müzikal öğelerin dışında esas olarak egzersiz amacı da taşıdığı için hiçbir zaman popülerliğini yitirmeyen etüt, teknik becerilerin sergilenebileceği en önemli basamaklardan biri olarak enstrüman eğitiminin, konser ve yarışma repertuarlarının vazgeçilmez kalemlerinden biridir.

1. 2. YİRMİNCİ YÜZYIL PİYANO ETÜTLERİ

Yirminci yüzyılda bir çok açıdan gelişen ve değişen müzikte etüt, konumunu koruyan formlardan biridir. Yirminci yüzyılda etüt formunda eserler veren başlıca besteciler şunlardır: Claude Debussy, Bartók, Sergei Rachmaninof, Skryabin, Sergei Prokofiev, Ahmet Adnan Saygun, William Bolcom, Cage, Ligeti, Marc-André Hamelin, John Harbison, Alexander Çerepnin. Bu bestecilerden Debussy, Bartók, Prokofiev piyano etütlerini piyanistik problemler, Çerepnin Çin müziği, Cage ve Bolcom karmaşık ritimler, Saygun ise aksak tartılar üzerine kurgulamıştır. Hamelin etütlerini sadece minör tonlarda yazmıştır ve hepsinin başlığında müzik ya da edebiyat alanındaki önemli isimler yer alır. Etütlerinde, müzik alanından gönderme yaptığı kişilerin belirli eserlerinin düzenlemesini yapmıştır. Rachmaninof ve Skryabin'in piyano etütleri ise daha çok müzikal öğeler içermesine rağmen, piyanistik problemler de barındırır.

Klasik dönemden gelen etüt kavramındaki öğeler, yirminci yüzyılda farklı tekniklerle birleşerek çoğu zaman aynı amaca hizmet etmişlerdir. Romantik dönemde yorumcunun hem teknik ve hem de müzikal kabiliyetini geliştirmek önem taşırken, yirminci yüzyıl etütlerinde dönemin getirdiği teknik ve armonik farklılıklar kendini göstererek çoğu bestecinin etütlerinde müzikalite arka plana düşmüştür. Yirminci yüzyılda ortaya çıkan kol ile çalma, avuç içi ile tril yapma, aralarında uzun eslerin olduğu atonal ve karışık nota grupları kullanılan tekniklerden bazılarıdır. Bu teknikler etütlere mahsus olmamakla beraber agilité, refleks ve hem el hem de beyin egzersizi yaptırma amacı

taşırlar. Piyanistik problemler Chopin ve Debussy etütlerin aksine, yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki etütlerde çıkış amacı olarak kullanılmamıştır.

Birinci bölümde bahsedildiği gibi yirminci yüzyılda ton dışı müzik yapan bestecilerin yanı sıra, tam anlamıyla tonal müzik yapan, tonal olmasa da melodik ve müzikal eserler veren ya da iki stili de bir arada kullanan bestecilerin sayısı oldukça fazladır. On iki ton müziği gibi yeni yaratılan teknikler herkes tarafından benimsenmemiş ya da etkileri kısa sürmüştür. Tek bir stil yerine, çoğu besteci bir çok farklı stili bir arada ya da ayrı ayrı kullanarak polistilist bir bakış açısını benimsemiştir. Yirminci yüzyılda müziğinde tonal elementleri de kullanan başlıca besteciler şunlardır: Rachmaninof, Prokofiev, George Gershwin, Samuel Barber, George Enescu, Leonard Bernstein, John Williams, Bolcom.

2. LIGETİ'NİN PİYANO ETÜTLERİNE GENEL BAKIŞ

Ligeti'nin etütleri üç kitaptan oluşmaktadır:

1. Kitap: 1. Désordre, 1985 (Düzensizlik); 2. Cordes à vide, 1985 (Boş Teller); 3. Touches bloquées, 1985 (Bloke Tuşlar); 4. Fanfares, 1985 (Fanfarlar); 5. Arc-en-ciel, 1985 (Gökkuşağı); 6. Automne à Varsovie, 1985 (Varşova'da Sonbahar).

2. Kitap: 7. Galamb Borong, 1988-89 (Melankolik Güvercin); 8. Fém, 1989 (Metal); 9. Vertige, 1990 (Baş Dönmesi); 10. Der Zauberlehrling, 1994 (Büyücünün Çırağı); 11. En suspens, 1994 (Askıda); 12. Entrelacs, 1993 (Girişik Süsler); 13. L'escalier du diable, 1993 (Şeytanın Merdiveni); 14. Columna infinită, 1993 (Sonsuzluk Sütunu); 14a. Coloana fără sfârșit (Sonsuz Sütun -player piano versiyonu-).

3. Kitap: 15. White on White, 1995 (Beyaz Üzerinde Beyaz); 16. Pour Irina, 1996-97 (Irina için); 17. À bout de souffle, 1997 (Nefes Nefese); 18. Canon, 2001 (Kanon).

1956'da Rus işgali altındaki Macaristan'dan batıya sığınan Ligeti, gerçek kariyerine ancak o dönemde başlayabilmiştir. Besteci, Bartók'un önemli bir model oluşturduğu Macaristan'da, Stalinizmin etkisiyle yeraltı direnişçileri gibi davranan ve batıya geçince hemen yeni teknikleri – çoğunlukla da avantgarde tarzı- bir kurtuluş gibi görenlerin başında gelir. Ancak Ligeti de müziğini şöyle tanımlar: “Eserlerim onları sınıflandırmak isteyenlere olanak vermez; onlar ne avant-garde, ne geleneksel, ne de tonal ya da atonaldir. Ve kesinlikle de post-modern değildir;

çünkü geçmişi ironik tarzda dramatize etmek bana tümüyle yabancı gelen bir şeydir” (Aktüze, 2003: 1230).

“Ligeti’nin etkilendiği temel öğeler on dördüncü yüzyıl müziğinin karmaşıklığı, Afrika’nın Bantu müziği, Karayip Adaları, Bali Adası’nın müzik unsurları, Nancarrow’un mekanik piyano için yazdığı parçalar ve cazın ritmik canlılığıdır (Aktüze, 2003: 1230-31)”. Ligeti, farklı ülke müziklerini iki elde aynı anda kullanılan farklı değiştiriciler yardımıyla ustaca taklit etmiştir (Steinitz, 2003: 299-300). Nancarrow’un etkisi ise hızlı etütlerde karmaşık nota grupları sayesinde kolaylıkla görülmektedir. Tüm bunların yanı sıra romantik gelenekten gelen uzun legato yapılar ve melodi-eşlik ilişkisi Ligeti’nin etütlerinde göze çarpan diğer unsurlardır.

Diğer 20. yüzyıl piyano etütleriyle karşılaştırıldığında, Stravinski etütler (1908) poliritm; Debussy etütler (1915) piyanistik problemler; Bartók etütler (1918) kromatik yapı ve aksak tartılar; Messiaen etütler (1949) ise total serializm üzerine kurulmuşken, Ligeti’nin etütleri total serializm hariç bütün öğeleri içerir. Ligeti’nin etütleri virtüözite açısından önceki dönemlerden Chopin ve Liszt ile karşılaştırılabilir. Stil açısından ise Bartók’un piyano etütleriyle benzerlik göstermektedir. Chopin ve Liszt de dahil olmak üzere genellikle besteciler etütlerinde fiziksel zorluklar üzerinde dururken, Ligeti zihinsel zorlukları da ele almıştır. Ligeti’nin etütleri bu özelliğiyle de, önceki örneklerden çalınması daha zor bir konumdadır. Yaptığı ses illüzyonlarıyla tanınan ve her etüdünde zihinsel oyunlar sunan Ligeti’nin etütleri, aynı zamanda piyanistik problemlere yönelik öğeleri de içermektedir (Steinitz, 2003: 212).

Ligeti yetersiz olduğunu söylediği piyano tekniğinden, piyano etütlerinin yazımındaki ilk ilham olarak bahseder (Toop, 1999: 199). Yetersiz bir teknikle bu kadar ustaca yazılmış eserlerle, pratikte profesyonel olamayacağını, teoride ise mükemmelliği amaçladığını göstermiştir.

