

T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

KOMPOZİSYON-TEORİ SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

**LİGETİ PİYANO ETÜTLERİNİN YAPISAL
ANALİZİ**

VE

YORUMLANMASI

Ebru KEMALBAY EREN

2502080277

TEZ DANIŞMANI

Kemal Mete SAKPINAR

İSTANBUL - 2016



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : EBRU KEMALBAY EREN Numarası : 2502080277
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON SANAT DALI
SANATTA YETERLİK Danışmanı : ÖĞR. GÖR. KEMAL METE
SAKPINAR
Tez Savunma Tarihi : 08.04.2016 Saati : 13.30
Tez Başlığı : LİGETİ PİYANO ETÜTLERİNİN YAPISAL ANALİZİ VE YORUMLANMASI

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. ŞEBNEM ÜNAL		Kabul
2- DOÇ. ZEHRA MÜGE HENDEKLİ		KABUL
3- DOÇ. AHMET BURAK BASMACIOĞLU		Kabul
4- YRD. DOÇ. DR. ERDEM ÇOLOĞLU		Kabul
5- ÖĞR. GÖR. KEMAL METE SAKPINAR		Kabul.

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. ASU PERİHAN KARADUT PERSAUD		
2- DOÇ. DR. HATİCE GÜNDEL TEZTEL		

ÖZ

Ligeti Piyano Etütlerinin Yapısal Analizi ve Yorumlanması

Ebru KEMALBAY EREN

Bu çalışmada, Macar besteci György Ligeti'nin birinci kitap piyano etütleri incelenmiştir. Her etüt incelenirken önce tanımlayıcı genel bilgiler verilmiş, ardından yapısal özellikler üzerinde durulmuştur. Bestecinin hayatına ve müzikal alt yapısına kısaca değinildikten sonra, etütler tek tek ele alınarak yapılan analizlerle çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu çözümlemelerde, analitik bir bakış açısı gözetilmiş, etütlerin bestecilik ve çalgıcılık açısından oluşturduğu algısal problemlerin üzerine gidilerek açıklığa kavuşturulması amaçlanmıştır. Etütlerde yer alan karmaşık ritmik örgütlenmelerin içyapısı ayrıntılı bir şekilde ele alınarak bir sistem dâhilinde açıklanmaya çalışılmış, böylelikle poliritim ve politempo anlayışının çalgıcılar üstünde oluşturduğu zihinsel baskının mümkün olduğunca giderilebileceği düşünülmüştür. Asimetrik bölünmeler sonucu ortaya çıkan çok katmanlı mekanizmaların algısal düzlemde kavranması ve pratiğe geçirilmesi bu tezin ana fikrini oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Ligeti, Etüt, Poliritim, Politempo, Asimetri, Eklemeli Nabız Yapısı

ABSTRACT

The Structural Analyse and Interpretations of Ligeti's Piano Etudes

Ebru KEMALBAY EREN

In this study, Hungarian composer György Ligeti's first band piano etudes are examined. On the analysis of each etude, general descriptive information is given and structural features of the etudes are focused on successively. After a brief reference to the composer's life and musical techniques, each etude is studied separately by musical analyses. In the studies, analytical perspective is employed; perceptual problems, created by the etudes' actualization of the performance practice and composition perspectives, are aimed to be solved. Internal structures of the complex rhythmic organizations in the etudes are examined in details and aimed to be explained within a system in order to relief the mental pressure of polyrhythm and polytempo on instrument players. Understanding the multi-layered mechanisms, resulting from asymmetric divisions, in a perceptual plane and the practical realization of it is the main idea of this thesis.