İdil Biret kaydını yaptığı Ligeti etütler için şunları söylemiştir:

György Ligeti etütlerinde bir çok müzikal yorum teriminin yanı sıra çok keskin süre terimleri kullanmıştır. Örneğin Etüd XII için süre 2.56 dakika ve Etüd XIVa için ise süre 1.41 dakika olarak belirtilmiştir. Ben yorumumda keskin süre ifadelerinden ziyade müzikal yorum terimlerini izledim. Bestecilerin metronom sayıları ve zamanlama işaretleri yorumcular için her zaman

problematik olmuştur. Besteci yarattığı eseri kendi içinde duyar. Bu nedenle kimi zaman, enstrümanda denenmemiş çok hızlı tempolar belirleyebilir. Tüm nüansları, vurguları ve incelikleri belirtmek isteyen ve aynı zamanda bestecinin düşüncesine de mümkün olduğunca yakın çalmak isteyen yorumcu ise çoğu zaman bir ikileme karşı karşıya kalır: bestecinin istediği tempoları tam olarak yerine getirmek ya da müzikal yorum terimlerinin belirlediği çizgiden ödün vermemek. Birinci yolu seçmek, bazı önemli müzikal vurgulama işaretlerinin çalınmaması sonucunu doğurur; gerçekten de o derecede yüksek tempolarda pratik olarak imkansızdır bu yorum terimlerini hakkıyla yerine getirebilmek. Benim tercihim, gerekli gördüğüm yerlerde müzikal yorum terimlerine öncelik vermek oldu. Ligeti'nin kendisi de Etüd No: 7 için yazdığı notlarda bu yola işaret ediyor: “zaman terimi yalnızca bir rehberdir.”³

Özellikle aksanları etütlerinin yapı taşlarından en önemlisi haline getiren Ligeti, etütlerinde polimetre ve poliritmi etkin bir şekilde kullanmıştır. Etütler, Ligeti'nin hız tutkusunun ürünleridir. Nancarrow'un varlığından 1980 yılında haberdar olan Ligeti, onun otomatik piyano için yazdığı eserlerden çok etkilenmiş ve gençliğinden beri virtüöziteye duyduğu ilgiyle beraber, 1985 yılında yazmaya başladığı etütlerde genelde başrolde hız yer almıştır (Steinitz, 2003: 269).

Ligeti etütlerini yazarken, teknik zorlukları üst seviyede tutarak, insanüstü performans ana fikrini benimsemiştir (Toop, 1999: 205). Etütlerinde piyanonun tüm imkanlarını cömertçe kullanan Ligeti'nin on sekiz etüdü de yaratıcılığını ispatlar niteliktedir. Yirminci yüzyıl müziğindeki teknik çeşitliliğe göre oldukça geleneksel bir yazı biçimi benimseyen Ligeti, ostinato, dinamikler, pedallar, oktavlar, uç ve ani nüanslarla çeşitliliği sağlamıştır. Etütlerdeki nüans aralığı *pppppppp* (*8p*) ve *ffffff* (*8f*) arasındadır. Neredeyse her etütte kullandığı aksanlar netliği ve hareketi beraberinde getirmiştir.

Ligeti'nin *Automne a Varsovie* ve *Vertige* gibi bazı etütleri, müziğindeki diğer öğelerden daha fazla kromatizm içerir. *Desordre*, *Galamb borong*, *En Suspens* ve *Entrelacs*'ta tamamlayıcı dizilerin eş zamanlı kullanımıyla oldukça farklı bir etki yaratılmıştır. Ses illüzyonu ve geçicilik beraber ortaya çıkar. Sonuç Lisztçi boyutların müziğidir: volkanik, içten, göz kamaştırıcı ve saplantılı (Steinitz, 2003: 278-79).

2. 1. BİRİNCİ KİTAP PİYANO ETÜTLERİ, 1985

Bu kitap, Ligeti'nin bütün etütlerine hakim olan ve son kitaplara doğru aşırılık gösteren hız tutkusunun başlangıcıdır. Besteci bu kitapta pek çok farklı tarz ve ritim kombinasyonu denemiştir. Bu sebeple etütler stil yönünden çok benzerlik göstermez.

³<http://www.idilbiret.eu/tr/?p=36> (Erişim Tarihi: 09.03.2015)

Ligeti'nin 1985 yılında tamamladığı birinci kitap 1986 yılında yayınlanmış ve aynı yıl Louisville Üniversitesi tarafından verilen Grawemeyer ödülüne layık görülmüştür (Steinitz, 2003: 314).

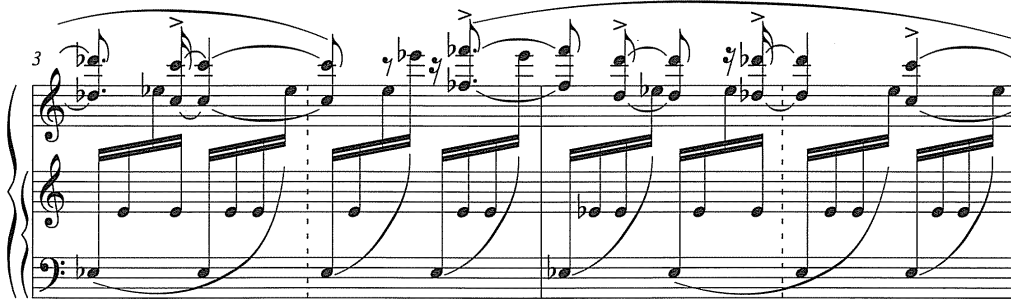
Ligeti'nin birinci kitap piyano etütleri altı çalışmadan oluşmaktadır. Bu etütlerden dördü (No:1, 3, 4, 6) hızlı, ikisi (No. 2, 5) yavaş tempodadır. Hızlı etütlerin temel ortak özelliği, sekizlik nota grupları üzerine kurulmuş olmasıdır. Yavaş etütlerde ise nota değerleri bölünerek ilerler. Birinci kitap etütlerinin en önemli karakteristik özelliği, aksak yapıda olmalarıdır. Ligeti, bu yapıyı sadece *Désordre* (Düzensizlik) adını verdiği ilk etüdünde değil, diğer etütlerinde de kullanmıştır. Bu aksak yapı, özellikle hızlı etütlerde kendini daha çok gösterir, fakat yavaş etütlerde aynı etkiyi yaratmaz. Kitapta kullanılan nüanslar *pppppppp* (8p) ve *ffffff* (6f) arasında değişmektedir.

Birinci kitabın ilk etüdü olan *Désordre*, Ligeti'nin polimetrik çalışmalarından biridir. Düzenli başlayan etütte ritim, dördüncü ölçüden itibaren eksik gruplamayla aksamaya başlar. Eksiltilmiş gruplamalar, melodinin ve ara notaların kurulumu, polimetrik yapıyı meydana getirir. Sakin bir yapı ve yavaş tempoya sahip olan ikinci etüt *Cordes à vide* ise bu yapıyı barındırmaz. Nota değerleri müzik ilerledikçe daha küçük notalara bölünür ve sakinlik içinde karmaşa yaratır. Bu bölünmeler, etüdü öğrenme aşamasında okuma açısından zorluk teşkil eder.

Üçüncü etüt *Touches Bloquées*, Ligeti'nin etütlerinde kullandığı tek farklı tekniktir. Bu etütte, bir el yazılan notaları sessizce basılı halde tutarken, diğer el aynı oktavda kromatik inici ve çıkıcı diziler çalar. Tutulan ve çalınan sesler birlikte bir ritim oluşturur. Çalınan müzik tek düze kromatik diziler olmasına rağmen, duyulan müzik tutulan seslerden dolayı sekteye uğramaktadır. Böylece melodide boşluklar oluşur. Bu da notada belirtildiği gibi bir kekemelik etkisi yaratır. *Touches bloquées*'de kullanılan tuş engelleme tekniği, Ligeti'nin 1976 tarihli iki piyano için yazılmış *Monument-Selbsportrait-Bewegung* adlı eserinin ikinci bölümü olan *Selbsportrait*'de de kullanılmıştır (Toop, 1999: 201).

Kitabın dördüncü etüdü *Fanfarses*, pedagojik olarak en çok kullanılan etütlerden biridir. Ligeti'nin etütleri içerisinde okuma aşaması kolay olan çalışmalardandır. Aksak bir yapıya sahip olan bu etüdün, fanfarın yapısını öğrenmek ve iki elde birbirinden bağımsız aksan yapabilme gibi getirileri vardır. Ligeti'nin kullandığı aksak yapı, beşinci etüt olan *Arc-en-ciel*'de de kendini gösterir. Bu durum, tempo çok yavaş olduğu için hızlı etütlerdeki gibi aşırı bir düzensizlik etkisi yaratmaz. Ligeti, çalışmanın üçte ikisinde tempo değişiklikleri kullanmıştır. Poliritmik bir çalışma olan bu etüdün, okuma açısından zorluk derecesi yüksektir.

Birinci kitabın son ve en uzun etüdü olan *Automne à Varsovie*, (Steinitz, 2003: 294)'de belirtildiği üzere *lamento motif* olarak adlandırılan ve Ligeti'nin daha önce *Horn Trio* adlı eserinde kullandığı inici kromatik yapı üzerine kurulmuştur (Şekil 1). “Yapısal olarak Afrika ritmini, Nancarrow'u ve grafik sanatçısı Maurits Cornelis Escher'in grafik fikirlerini içermektedir (Steinitz, 2003: 293)”.



Şekil 1. *Lamento motif* © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 1986, s. 41.

2. 2. İKİNCİ KİTAP PİYANO ETÜTLERİ, 1988-93

İkinci kitap, on dördüncü etüdün ikinci versiyonuyla beraber dokuz çalışmadan oluşmaktadır. 14a numarasını taşıyan bu ikinci versiyon, Ligeti'nin etütlerindeki *player piano* (otomatik piyano) için yazılmış ilk çalışmasıdır. Bu etüt, Ligeti'nin hız tutkusunun bu kitapta giderek arttığını kanıtlar niteliktedir.

İkinci kitabın ilk etüdü olan *Galamb borong*, düzenli bir ritimde başlasa da, Ligeti'nin her zaman kullandığı aksanlarla beraber düzensizliğe doğru ilerler. Üst parti iki bemol alırken, alt partide üç bemol kullanılmaktadır. Etüdün yorumcuyu en çok zorlayan yanlarından biri, iki elde farklı ton çalınmasıdır. Diğer zorluklar ise iki elde aksanlar birbirinden bağımsız hareket ederken, melodik çizginin sürekliliğini sağlayabilmektir.

Ligeti'nin neredeyse bütün etütlerinde kullandığı aksanlar, sadece sekizinci etüt *Fém*'de kullanılmamıştır. Etüt genelde tam beşlilerin kullanıldığı sekizlik “hocketing” ritim üzerine kurulmuştur (Şekil 2). “Hocketing” ritim iki ya da daha fazla partiden oluşabilir. Tek başlarına çalındığında anlam ifade etmemekle beraber birleştirildiğinde bir bütün (melodi) oluştururlar (Steinitz, 2003: 300). Ligeti, etüdün başında yazdığı açıklamada etütte kullanılacak aksanları yorumcunun kararına bırakmıştır.



Şekil 2. *Hocketing ritim* © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 1998, s. 12.

Fém'den sonra dokuzuncu etüt *Vertige*, çok farklı bir karakterde belirir. Ligeti etütlerin temel yapı taşlarından biri olan sekizlik nota grupları, bu etütte aksanların nadiren görüldüğü yalın bir yapı olarak kullanılmıştır. Etüdün ilk ölçüsündeki kromatik inici sekizliklerden oluşan yapı, sürekli yukarıdan başlayarak kendini tekrar eder. Bu yapı, üçüncü tekrardan itibaren her gelişinde ilk sesin erken başlamasıyla üst üste binmeye başlar. Sürekli tekrar eden kalıp, bir sistemi olmadan iki elde de kendini gösterir. Baş dönmesi etkisi bu tekrarlar sayesinde verilir ve tekrar eden yapı sadece inici olarak hareket eder (Steinitz, 2003: 303).

Neredeyse tamamının sekizlikler üzerine kurulu olduğu bir başka çalışma da on numaralı etüt *Der Zauberlehrling*'dir. Etütte iki el arasındaki beklenmedik ton değişimleri dikkat çekicidir. İki elin aynı anda farklı ton çalması, adeta zihni ikiye bölmeyi gerektirir.

On bir numaralı etüde kadar olan çalışmalarda sekizlik ve on altılıklarla süslü yazı stili kullanan Ligeti, şaşırtıcı biçimde *En Suspens*'e dörtlük notalarla başlamıştır. Yavaş tempodaki etütte başlangıç tınısı Debussy'i çağırıştırır. Partilerden biri beş bemol alırken, diğeri hiç değiştirici almaz. Bu ton karşıtlığı partiler arasında sürekli değişir. Etüdün en zor yanlarından biri bu değişikliklere adapte sürecidir. Diğer etütlerle kıyaslandığında, bu çalışmada nüanslar oldukça sınırlı tutulmuştur. Ligeti'nin ton karşıtlığını kullandığı başka bir çalışma ise on iki numaralı etüt *Entrelacs*'tır. Başlangıcında alt partinin beş bemol aldığı, üst partinin ise değiştirici almadığı etütte, bir süre sonra bu durum tam tersine döner. Tamamında alt yapıyı on altılık notaların oluşturduğu etüt, Ligeti'nin çoğu etüdünde olduğu gibi düzenli başlayıp, yavaş yavaş düzensizliğe doğru ilerler. On altılık notaların içine yerleştirilmiş melodi diyebileceğimiz yapı, genelde ikili aralıklardan oluşur ve düzensizliğe giden yolu oluşturur. Etütte ani nüans değişimleri de dikkat çekicidir.

Ligeti'nin bütün piyano etütleri arasında en uzun olan ve en çok çalınan etüt on üç numaralı *L'escalier du diable*'dir. İnişli olmayan bir merdiveni betimleyen bu etüt, sürekli üst üste binen çıkıcı sekizlikler ve zaman zaman bunlara eşlik eden akorlar üzerine kurulmuştur. Bu çalışma, inici diziler kullanılmadan çıkıcı dizilerle sürekli üst partilere doğru ilerler. Dizilerdeki inişler, sadece ani şekilde alt partilerde tekrar başlayan dizilerle gerçekleşir. Bu ani değişiklikler bir iniş değil, atlayış niteliği taşırlar. Etüdün nüansları *pppp* (4p) ve *ffffff* (8f) arasında değişmektedir.

İkinci kitabın on dördüncü ve son etüdü, *Columna infinită* adını taşır. Constantin Brâncuși'nin etütle aynı adı taşıyan heykelinden etkilenen Ligeti, bu etüdü iki versiyon şeklinde yazmıştır. İlk olarak 14a versiyonunu yazan Ligeti, eserlerini seslendiren Pierre Aimard'ın ricası üzerine daha kolay bir versiyonunu yapmış ve aslında ilk yazdığı zor olan çalışma “player piyano için” başlığıyla yayınlanmıştır (Steinitz, 2003: 310). Üst

üste binen katmanlar üzerine kurulu *Columna infinită*, bu özelliğiyle bir önceki etüt olan *Şeytanın Merdiveni* ile benzerlik göstermektedir. Sekizlik diziler defalarca alt perdelerden başlayarak üst perdelere çıkar ve eller bas perdelere birbiri üzerinden çapraz olarak atlar. Diziler önceki etütte olduğu gibi hep çıkıcıdır. Sürekli tekrar eden katmanlar sayesinde bu etüt, Ligeti'nin müzikal spiralleri en yoğun yansıttığı çalışmadır (Steinitz, 2003: 303). Etüt Ligeti'nin baştan sona kullandığı aşırı nüanslarıyla da dikkat çeker. Nüanslar *fff* (3f) ve *ffffff* (8f) arasında değişmektedir. Ligeti'nin sadece forte nüanslarını kullandığı tek etüttür. Etüdün 14a versiyonu ise çoğunlukla çift ses barındıran sekizlik dizilerden oluşur ve armonik olarak normal versiyondan çok farklıdır. İki versiyon arasında armonik olarak istikrar yoktur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜÇÜNCÜ KİTAP ETÜTLER VE YORUM KILAVUZU

1. ÜÇÜNCÜ KİTAP PİYANO ETÜTLERİNDEKİ STİL

Ligeti, üçüncü kitabı 1995-2001 yılları arasında yazmıştır. No. 15: *White on White*, No. 16: *Pour Irina*, No. 17: *À bout de souffle*, No. 18: *Canon* olmak üzere dört etütten oluşan üçüncü kitapta Ligeti, stilinin paradoks, aksanlar ve polimetre gibi daha önceki etütlerde de görülmüş olan karakteristik besteleme materyallerini tekrar kullanmıştır. Önceki iki kitaba göre bu materyalleri daha sakin bir atmosferde sunmuştur. Üçüncü kitap etütlerin daha sakin oluşu, Ligeti'nin daha önce yazdığı etütlerdeki tonal ve ritmik karışıklıktan uzaklaştığı izlenimi verse de, besteci bu dingin hava içinde de karmaşa karakterini ustalıklı kullanmıştır (Steinitz, 2003: 313). Üçüncü kitapta daha az materyal ve daha az karmaşayla sağlanan yalınlık, önceki iki kitaba karşıtlık içerir.