Key Words: Ligeti, Etude, Polyrhythm, Polytempo, Asimetry, Additive Pulsation

ÖNSÖZ

Ligeti etütlerine karşı olan ilgim üniversite öğrenciliği yıllarıma dayanmaktadır. Eşim, piyanist Oytun Eren'in, lisans mezuniyetinde çalışmış olduğu "Désorder" adlı etüt bir ritmik bölümü öğrencisi olarak oldukça ilgimi çekmişti. Sınav öncesi verdiği bir konserde benden sayfa çevirmemi istemiş, ben de memnuniyetle kabul etmiştim. Ancak bu memnuniyet, konser esnasında huzursuzluğa dönüşmüştü. Çünkü etüdün notalarını takip etmekte oldukça zorlanmış ve sayfa çevirirken geç kalmıştım. O an bu etütleri çalmanın ne kadar zor ve zahmetli bir iş olduğunun farkına varmıştım. Eşimin, bu etüdü çalışırken karşılaştığı sıkıntıları birlikte çözümlemeye çalışırken, bir yandan da bu etütleri kavramanın ve piyanist olarak daha rahat çalabilmenin bir yöntemi olması gerektiğini düşünüyordum. Sanatta yeterlik tez aşamasına geldiğimde artık bu düşünceyi harekete geçirerek üç kitaptan oluşan etütlerin birinci kitabını incelemeye karar verdim.

Tezimin oluşmasında ve yazımında yol gösteren danışmanım Sayın Mete Sakpınar'a, ritmik formasyonumu oluşturan ve kendisine çok şey borçlu olduğum ritmik öğretmenim Sayın Fevziye İnal'a, Almanya'da ritmik eğitimi aldığım Sayın Reinhard Ring ve Sayın Marianna Siegwolf'a, müzik eğitimcisi olarak formasyonumun gelişmesinde önemli katkıları olan Sayın Françoise Joubert'e, bana 20. yüzyıl müziğini sevdiren piyano öğretmenim Sayın Metin Ülkü'ye, teorik altyapımı borçlu olduğum öğretmenlerim Sayın Babür Tongur ve Sayın İpek Mine Sonakın'a, yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşlarım Mehmet Ali Uzunselvi'ye, Asu Perihan Karadut Persaud'a, tezimin teknik açıdan düzenlemesi ve denetimi konusunda bana yardımcı olan çok değerli hocam Sayın Nuran Öztürk Başpınar'a ve son olarak gerek önerileri, gerekse analitik yaklaşımları ile bana her türlü yardımını esirgemeyen sevgili eşim Oytun Eren'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Ebru KEMALBAY EREN

İstanbul -2016

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. LİGETİ’NİN HAYATI.....	4
2. LİGETİ PİYANO ETÜTLERİNE GENEL BAKIŞ.....	6
3. LİGETİ BİRİNCİ KİTAP PİYANO ETÜTLERİNİN ANALİZİ	10
3.1. Etüt No.1 “Désorder” Molto Vivace, Vigoroso, Molto Ritmico.....	10
3.2. Etüt No.2 Cordes A Vide Andantino Rubato, Molto Tenero.....	23
3.3. Etüt No.3 Touched Bloquees Vivacissimo, Sempre Molto Ritmico.....	35
3.4. Etüt No.4 Fanfares Vivacissimo, Molto Ritmico.....	50
3.5. Etüt No.5 Arc-En-Ciel, Andante Con Eleganze With Swing.....	68
3.6. Etüt No.6 Automne À Varsovie, Presto Cantabile, Molto Ritmico Flessibile.....	77
SONUÇ.....	100
BİBLİYOGRAFA / KAYNAKÇA.....	104
ÖZGEÇMİŞ.....	110