Dört etüdün de ortak karakteristik özelliği, sekizlikler ya da dörtlüklerden oluşan ve neredeyse kesilmeden devam eden dizilerdir. Ligeti, bu kesintisiz çizgilerde zaman zaman aksanlar kullanmış ve dizilerin tek düze duyulmasına engel olmuştur. Aksanlar ve kesintisiz dizilerin kullanımı, Ligeti'nin önceki etütlerinden gelmektedir. On yedinci etüt hariç üçüncü kitaptaki etütler, kademe kademe hızlanan tempolarla şekillendirilmiştir. Bu da üçüncü kitaptaki dingin havanın etütlerin tamamına hakim olmadığını, Ligeti'nin hız tutkusundan tamamen vazgeçmediğini göstermektedir.

Üçüncü kitap aynı zamanda Ligeti'nin tek kanon çalışması yaptığı kitaptır. Ligeti, on altıncı etüt olan *Pour Irina* dışındaki diğer etütlerde ikinci partinin birinci partiyi sadece bir ya da iki vuruş geriden takip ettiği kanonlar kullanmış ve son etüdüne *Canon* ismini vermiştir (Steinitz, 2003: 312). “Besteci ve koro şefi Johannes Ockeghem’in partiler zirveye ulaşmışken aynı anda yeni kontrapuntal partiler üretme kabiliyeti ve kanonları, Ligeti’nin poliritmik polifonisine model olmuştur (Steinitz, 2003: 30)”. “Ligeti partiler

arasındaki bu gidiş gelişleri deniz dalgalarına benzetir (Steinitz, 2003: 145).” Ölçü sayısının olmadığı ve kromatizmin yapısalcı bir nitelikte kullanılmadığı üçüncü kitapta, nüans aralığı *pppp* (4p) ve *ffff* (5f) arasında değişmektedir. Aynı zamanda bu kitap Ligeti’nin, tamamında ölçü sayısı kullanmadığı tek kitabıdır. Etütlerin tamamında uç, ani ve sık nüans değişimleri, yorumcunun hem bu değişimlere adaptasyonunu sınamasına hem de tını yeteneklerini ortaya çıkarabilmesine olanak vermektedir.

Üçüncü kitap etütlerde en dikkat çeken unsurlardan biri ise notadaki *üçüncü kitap, birinci defter* yazısıdır. Bu yazı, Ligeti’nin bu kitaba başlarken iki ya da daha çok defter olarak yazmayı planlamış olduğunu göstermektedir. Ligeti, üçüncü kitap etütlerinin yazımı sırasında, piyano için başka eserler bestelememiştir.

1. 1. ON BEŞİNCİ ETÜT “White on White” (Beyaz Üzerinde Beyaz), 1995

“Ligeti 1995 yılında Hague Royal Konservatuvarı’ndan gelen sipariş sonucunda yazdığı *White on White*’ı tamamlarken, *Metamorphose* ve *Presto en blanc* başlıklarını da içeren bir çok fikir üretmiştir (Steinitz, 2003: 312).” Bir eseri neredeyse baştan sona beyaz tuşlarda yazma düşüncesi, Ligeti’nin ilk iki kitaptakine oranla daha yalın bir yazı stilini benimsemek istediğinin göstergesidir.

White on White, bir yavaş, bir hızlı (*Andante con tenerezza*, *Vivacissimo con brio*) olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Önceki örneklere oranla gösterişsiz bir karakterdedir. Bu etüt melodilerin gizlenmediği ve cümlelerin net gösterildiği bir yapıda yazılmıştır.

Ligeti, yorumcuya etüt boyunca kılavuzluk etmesi için, kesik çizgilerden oluşan ölçü çizgileri kullanmıştır. Notada yazmamasına rağmen ölçü sayısı 8/2’lidir. Kanonik bir yapıya sahip olan etüdün *Andante con tenerezza* bölümünde, sol el sağ eli bir ikilik geriden ve bir oktav aşağıdan takip ederek kanon oluşturur. Bu kısımda metronom sayısı elli ikidir fakat bu bilgi el yazmasında yer almaz. Cümle üç defa kendini tekrarlayarak oldukça uzun bir koral giriş meydana getirir. Etüdün bu yalın kısmının en zor yanı, sabit tempoda çalabilmektir. Burada sadece ikiliklerin kullanılmış olması,

tempoyu sabit tutmayı zorlaştırır. Bu uzun kısım pedal yardımıyla tamamen bağlı çalınır. Bağlı çalmak için pedalın yanı sıra, parmak numaralarından da yardım alınmalı, sakın hava bozulmadan, derin çalınmalıdır.

Etüdün başlangıcında cümle bir çift, bir tek ses olarak ilerlerken, on üçüncü ikilikte arka arkaya gelen tek seslerle sekteye uğrar, döngü değişir. Fakat cümle her gelişinde yeniden çift sesle başlar. Melodinin değişmediği ikinci cümlede sadece bir kaç farklı aralık kullanılırken, üçüncü cümle ilk cümleyle birebir aynıdır. Genelde üç sesli ilerleyen bu koral yapı, kanondan dolayı zaman zaman dört sesli hale gelir (Şekil 3).

Melodide en çok öne çıkan re-mi-fa-la motifi, ısrarcı bir şekilde yavaş kısım boyunca altı kez, bir cümle içinde ise iki kez tekrar edilir. Bu motifin cümle içindeki her ikinci gelişi, melodinin başa döneceğini haber verir. Bu motif, melodinin devamlılığını sağlayan bir bağlaç görevi görür (Şekil 3).

The image displays a musical score for the first six measures of the first exercise. The tempo is marked 'Andante con tenerezza, ♩ = 52'. The score is written for piano and includes the following elements:

- 1. Cümle:** The first sentence, marked 'sempre p., sempre molto legato, cantabile espressivo'. It consists of two staves. A box highlights a specific motif in the right hand, which is repeated in the second sentence.
- 2. Cümle:** The second sentence, which is identical to the first. It also consists of two staves.
- Triplet:** A triplet of eighth notes is shown in the right hand of the first sentence.
- Performance Instructions:** 'sempre sim.' is written below the first sentence, and 'sim. al fine' is written at the end of both sentences.

Şekil 3. On beşinci etüt 1-6. ölçüler © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 3.

Etütte çoğunlukla tam beşli ve büyük ikili aralıklar kullanılmıştır. Yavaş bölüm, Ligeti'nin etütlerindeki karmaşaya tamamen zıt karakterdedir. Bu kısım, Ligeti'nin etütlerinde okuma ve çalma açısından en kolay olanıdır.

Hızlı bölüme kadar nüansın *piano* olduğu bu yavaş kısım, 15. ölçüde son bulur. Ligeti, yavaş bölmenin bitişinde *rallentando* kullanmış, aynı etkiyi sürdürmek için son akorların nota değerleriyle oynayarak tempoyu yavaşlatmıştır. Bu yavaşlama ise cümlelerin içinde sürekli duyduğumuz re-mi-fa-la motifinin altıncı ve son kez gelişile başlamaktadır (Şekil 4).



Şekil 4. On beşinci etüt 14. ölçü © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 4.

Ligeti bu yavaşlama yöntemini bir kaç etüdünde daha kullanmış (ikinci, on altıncı, on yedinci etütler), bazılarında *rallentando* ya da *ritardando* olmadan sadece nota değerlerini uzatarak yavaşlama etkisi yaratmıştır.