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil: 1 12:8'lik Bölünmeler	9
Şekil: 2 Birinci Etüt İki Hücreli Motif Yapısı.....	10
Şekil: 3 Birinci Etüt Motifin Tekrarlarından Oluşan Cümle Yapısı.....	11
Şekil: 4 Birinci Etüt İlk Dört Ölçüdeki Partilerin Dağılımı.....	12
Şekil: 5 Birinci Etüt Form Şeması.....	13
Şekil: 6 Birinci Etüt Birinci Kesitteki Cümle Yapısı.....	13
Şekil: 7 Birinci Etüt “Desorder” Yapısı.....	14
Şekil: 8 Birinci Etüt 4. Ölçüdeki Aksan Kayması.....	14
Şekil: 9 Birinci Etüt Ritmik Yapıdaki Dönüşüm.....	15
Şekil: 10 Birinci Etüt İkinci Kesit.....	16
Şekil: 11 Birinci Etüt İkinci Kesit Fa Eksenli Cümle Yapısı.....	16
Şekil: 12 Birinci Etüt Ezgi Yapısı.....	17
Şekil: 13 Birinci Etüt İkinci Kesit Sıkıştırılmış Ezgi Yapısı.....	17
Şekil: 14 Birinci Etüt İkinci Kesitteki Sıkıştırılmış Ezginin Gelişimi.....	18
Şekil: 15 Birinci Etüt Üçüncü Kesit.....	19
Şekil: 16 Birinci Etüt Üçüncü Kesitteki Ritmik Örgütlenme.....	20
Şekil: 17 Birinci Etüt Üçüncü Kesitteki Gruplamalar.....	21
Şekil: 18 Birinci Etüt Üçüncü Kesitteki Akor Grupları.....	22
Şekil: 19 İkinci Etüt Cümle Yapısı.....	23
Şekil: 20 İkinci Etüt Gruplamalar.....	24
Şekil: 21 İkinci Etütteki Asimetri.....	25
Şekil: 22 İkinci Etüdün Form Şeması.....	26
Şekil: 23 İkinci Etüt Birinci Kesit Sonu.....	26
Şekil: 24 İkinci Etüt 11. Ölçü Armonik Beşliler.....	27
Şekil: 25 İkinci Etüt 17. Ölçü Çıkıcı Beşliler.....	28
Şekil: 26 İkinci Etüt 21. Ölçü Onaltılık Notalar.....	29
Şekil: 27 İkinci Etüt 25. Ölçü Akorlar.....	30
Şekil: 28 İkinci Etüt İkinci Kesit.....	31
Şekil: 29 İkinci Etüt İkinci Kesit Dört Partili Yazı Anlayışı.....	32
Şekil: 30 İkinci Etüt İkinci Kesit Ezgi-Eşlik İlişkisi	33
Şekil: 31 İkinci Etüt Koda.....	34
Şekil: 32 Üçüncü Etüt Form Şeması.....	36
Şekil: 33 Üçüncü Etüt Çekirdek Hücre.....	36
Şekil: 34 Üçüncü Etüt Salkım Pedal Sesleri	37
Şekil: 35 Üçüncü Etüt Taklitli Cümle Yapısı.....	38
Şekil: 36 Üçüncü Etüt Figür Yapısının Gelişimi.....	38
Şekil: 37 Üçüncü Etüt Birinci Kesitteki Gruplamalar.....	39
Şekil: 38 Üçüncü Etüt Bloke Tuşlara Eklene Notalar.....	39
Şekil: 39 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Sonu.....	40
Şekil: 40 Üçüncü Etüt Birinci Kesit İkinci Kısım.....	40
Şekil: 41 Üçüncü Etüt Birinci Kesit İkinci Kısımdaki Gruplamalar	41
Şekil: 42 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Üçüncü Kısım Ezgi.....	41
Şekil: 43 Üçüncü Etüt 41. Ölçü Bloke Tuşların Gelişimi.....	42
Şekil: 44 Üçüncü Etüt 41. Ölçü Hücresele Gelişim.....	43