İlk bölümdeki sakin atmosfer, *attaca subito* geçişle hızlı olan ikinci bölüme bağlanır. *White on White*, sekiz numaralı etütten sonra Ligeti'nin bu yöntemi kullandığı ikinci etüttür. İkinci bölüm on altıncı ölçüde başlar ve notada yazılmamasına rağmen 16/8'lik tartıdadır. Bu bölmede, Ligeti etütlerin genelinde olduğu gibi aksanlarla süslü sekizlik nota grupları ortaya çıkar. Bu kısım, yavaş bölümdeki koralin bir varyasyonu gibidir. Bu kez koral iki elde de aksanlarla belirtilmiş ana parti ve ara partiler şeklinde dört partili (genelde dört notalı gruplar) bir yazı anlayışıyla gelir (Şekil 5).

Vivacissimo con brio

(16)

ff sempre, legatissimo possibile

quasi senza Ped.

sfz *sfz* *sfz* *sempre sim.*

sim. al fine

sfz *sfz* *sempre sim.*

sim. al fine

Şekil 5. *Vivacissimo con brio*'nun başlangıcı © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 4.

Hızlı olan bu bölümün ilk 20 ölçüsü *ff*, kalan diğer ölçüler (13 ölçü) ise *pp* ve *ppp* olarak yazılmıştır. Ligeti ilk bölümdeki bağlı karakteri kaybetmemek için hızlı bölümdeki sekizliklerin en başına aksan koymamıştır. Notaya bakıldığında buraya aksan koyulduğu takdirde eserin ilk kısmından gelen karakterin bozulabileceği düşüncesi etkin olsa da, sekizlik dizilerin başlangıcı *fortissimo* olduğu için zaten yorumcu aksan yapmaya yönlendirilmiştir. Aynı zamanda Ligeti'nin notuyla (*legatissimo possibile*) orantılı olarak olabildiğince bağlı çalınmalı, aksanlar rağmen bu hava bozulmamalıdır. Melodinin zaman zaman oktavı aşan aralıklarını bağlı çalmak için, yavaş bölümde olduğu gibi, hızlı bölümde de pedal kullanmaktan kaçınılmamalıdır. Pedalı istenilen karakteri bozmadan, sadece gerekli yerlerde kullanmak gerekir. Bu bölümün başındaki *quasi senza pedal* notu göz önüne alındığında, *vivacissimo con brio*'nun en ustalık gerektiren yanı, pedal kullanımınıdır.

Bu hızlı bölüm yazı biçimi olarak birinci kitabın ilk etüdünü anımsatır. *Désordre*'da kullanılan oktavlarda gelen melodiden farklı olarak, bu etütte melodi sağ elde alt ve üst partide karışık olarak gelmektedir. Melodideki bu iniş çıkışlardan dolayı elin sürekli açık/gergin pozisyonda olması ve yorumcunun bu karışık melodiyi *ff* nüansı ile çalıyor oluşu, hızlı bölümü çalınması daha da zor bir hale getirmektedir. *Vivacissimo con brio*'da birinci parmağın aynı anda iki notayı çalması çok sık kullanılmış bir unsurdur. Bu kısımları *ff* nüansında çalarken olabildiğince koldan kuvvet alınmalı, olası bir sakatlığın önüne geçmek için bilek çok zorlanmamalıdır.

Alt parti, kalın perdelere indikçe sık kullanılan aksanlarla daha aksak hale gelir. 20. ölçüde alt partide arka arkaya yerleştirilmiş aksanlar tansiyonun giderek yükselmesinde büyük önem taşıdığı için özellikle belirtilmelidir (Şekil 6).



Şekil 6. On beşinci etüt 20. ölçü © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 5.

Nabız yükselir, fakat tempo aynıdır. *Vivacissimo con brio*'da çapraz aksanlarla gelen aksamaya ve dolayısıyla ritimdeki asimetriye rağmen, tartı nettir (Şekil 7).



Şekil 7. Çapraz aksanlama © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 5.

36. ölçüde ani bir *pianissimo* nüansla ilk bölümdeki aksansız karaktere geri dönülür. Etütlerde yorumcunun adaptasyonunu sınavan en önemli hususlardan biri bu ani nüans değişimleridir. 39. ölçüde sol elde, etüdün yavaş bölümündeki yapıyı anımsatan ikilik nota yapısı belirir (Şekil 8).



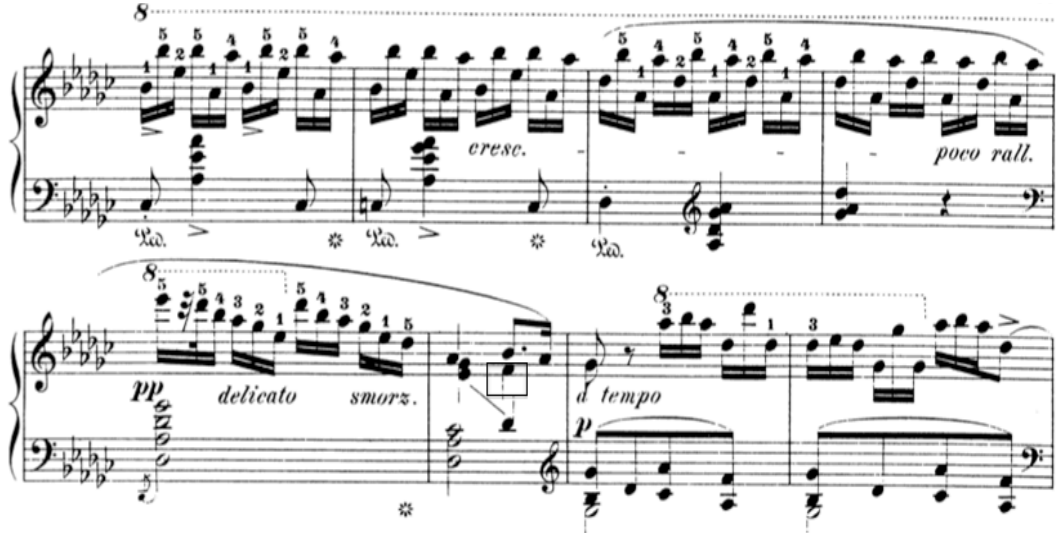
Şekil 8. On beşinci etüt 38-41. ölçüler © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 7.

Bu kısımda Ligeti, etüdün başından beri sıklıkla kullandığı ikili aralıkları, dokuzlu aralık olarak çevirmiştir. İkinci kısmın tamamında kullanılan sekizlik diziler dalgalanmalarla gittikçe tizleşerek piyanonun neredeyse en üst perdelerine kadar ulaştıktan sonra kademeli bir şekilde en alt perdelerine doğru iner.

Etüdün ismi 'Beyaz Üzerinde Beyaz' olmasına rağmen etüdün sonuna doğru Ligeti, beyaz tuşlardan ödün vererek 40. ölçüde sürpriz bir şekilde si bemol yazarak siyah tuşları da kullanmaya başlamıştır (Şekil 8). Aynı şekilde Chopin de siyah tuş etüdü olarak anılan eserinde (Op.10 No. 5) beyaz tuş kullanmaktan çekinmemiştir (Şekil 9).

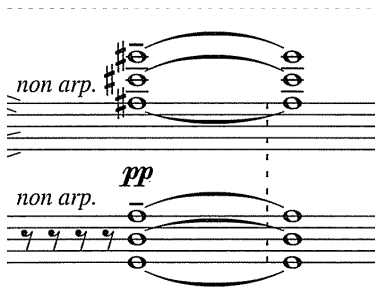
White on White, Chopin'in siyah tuşlar etüdüyle karşılaştırıldığında yorumcuyu daha çok zorlayan unsurlar içerir. Bunun nedeni siyah tuşların dizilim açısından yorumcuya kılavuzluk etme, yön gösterme rolüdür. *White on White*'ta ilk siyah tuş kullanılına kadar hızlı tempoda ve birbirinden uzaklığı aynı olan beyaz tuşlarda çalmak, yorumcuyu konsantrasyon açısından zorlayan unsurlardan biridir.



Şekil 9. Chopin Etüt Op. 10 No. 5 61-68. ölçüler

Kaynak: Chopin: 1943, s. 25.

White on White devinim içinde en bas perdelerde sona doğru ilerler, *pp* ve armonik olarak hiç beklenmedik bir akorla etüt sona erer (Şekil 10). Ligeti'nin bütün etütlerinde oktavı aşan aralık ya da akorlarda kullandığı *non arpeggio* uyarısı dikkat çekicidir. Bu notun parantez içinde yazılmamış olması, bir zorunluluk yükleyerek sorumlu bir yorumcuyla zor duruma düşürmektedir. Eli küçük olan yorumcuları göz ardı etmek yerine, bu tarz talimatların kesinlik belirten bir komut olarak değil, parantez içine alınarak seçenek olarak verilmesi yorumcu yönünden daha doğru bir yaklaşım olabilir.



Şekil 10. On beşinci etüdün sonu © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 7.

1. 2. ON ALTINCI ETÜT “Pour Irina” (Irina için), 1996-97

Ligeti bu etüdü yakın dostu, ünlü piyanist Aimard’ın o dönemki eşi piyanist Irina Kataeva için yazmıştır. 1996-97 yılları arasında yazdığı bu etüt, yavaş ve hızlı olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır. Hızlı bölüm de, kendi içinde üç kısma ayrılır. On beşinci etüt olan *White on White*’taki sakin atmosfer bu etütte de ortaya çıkar. Fakat bu dingin atmosfer önceki etütte olduğu gibi sadece etüdün yavaş olan ilk bölümündedir.

Eser, *Andante con espressione, rubato, molto legato* başlığı altında yavaş bölümle başlar. “Açılış olan bu bölüm, la bemol kullanılmadan re bemol majör diyatonik dizide yazılmıştır. Yani aslında heksatoniktir (Steinitz, 2003: 313).” Ligeti, bu bölümdeki son akorlara kadar hiç la bemol kullanmadığı için, değiştirici kısmına da yazmamıştır. La bemol ancak etüdün hızlı kısmının ilk bölümünde diğer değiştiricilere katılır.

Notaya bakıldığında son akorlara kadar sadece *piano* nüansı ile yazılmış, dörtlüklerden oluşan düz nota yazısı görülürken, Ligeti parçanın başına *rubato* terimi eklemekle eserin bu kısmını monotonluktan kurtarmıştır. Yavaş bölümde sağ eldeki melodi zaman zaman bir dörtlük esle bölünürken, sol el kesintisiz şekilde devam eder. Bu sürekliliği devam ettirmek için melodi sol elle başlar ve sağ el ilk esten sonra melodiyi sol elden devralır. Ligeti, bu başlangıçta sol ele es yazmamış, fakat cümlelerin ilk altı notasını sol el partisine bağ yardımıyla bağlayarak sol elle çalınması gerektiğini vurgulamıştır (Şekil 11).

Yavaş bölüm üç cümleden oluşur. Her cümle aynı başlar fakat devamı farklıdır. Ligeti’nin *White on White*’ta kullandığı tekniğin tersine, ilk cümle tek, ikinci cümle çift ve üçüncü cümle yeniden tek sesle başlar, döngü tamamlanır. Tema ilk üç ya da dört notasıyla, bu cümleler içinde aralıklarla ve zaman zaman başka notalardan da başlayarak kendini hatırlatır (Şekil 11).



Şekil 11. Pour Irina'nın başlangıcı © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 8.

Yavaş bölüm olabildiğince bağlı çalınmalıdır. Yeterince bağlı çalabilmek için derin ve elin tamamını klavyeye yaklaştırarak çalmak yerinde olacaktır. Yavaş bölüm, cümle aralarında çok büyük nefesler almaktan kaçınarak, uzun bir cümle olarak çalınmalıdır. Etüt inici diziyile başladığı için, nüansın aynı kalmasına özen gösterilmelidir. Üçüncü ve son cümleye başlarken sol elde duyulan sol bemol-re bemol tam beşli aralığında gereğinden biraz daha fazla beklenmeli ve üçüncü cümlenin gelişi için nefes olarak düşünülmelidir (Şekil 12).

Özellikle çift seslerde, aralıkları nedeniyle bağlanmasında zorluk çekilen yerlerde pedaldan yardım alınmalıdır. Oktavı aşan aralıklarda, partiler iki el arasında bölüştürülebilir.

Bir önceki etütte olduğu gibi, burada da mevcut olan koral etkisini yoğunlaştırmak için yavaş bölümde notalara pedalla yankı etkisi vermek yanlış bir yaklaşım olmayacaktır. Yavaş bölümdeki pedal kullanımı sırasında, notaların suslara karışmamasına dikkat edilmelidir.



Şekil 12. *Pour Irina* yavaş bölüm üçüncü cümle başlangıcı © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 9.

Etüdün başından itibaren *piano* nüansı ile ilerleyen müzik, son on dört akorla beraber gelen *crescendo* ve *decrescendo* ile hareketlenir ve *pianissimo* nüansla yavaş olan ilk bölüm sona erer (Şekil 13). Bölüm boyunca yapılan *rubato* dışında tek hareket olan bu kısımda, *crescendo* ve *decrescendo* çok abartılmadan küçük tutularak sakin karakteri bozmamaya dikkat edilmelidir.



Şekil 13. *Pour Irina* yavaş bölümün sonu © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 10.

On altıncı etüd, yalnızca karakter açısından değil, yazılış olarak da önceki etüde çok benzemektedir. Ligeti, on altıncı etüdün yavaş bölümünü on beşinci etütte de kullandığı nota değerlerini uzatma yöntemiyle bitirmiştir. Önceki etütten farklı olarak, kullandığı *allargando* yardımı ile tempoyu daha fazla yavaşlatmayı tercih etmiştir. *Allargando*,

tempodan yavaş yavaş koparak, gelecek olan ani tempo değişimine hazırlanmaya olanak verir (Şekil 13).

Ligeti'nin sadece sekizinci, on beşinci ve on altıncı etütlerinde kullandığı *attaca* geçişle, yavaş bölüm hızlı bölüme bağlanır. On altıncı etütte *attaca* geçişle tempo iki katına çıkar. Bölüm kendi içinde *Allegro con moto*, *Allegro vivace*, *Molto vivace* olmak üzere üçe bölünmüştür. "Bu nota üzerindeki tempo artışı, varyasyon yaratmak için notaların kademeli olarak daha küçük notalara bölündüğü on yedinci yüzyıl müziğini anımsatır (Steinitz, 2003: 312)". Notalar bölünmüş, tempo terimleri değişmiş olmasına rağmen, metronom sayısı aynıdır. *Allegro con moto*'da bir vuruş içerisinde iki sekizlik, *Allegro vivace*'de üç sekizlik, *Molto vivace*'de ise bir vuruşta dört on altılık çalınmaktadır (Şekil 14-15-16).

Allegro con moto, sempre legato, ♩ = 152

una corda

Şekil 14. *Allegro con moto*'nun başlangıcı © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 12.

Allegro vivace

(Duration of \square is equal to the previous \square)
(\square dauert so lange wie bisher \square)

una corda

Molto vivace

(Duration of \square is equal to the previous \square and to the \square at the beginning)
(\square dauert so lange wie vorher \square und zu Beginn \square)

sub. ppp (die Akzente mf)

Şekil 15-16. *Allegro vivace*'nin başlangıcı, *Molto vivace*'nin başlangıcı © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 12-13.

Bu ayrıntıları tempo işaretlerinin altında alt bilgi olarak veren Ligeti, böylece duyuşta üç farklı tempo yaratmıştır. Aslında piyanist bu üç bölmeyi hep aynı tempoda çalmaktadır. Temponun farklı duyulmasının bir diğer sebebi de düzensiz gelen aksanlardır.

Allegro con moto'da, diğer etütlerde olduğu gibi yine sekizliklerden oluşan, aksanlarla süslü uzun bir dizi başlar. Sağ elde çift ses varken sol elde tek ses olabildiği gibi, tam tersi de olabilmektedir (Şekil 14). Bir sisteme bağlı olmadan iki elde de yazılmış bu diziler hızlı tempoda çalmayı zorlaştırır. Hızlı bölümün ilk iki kısmı nüans olarak kademeli olarak yükselip bir sonraki bölüme *subito piano* olarak geçer. Bütün etüt boyunca bu ani ya da uzun süren *piano* nüanslar *una corda* pedal yardımıyla yapılır. Eser boyunca nüanslar *ppp* ve *fff* arasında değişmektedir. İkinci bölümdeki karmaşadan sonra, eserin mi majör tonal bitişi şaşırtıcıdır. Bu mi majör bitiş, tonal fonksiyon içermez. Bu tarz sürprizleri başka etütlerinde de (on üç ve sekiz numaralı etütler) kullanan Ligeti'nin amacı, dinleyiciyi şaşırtmak ya da sadece kontrast yaratmak olabilir. Ligeti, üçüncü kitap etütlerin genelinde olduğu gibi bu etütte de ölçü sayısı kullanmamıştır. Etüdün temeli tam dördü ve tam beşli aralıklar üzerine oluşturulmuştur. *Pour Irina*'nın, üçüncü kitabın diğer etütlerinden en büyük farkı, kanon olmamasıdır. Ligeti'nin bu etütte kullandığı materyaller, hep eski dönemlerde kullanılan kanon ve bölünen notalara işaret eder.