Şekil: 45 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Üçüncü Kısımın Sonu.....	44
Şekil: 46 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Üçüncü Kısımdaki Gruplamalar.....	44
Şekil: 47 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Sonu Ritmik Örgütlenme.....	45
Şekil: 48 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Son Kısım Gruplamalar.....	45
Şekil: 49 Üçüncü Etüt İkinci Kesit.....	46
Şekil: 50 Üçüncü Etüt İkinci Kesit Gruplamalar.....	47
Şekil: 51 Üçüncü Etüt Üçüncü Kesitteki Ezgi ve Eşlik İlişkisi.....	47
Şekil: 52 Üçüncü Etüt Son Kesit Ezgi Yapısı.....	48
Şekil: 53 Üçüncü Etüt Son Kesit Eşlik Partisinin Gelişimi.....	49
Şekil: 54 Üçüncü Etüdün Sonu.....	49
Şekil: 55 Dördüncü Etüt Fanfar Karakteri.....	50
Şekil: 56 Dördüncü Etüt Fanfar Motifi.....	51
Şekil: 57 Dördüncü Etüt Ostinato.....	51
Şekil: 58 Dördüncü Etüt Ostinatonun Yapısı.....	51
Şekil: 59 Dördüncü Etüt Form Şeması.....	53
Şekil: 60 Dördüncü Etüt Fanfar Motifi ve Ostinato.....	53
Şekil: 61 Dördüncü Etüt Cümle Yapısı.....	54
Şekil: 62 Dördüncü Etüt Ostinato ile Fanfar Motifin Parti Değişimi.....	54
Şekil: 63 Dördüncü Etüt Fanfar Motifinin Altı Zamanlı yapısı.....	55
Şekil: 64 Dördüncü Etüt Fanfar Motifinin Beş ve Yedi Zamanlı Yapısı.....	55
Şekil: 65 Dördüncü Etüt 23. Ölçü Fanfar Motifinin Akor Yapısı.....	56
Şekil: 66 Dördüncü Etüt İkinci Motif.....	56
Şekil: 67 Dördüncü Etüt İkinci Motif Cümle Yapısı.....	57
Şekil: 68 Dördüncü Etüt 51. Ölçü Asimetrik Yapılanma.....	58
Şekil: 69 Dördüncü Etüt 51. Ölçü Sonrası Ritmik Şema.....	59
Şekil: 70 Dördüncü Etüt Üçüncü Kesit Fanfar Motifi.....	59
Şekil: 71 Dördüncü Etüt 74. Ölçü Fanfar Motifi.....	60
Şekil: 72 Dördüncü Etüt Dördüncü Kesit Motif Yapısı.....	60
Şekil: 73 Dördüncü Etüt 96. Ölçü Sonrası Cümle Yapısı.....	61
Şekil: 74 Dördüncü Etüt 116. Ölçü İkinci Kısım.....	62
Şekil: 75 Dördüncü Etüt 116. Ölçü Ritmik Örgütlenme.....	62
Şekil: 76 Dördüncü Etüt 131. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme.....	63
Şekil: 77 Dördüncü Etüt Üçüncü Kısım.....	63
Şekil: 78 Dördüncü Etüt Üçüncü Kısım Asimetrik Gruplamalar.....	64
Şekil: 79 Dördüncü Etüt Son Kesit Ritmik Örgütlenme.....	65
Şekil: 80 Dördüncü Etüt 187. Ölçü Sonrası Augmentation.....	66
Şekil: 81 Dördüncü Etüt Sonu.....	67
Şekil: 82 Beşinci Etüt Ezgi ve Eşlik Partileri.....	69
Şekil: 83 Beşinci Etüt Lament Motif.....	70
Şekil: 84 Beşinci Etüt Hemiola Yapısı.....	70
Şekil: 85 Beşinci Etüt Form Şeması.....	71
Şekil: 86 Beşinci Etüt 5. Ölçü Sonrası.....	72
Şekil: 87 Beşinci Etüt 6. Ölçü.....	72
Şekil: 88 Beşinci Etüt İkinci Kesit.....	73
Şekil: 89 Beşinci Etüt 16. Ölçü.....	74
Şekil: 90 Beşinci Etüt Üçüncü Kesit.....	75
Şekil: 91 Beşinci Etüt Sonu.....	76

Şekil: 92 Altıncı Etüt Ostinato.....	77
Şekil: 93 Altıncı Etüt Lament Motif	78
Şekil: 94 Altıncı Etüt Ostinato Motif İlişkisi.....	79
Şekil: 95 Altıncı Etüt 9. Ölçü Sonrası.....	79
Şekil: 96 Altıncı Etüt 11. Ölçü Sonrası Bas Partisi.....	80
Şekil: 97 Altıncı Etüt 18. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme.....	81
Şekil: 98 Altıncı Etüt 25. Ölçü Soprano Partisi.....	82
Şekil: 99 Altıncı Etüt 26. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme.....	82
Şekil: 100 Altıncı Etüt 36. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme.....	83
Şekil: 101 Altıncı Etüt 36. Ölçü Motif Yapısı.....	84
Şekil: 102 Altıncı Etüt 43. Ölçü Ostinato Yapısı.....	85
Şekil: 103 Altıncı Etüt 45. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı.....	86
Şekil: 104 Altıncı Etüt İkinci Kesit Cümle Yapısı.....	88
Şekil: 105 Altıncı Etüt 62. Ölçü Sonrası Cümle Yapısı.....	89
Şekil: 106 Altıncı Etüt 68. Ölçü Cümle Yapısı.....	89
Şekil: 107 Altıncı Etüt 73. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı.....	90
Şekil: 108 Altıncı Etüt 76. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme.....	90
Şekil: 109 Altıncı Etüt 77. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı.....	91
Şekil: 110 Altıncı Etüt 78. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı.....	92
Şekil: 111 Altıncı Etüt 82. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı.....	92
Şekil: 112 Altıncı Etüt 88. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı.....	93
Şekil: 113 Altıncı Etüt 91. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı.....	94
Şekil: 114 Altıncı Etüt Üçüncü Kesit	95
Şekil: 115 Altıncı Etüt Üçüncü Kesit Çok partili Yazı Anlayışı.....	96
Şekil: 116 Altıncı Etüt 107. Ölçü Ostinato Yapısı.....	97
Şekil: 117 Altıncı Etüt Sonu.....	98

GİRİŞ

György Ligeti, 50'ler ve sonrasında yazmış olduğu eserlerle Klasik Batı Müzik tarihinin dönüşümünde önemli bir rol oynamış, önce “Atmosferler”le oluşturduğu modernist tavrı, daha sonra 80'lerde “Piyano Etütleri” ile ortaya koyduğu postmodernist yaklaşımıyla 20. yüzyıl müziğinin ikinci yarısında önemli ölçüde etkili olmuştur.

Macaristan'dan ayrıldıktan sonra Köln ve özellikle Darmstadt Okulunda tanıştığı Avrupalı avangart besteciler, Ligeti'nin birinci kuartetinde görülen Bartók etkisindeki yerel müzik anlayışını bir hayli değiştirmiş, bunun yerine *Apparition* (1958-1959), *Atmosphères* (1961) ve *Lontano* (1967) gibi yapıtlarında görülen, geçmişin müziğini gerek armonik gerek form açısından tamamen yadsıyan oldukça kakışıklı bir yazı anlayışını benimsemesine yol açmıştır. Ligeti'nin bu modernist tavrı özellikle 80'lerden sonra bestelediği eserlerle esneklik göstermiş, bu da daha sade ve tonal tınların duyulduğu bir müzikal dokunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. 20. yüzyılda neredeyse kendisiyle özdeşleştirilmiş modernist yazı dilinden ödün vererek farklı bir yol arayışına yönelen Ligeti, tam anlamıyla olmasa da 50'lerin bakış açısının bir şekilde yadsındığı postmodern denilebilecek bir yazı dili geliştirmiştir. Bu yazı dilinde modernizmin yıkıcı tavrı yerine, geçmiş stillerin eklemlenmeli olarak bir potada eritildiği birleştirici bir tarz benimsenmiştir. Kaotik ortamların ellilere kıyasla daha düzenli örgütlenmelerle anlaşılabilir mekân ve atmosferlere dönüşmesi, postmodernist tavrın en önemli göstergesi olarak sayılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında görülen bu anlayış, modernizmin çıkmaz bir yola girdiği sürekli yenilik arayışının biraz da olsa önünü kesmiş, bu da bestecilerin ciddi anlamda bir soluk almasına yol açmıştır. İşte bu bağlamda, Ligeti'nin piyano etütleri, modernizmle ilişkisini koparmamış ancak açık bir şekilde postmodern yaklaşımlar içeren eserler olarak karşımıza çıkar.