Hızlı bölümde genelin aksine, sol el de sağ el kadar aktif rol almaktadır. İki elde de kullanılan çift sesler, etüdün zorluk derecesini yükseltmektedir. Hızlı bölüm boyunca sol el olabildiğince artiküle edilmelidir. Bunun sebebi ise piyanistlerin genelde sağ elin hakimiyetini daha rahat sağlaması ve sol el zayıf olduğu için kontrolü kaybetme ihtimalinin daha yüksek olmasıdır. Bu durum yorumcuya göre farklılık gösterebilir. Her iki durumda da zayıf olan elle daha kontrollü çalınmalıdır. Özellikle notayla çalarken takip zorluğunu yenebilmek için, hızlı bölümde sadece tek bir partiyi takip ederek diğer partiyi tamamen ezber çalma çalışmaları yapılabilir. Bir elin partisi yeterli derecede öğrenildiğinde, iki eli aynı anda notadan okuyarak çalmak daha kolay olacaktır. Hızlı bölümün özellikle *Allegro con moto* ve *Allegro vivace* kısımlarında, dizileri *staccato* çalışmak, daha sonra bağlı çalmayı kolay hale getirebilecek bir yöntemdir.

Bu etüt, diğer etütlerde olduğu gibi nüanslara adaptasyonun yanı sıra, tempolara adaptasyonu da gerektirir. Etüdün hızlı kısımlarında, sol elde de gelen çift seslerin yanı sıra dört ve beşinci parmağın sık kullanımı nedeniyle, bu etüt sol el ve 4-5 egzersizi olarak çalışılabilir.

1. 3. ON YEDİNCİ ETÜT “À bout de souffle” (Nefes Nefese), 1997

“À bout de souffle’da, *White on White*’taki kanon tekniğine geri dönülür. Bu etüt, sol elin sağ eli ya da sağ elin sol eli geriden takip ettiği, sekizlik dizilerden oluşan bir kanon çalışmasıdır (Steinitz, 2003: 313).” *Pour Irina*’nın hızlı bölümünde olduğu gibi, burada kullanılan sekizlikler de, bir sisteme bağlı kalmadan çift ve tek ses olarak tasarlanmıştır. Ligeti’nin aşırı nüansları kullanması bu etütte de karşımıza çıkar. *À bout de souffle*’da nüanslar *ppp* ve *ffff* (*4f*) aralığında kullanılmıştır. “Aynı zamanda Ligeti, bu etütte Endonezya ya da Melanezya müziği havası yaratmak için seçtiği değiştiricileri kullanmıştır (Steinitz, 2003: 313).”

Ligeti, üçüncü kitap etütlerinden sadece *À bout de souffle*’da tempoyu kademe kademe artırmadan, başından sonuna kadar sabit tutmuştur. Temposu *Presto con bravura* olan bu etütteki sekizlik dizilerde aksanlar sağ ve sol elde hep aynı notalardadır ve kanondan dolayı hep arka arkaya gelerek Ligeti’nin stil özelliklerinin temel taşlarından biri olan aksak ritmi ortaya çıkarır (Şekil 17).

The image shows the beginning of the 17th exercise, "À bout de souffle", by György Ligeti. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. The tempo is marked "Presto con bravura". The score is written for piano and includes dynamic markings such as "ben forte (sempre legato)", "sfz", and "(sempre sim.)".

Şekil 17. On yedinci etüdün başlangıcı © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 14.

Hızlı tempoda, çapraz aksanları forte nüansta çalabilmek ekstra güç ve konsantrasyon gerektirir. Forte nüansları bu hızda bilek kuvvetiyle çalmak mümkün olmayacağı için, kol kuvveti ile çalmak gereklidir.

Ligeti'nin el yazmasına göre dört, diğer edisyonuna göre altıncı sayfadaki ilk portenin sonuna kadar sol el sağ eli bir sekizlik geriden takip ederken, burada sol eldeki dizi bir anda biterek iki sekizlik es bekler ve bu sırada sağ el kendi dizisini bitirir (Şekil 18).

8

una corda

pp senza colore, sempre legato

una corda

pp senza colore, sempre legato

2 1 2
4 3

Şekil 18. On yedinci etüt altıncı sayfa ilk porte © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 19.

Bu bölüme kadar sekizlik dizi iki elde de hiç kesintiye uğramadan *forte* nüansta devam eder. Sağ el dizisini arka arkaya gelen aksanlarla bitirdiğinde, sol el dizisine ani bir şekilde *pianissimo* nüansı ile başlar. *Pianissimo, una corda* yardımı ile yapılır. Bu kısımda bu kez sağ el sol eli iki sekizlik geriden takip etmeye başlar. Bu etütte yorumcunun hem nüans hem de el değişimi açısından adaptasyonunu sınavan pasajlardan biridir. Bu kısa süreli taktiden sonra sağ el sol ele eşlik ederken, birden sol el çift seslerle eşlik partisi haline dönüşür ve sağ elde ortaya çıkan melodi, sekizliklerin arasında işitsel bir sürpriz yaratır (Şekil 19). Bu pasajın zorluğu ise sadece çift ses oluşundan değil, alt oktavlarda *pp* nüansta ve hızlı tempoda çalışıyor olmaktan da kaynaklanmaktadır.

cantabile

mf in rilievo
tre corde

(sempre pp = ppp senza colore, only a shadow)

4
5

Şekil 19. On yedinci etüt melodi © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 19.

Çift seslerin kullanıldığı bu kısa pasajdan sonra, sol el yine sağ eli sekizlik dizilerde bir sekizlik geriden takip etmeye başlar. Ardından tempo, her biri bir öncekinin iki katı uzunlukta olan, sol elin sağ ele bir ve iki oktav aşağıdan aynı notalarla eşlik ettiği beş akorla sürpriz bir şekilde durdurulur ve etüt sona erer (Şekil 20).

fff - - - *fff* *subito ppp (ma sempre tre corde), senza dim.* *lunga*

fff - - - *fff* *subito ppp (ma sempre tre corde), senza dim.* *lunga*

8

Şekil 20. On yedinci etüdüün sonu © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 21.

Etüdün sonundaki ani nüans değişimi şaşırtıcıdır. Ligeti'nin *tre corde* çalınmasını istediği *ppp* nüans, öncesinde gelen *fff* (4f) nüansından hemen sonra geldiği için, yorumcuyla zorlayan bir kısımdır.

Etütteki pedal kullanımı, kanonu yapılan diziyle doğru orantılıdır. Orta kısma kadar sağ ele göre pedal kullanılırken, sağ el takibe başladığında sol ele göre pedal kullanmak gerekmektedir. Etüdün hızlı tempoda ilerliyor olması bütün bu süreçleri zorlaştırır. Çalışma tekniği olarak, kanon yapmak yerine iki el diziyi aynı anda çalıştırabilir. Bu teknik, dizinin iyi bir şekilde öğrenilmesini sağlar. Bu çalışmayı takiben, tamamen kanon olan dizileri tek bir parti üzerinden kanon yaparak çalışmak yorumcuya yardımcı olabilir. Görseldeki karmaşa ne kadar azaltılırsa, sonuç o kadar verimli olur. Bu çalışmalar sadece bu etütle sınırlı tutulmamalıdır. Örneğin Hanon egzersizler ya da gamlarla bir elin diğerini bir ya da iki nota geriden takip ettiği çalışmalar yapılabilir. Karmaşık notaların olmadığı nota gruplarında bu tekniği uygulayabilmek, bu reflekslerin alışkanlık haline gelmesine yardımcı olur. Bu çalışma on yedinci etüdün yanı sıra on sekizinci etüt için de yararlı bir çalışma olacaktır. Uygulanacak bu teknikler beyin egzersizi görevi görerek, koordinasyon sağlama yetilerini geliştirme amacı taşımaktadır. Etüdü öğrenirken bir başka teknik olarak sekizlik diziler gruplara ayrılarak, ayrı bağlarla ve bilek hareketleri yardımıyla çalışılabilir. Fakat bu bilek hareketleri ekstra aksanlar içermemelidir.