Etütlere genel olarak bakıldığında, teknik açıdan çalınması oldukça zor eserler olduğunu görülür. Her etütte farklı bir çalma tekniği üzerinde yoğunlaşmış olan Ligeti, Bach'ın çok partili kontrpuantik yazı stilini benimsemiş, Beethoven'ın zıtlık

içeren ani dinamik farklılıklarını uygulamış, tıpkı Chopin etütlerde olduğu üzere parmakların bağımsız bir şekilde şarkı söylemesini amaçlamış, Liszt'in geniş sonoriteli büyük teknik anlayışını devam ettirmiş ve yer yer Debussy'nin empresyonist tınlarını ortaya çıkararak incelikli bir piyano yazısı oluşturmuştur. Ligeti, Barok dönemden empresyonizme kadar geçen süre içindeki tını ve teknik özellikleri içselleştirerek etütlerine yansıtmış, bu özellikleri 20. yüzyıl perspektifinden geçirerek üst bir soyutlamaya ulaşmıştır. Ancak etütler, her ne kadar geçmişin piyano yazılarına ciddi göndermelerde bulunsa da, önemli bir farkla geleneksel müzikten uzaklaşır ve bir kopuş sergiler. Clementi'den başlamak üzere, Cramer, Kalkbrenner, Chopin, Liszt, Skryabin, Rahmaninov ve Debussy'nin piyano etütlerine bakıldığında, genel amacın bir şekilde parmakların bağımsızlığından yola çıkarak gerek teknik gerek tını açısından üstün bir seviyeye ulaşmak olduğu gözlemlenir. Ligeti, bu üstün seviyeye ulaşmanın metotlarını kabul etmekle beraber, etütlerde geliştirdiği bir yöntemle, çalgıcılık açısından yeni bir parametre oluşturmaya çalışmıştır. Bu parametre, teknik anlamda değil mental bir düzlemde ortaya çıkmıştır. Etütlerde görülen aynı anda birden fazla katmanın oluşturduğu birliktelik, geçmişte hiç olmadığı üzere çalgıcının yeni bir zihinsellik üzerinde yoğunlaşmasını gerektirmiştir. Ligeti etüt çalan bir piyanist teknik zorluktan öte, öncelikle asimetrik düşünce biçiminin yarattığı koordinasyon zorluklarıyla baş etmek zorunda kalmıştır. On dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan bir piyanist, hiçbir zaman hemiola dışında farklı zamanlarda ilerleme hissi yaratan katmanlarla karşı karşıya kalmamış, yine hiçbir zaman 2/4, 3/4, 4/4 ve 5/4 lük gibi zaman birimlerinin aynı anda ilerlediği bir müzik yapısıyla boğuşmak zorunda bırakılmamıştır. Ligeti, etütlerinde, farklı gruplamalardan oluşmuş örgütlenmeleri üst üste getirerek, asimetrik bir koordinasyonu gerektiren yeni bir çalgısal refleks geliştirmiştir. Aynı anda birden fazla piyanist çalışıyormuşçasına bir izlenim yaratan bu durum da geleneksel çalgıcılık anlayışının kemikleşmiş değerlerini alt üst etmiş ve piyanistik açıdan kolay kolay içinden çıkılamayacak bir yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir.

20. yüzyılda Stravinsky ve Bartok ile başlayan poliritim ve politempo anlayışı, Ligeti'nin yazmış olduğu etütlerde en üst seviyelere ulaşmıştır. Bunda Conlon

Nancarrow'un çok katmanlı piyano yazılarının ve Afrika müziğinin düzensiz ritmik yapılanmalarının etkisi büyüktür. Ancak Ligeti'nin, etütlerde, gerek bestecilik gerekse piyanistik açıdan ulaşmış olduğu seviyenin, üstün bir algılamayı içeren yeteneğinde aranması gerektiğini düşünmekteyim. Geçmiş güçlü bir biçimde kavrayışı ve buradan yola çıkarak geleceğe dair orijinal söylemler geliştirebilmesi, kendisinin Klasik Batı Müzik Tarihi'nin en büyük bestecileriyle aynı kategoride ele alınmasını zorunlu kılmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında nasıl Debussy kendinden önceki çalgıcıların algılayış biçimlerini kırarak modern bir piyano tekniği geliştirdiyse, kanımca Ligeti de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Debussy kadar etkili olmasa da, piyano tekniğine özellikle mental açıdan kazandırdığı çalış parametreleriyle yeni bir çalgıcı profilinin oluşmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Ligeti'ye göre bundan böyle iyi bir piyanistlik için sadece geçen yüzyılın değer yargıları olan *cantabile* ve *duate*¹ anlayışına sahip olunması yeterli olmayacak, bunun yanı sıra dinamik ve güçlü bir ritim anlayışının yarattığı yeni bir algılama biçiminin de kavranması gerekecektir.

Kanımca Ligeti, çok katmanlı örgütlenmelerin oluşturduğu politempo anlayışını birinci kitaptaki etütlerle en iyi şekilde ortaya koymuştur. İkinci kitap, birinci kitapta görülen ritmik ve armonik özelliklerin bir benzeri niteliğinde ortaya çıkmış, üçüncü kitap ise tıpkı Chopin'in son üç etüdü gibi birer deneme olarak bestelenmiştir. Birinci kitapta "Düzensizlik" ile başlayıp "Varşova'da Sonbahar" ile sonlanan dizi, üç kitap halinde yer alan etütlerin en temel karakteristik özelliklerini ortaya koymuştur. Dolayısıyla bu tezde ikinci ve üçüncü kitap etütlerin analizine yer verilmemiştir.

¹ Cantabile: Şarkı söyler gibi. Melodinin eşlik partilerinden daha belirgin ve duyarlıklı bir anlatımla seslendirileceği anlamına gelir.

Duate: Tuşe, parmak numarası.

1. LİGETİ’NİN HAYATI

György Ligeti, 28 Mayıs 1923 tarihinde Transilvanya’nın Diciosânmartin bölgesinde (Tarnaveni, Romanya) Macar asıllı Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Altı yaşındayken ailesiyle birlikte Cluj şehrine yerleşen Ligeti, ilk müzik eğitimine Cluj Konservatuvarında başlamış ve yazları Budapeşte’de Pál Kadosa’dan özel dersler almıştır. 1944’de tutuklanarak Yahudi kampına sürülmüş, bu nedenle eğitimine ara vermek zorunda kalmıştır. II. Dünya Savaşı sona erdikten sonra Budapeşte’de Franz Liszt Müzik Akademisinde Pál Kadosa, Ferenc Farkas, Zoltán Kodály ve Sándor Veress ile çalışmış, 1949’da mezun olduktan sonra Transilvanya’ya giderek yerel müzik üzerine incelemelerde bulunmuştur. Daha sonra 1951’de Budapeşte’ye dönerek mezun olduğu konservatuvarda armoni, kontrpuan ve analiz dersleri vermeye başlamıştır.

1956’daki Macar Devrimi’nden sonra, önce Köln’de Karlheinz Stockhausen ve Gottfried Michael Koenig gibi önemli besteciler ile tanışması, ardından 1957 yazında birçok önemli avangart bestecinin yer aldığı Darmstadt’daki yeni müzik toplantılarına katılması hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Özellikle Köln’deki elektronik müzik stüdyolarında elde ettiği deneyimler, kendisini yeni tını arayışlarına yöneltmiş ve bestecilik dili açısından bambaşka boyutlara sürükleyerek modernist bir kimliğin oluşmasını sağlamıştır.

Ligeti, 1958-1959’da yazdığı “*Apparitions*” ile dikkat çekmeye başlamış, orkestra için yazdığı “*Atmosferler*” ile de modernist tavrını açıkça ortaya koymuştur. “*Atmosferler*”, mikropolifonik yazı biçimiyle birçok avangart besteciye etkilemiş, 50’ler modernizmini temsil eden en önemli eserlerden biri olarak 20. yüzyıl müziğine damgasını vurmuştur.