1. 4. ETÜT 18 “Canon” (Kanon), 2001

Kısa bir kanon çalışması olan on sekizinci etüt, ilki *Vivace poco rubato*, ikincisi ise *Prestissimo* temposunda olmak üzere iki kez çalınması istenen bir bölüm ve sonunda koda niteliği taşıyan küçük bir ikinci bölümden oluşur. Etüdün ilk kısmı, üç veya dört sesli akorları oluşturan, sağ ve sol elde bazen çift bazen de tek ses olmak üzere sekizlik dizilerden meydana gelir. Yazı biçimi on dördüncü etüdü anımsatır. Çift sesler, dizilerin çoğunluğunu oluşturur. Bu sekizlik dizilerde sol el sağ eli iki sekizlik geriden ve iki oktav aşağıdan takip eder. Etüdün başında çift sesler tam beşliler üzerine kuruluyken, dokuzuncu sekizlikten itibaren armoni çok tonlu hale gelir (Şekil 21).

Prima volta: **Vivace poco rubato** *)
 Seconda volta: **Prestissimo** **)

sempre legato possibile

p dolce

p dolce

Şekil 21. On sekizinci etüdün başlangıcı © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 22.

Ölçü çizgisi olmayan bu etüdün birinci sayfasında alışılanın aksine aksan yoktur ve diğer sayfadaki aksan sayısı da Ligeti'nin diğer etütlerine kıyasla oldukça seyrek. Burada da dikkati çeken nokta *ff* notalardan sonra gelen bazı *p* nüanslarında aksan olmasıdır. Bu yine teknik ve zihinsel zorluğu işaret eder.

Koda olarak adlandırılabilen etüdün sonundaki kısa bölüm ise *Lento con tenerezza* tempo başlığını taşır. Bu bölümde disonant üçlülerden oluşan akorlar, yine kanon formunda ve *ffff* (*5f*) gibi aşırı bir nüansa biten önceki bölüme göre çok uç bir nüansa (*ppp*) sunulur (Şekil 22).

Lento con tenerezza

ppp

ppp

sim.

Durata cd. 1'40"

Şekil 22. On sekizinci etüdün sonu © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kaynak: Ligeti: 2005, s. 23.

Ligeti'nin bu etütte kullandığı, ikinci tekrarı iki katı hızda çalma fikri bilinen diğer eserlerde kullanılmamış bir tekniktir. Etüdün tamamen çift sesler üzerine kurulu olduğu göz önüne alındığında teknik zorluk derecesi oldukça yüksektir. Bu etüt, son derece

geleneksel bir piyanistik problem üzerine kuruludur. Hızlı tempoda iki elde çift ses kanon yapmak teknik ve zihinsel açıdan oldukça geliştiricidir. Bu kadar hızlı tempolarda çift ses çalışmak, başka eserlerde beklenen agilitéyi sağlamak için yararlı olabilir.

Bu etüt Ligeti'nin yazdığı son eser olma özelliğini de taşımaktadır.

SONUÇ

Bu çalışma, Ligeti'nin üçüncü kitap etütlerinin daha fazla tanınması ve daha rahat çalışılması için bilgiler içermektedir. Performansa yönelik bilgiler, öneri niteliği taşımaktadır. Başka bir deyişle Ligeti'nin diğer etütlerine oranla daha az çalınan üçüncü kitap etütlerinin yorumuna kılavuzluk etmek amaçlanmıştır. Üçüncü kitabın daha az çalınmasının en büyük nedeni, Ligeti'nin ilk iki kitap etütlerinden sonra bir yenilik getirmemiş olmasıdır. Karmaşa yerine sadeliğe giden bir yol izlemeyi tercih etmiş olmasına rağmen besteci, kullandığı kademeli tempo artışlarıyla hız tutkusundan da vazgeçmemiştir. Önceki kitaplardaki materyalleri tekrar etmesinin yanı sıra, kitap içinde de kanon çalışmalarıyla kendini tekrar etmiştir. Ligeti'nin kanon üzerinde bu kadar ısrarcı olması, kariyeri boyunca çok fazla vokal ve koral eser vermesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Diğer etütlerin gölgesinde kalarak arka plana atılan üçüncü kitap etütleri, özellikle yorumcunun teknik ve tını kabiliyetlerini geliştirmeyi hedeflemekle birlikte, konsantrasyonunu da sınamaktadır. Özellikle bir problem üzerine kurulmamış olmalarına rağmen, piyanistlere ya da piyanist adaylarına parmak güçlendirme, hız kazanma, her nüansta aksan yaparken bilek ve kol hareketlerini keşfedebilme ve kontrol edebilme, konsantrasyon sağlama, tını becerilerini geliştirebilme gibi getirileri vardır. Farklılıklar olması nedeniyle, etütleri çalışma aşamasında var olan iki edisyonun da gözden geçirilmesi yerinde olacaktır. Ligeti'nin etütleri ne amaçla çalışılacağı göz önüne alındığında, stilini en çok yansıtan etütler birinci kitaptadır. İkinci kitap, artistik yönüyle ön plana çıkmaktadır. Üçüncü kitap ise diğer kitaplara oranla daha az karmaşık olması sebebiyle Ligeti etütleri öğrenmeye başlamakta ilk basamak olarak kullanılabilir.

EKLER

Ek: 1. Ligeti Piyano Etütleri Kayıt Listesi.....	40
---	-----------

EK: 1 LİGETİ PİYANO ETÜTLERİ KAYIT LİSTESİ*

- 1-6. Etütler: Volker Banfield, Wergo WER 60134-50, 1987
- 1-14. Etütler: Fredrik Ullén, BIS BIS-CD-783, 1996
- 1-15. Etütler: Pierre-Laurent Aimard, Sony SK 62308, 1996
- 1-6. Etütler: Erika Haase, col legno WWE 1CD 20501, 2000
- 1-14. Etütler: İdil Biret, Naxos 8.555777, 2001
- 1-17. Etütler: Toros Can, l’empreinte digitale ED 13125, 2002
- 1-6. Etütler: Michaël Levinas, Accord 472 915-2, 2003
- 1-14. Etütler: Jeremy Denk, Nonesuch 530562-2, 2012
- 1-18. Etütler: Thomas Hell, Wergo WER 6763 2, 2013

* Liste hazırlanırken, en az bir kitabı kaydeden yorumcular baz alınmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Okumak 3.Cilt*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Chopin, F. (1943). *Frederic Chopin Complete Works for the Piano- Book VIII Etudes Vol. 1551*. ABD: G. Schirmer.
- Crawford, John C, Crawford, Dorothy L. (1993). *Expressionism in Twentieth-Century Music*. Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press.
- Kamien, R. (1996). *Music An Appreciation*. Amerika Birleşik Devletleri: The McGraw-Hill Companies.
- Ligeti, G. (1986). *Études pour piano -premier livre- (Facsimile edition)* ED 7428. Almanya: Schott.
- Ligeti, G. (1986). *Études pour piano -premier livre- (Final edition)* ED 7989. Almanya: Schott.
- Ligeti, G. (1998). *Études pour piano –deuxième livre, cahier I-* ED 8654. Almanya: Schott.
- Ligeti, G. (2005). *Études pour piano -troisième livre, cahier I-* ED 8541. Almanya: Schott.
- Ligeti, G. (2003). *Etudes Books I and II [İ. Biret]*. György Ligeti Etudes [CD]. Sandhausen: Naxos (2001).
- Russano Hanning, B. (1998). *Concise History of Western Music*. New York: W. W. Norton& Company.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Simss, B.R. (1996). *Music of the Twentieth Century Style and Structure*. Belmont CA: Schirmer Thomson Learning.
- Steinitz, R. (2003). *György Ligeti Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press.
- Toop, R. (1999). *György Ligeti*. Singapore: Phaidon Press Limited.
- Webern, A. (1986). *Yeni Müziğe Doğru*. (Çev: A. Bucak). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- <http://www.idilbiret.eu/tr/?p=36> (Erişim Tarihi: 09.03.2015)
- <http://www.otherminds.org/shtml/Nancarrow.shtml> (Erişim Tarihi: 09.03.2015)

<http://www.tdk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 09.03.2015)