70’lerle beraber Ligeti’nin bestecilik anlayışında farklı yönelimler belirmiştir. Kromatizm içindeki kütesellik ve yoğun ses anlayışı yerine, mekanik yapıda gelişen bir ritimsel örgütlenme ön plana çıkmıştır. Bu yeni ifadeyi ortaya koyan en önemli eserlerden biri olan “*Clouds and Clocks*”da birden fazla katman aynı anda

duyurularak mekanik bir yapı oluşturulmuş; bu da özgün bir tınıyı beraberinde getirmiştir.

80'lerden itibaren Ligeti bir anlamda 50'ler modernizmini yadsıyarak kendisinden önceki müziğe yönelik eğilimler sergilemiştir. Postmodernizm olarak adlandırılan bu dönemde besteciler, karmaşa yerine sadeliği, kakafoni yerine tonal tınıları tercih etmiştir. 50'lerin kargaşa ortamı, yerini huzurlu ve dingin atmosferlere bırakmış, bunun sonucunda geçmiş dönemlerin tınlarına göndermelerde bulunan eserler ortaya çıkmıştır. Ligeti de bu bağlamda her ne kadar karmaşık ritmik örgütlenmelere devam etse de tınısal anlamda majör ve minör akorlar kullanarak Chopin, Schumann ve Debussy gibi bestecilerin tınısal özelliklerini eserlerinde duyurmuştur. Bu anlayışı ortaya koyan en önemli eserleri şunlardır: Keman, Korno ve Piyano için Trio (1982), Piyano için Etütler (1985), Piyano Konçertosu (1985-1988) ve Keman Konçertosu (1992).

Besteci 1973 yılında Hamburg Müzik ve Tiyatro Yüksek Okulunda kompozisyon profesörlüğüne tayin edilerek 1989'a kadar aynı görevde kalmıştır. 2000 yılından itibaren sağlık problemleri yaşayan Ligeti, 12 Haziran 2006' da Viyana'da 83 yaşında vefat etmiştir.

2. LİGETİ PİYANO ETÜTLERİNE GENEL BAKIŞ

Üç kitaptan oluşan piyano etütleri, 1985-2001 tarihleri arasında yazılmıştır. 1985 yılında tamamlanan birinci kitap etütleri altı parçadan oluşmaktadır. Form olarak bakıldığında her etüt, karakteristik bir motifin sunumuyla başlar, daha sonra kademeli bir şekilde gelişerek tekrar baştaki kesite dönüş yapar. Dolayısıyla Ligeti'nin, klasik dönemde yer alan üç bölmeli şarkı formunu (ABA) referans aldığı söylenebilir. Armonik açıdan daha önceden de söylendiği üzere, her ne kadar 50'lerin kaotik tınları devam etse de, yer yer majör ve minör tınların yer aldığı, daha sade ve basit bir müzik anlayışı benimsenmiştir. Ritmik açıdan incelendiğinde ise, Afrika müziğinin etkilerinin yanı sıra yerel Macar ve Balkan müziğinin değişken ölçü yapısının kullanıldığı görülür. Ancak etütler asıl olarak, Ligeti'ye özel karmaşık örgütlenmelerle dikkat çeker. Conlon Nancarrow'un çok katmanlı karmaşık ritimler içeren “*kendi kendine çalan piyano ve bilgisayar*” için yazdığı eserler, bu örgütlenmelerin gerçekleşmesinde oldukça etkili olmuştur. Diğer bir özellik de Ligeti'nin geç dönem eserlerinde görülen ve piyano etütlerin de de yer alan “*Lament Motifi*”²dir. Özellikle “Varşova'da Sonbahar” adlı altıncı etütte görülen bu motif, üç ya da dört sesin ard arda kromatik inişiyle gerçekleşir ve yarattığı melankolik atmosferle bir hayli dikkat çeker. Etütlerin orijinal el yazımında ölçü çizgileri yoktur. Ancak Ligeti, çalgıcılara okuma kolaylığı olması için sonraki edisyonlarda ölçü çizgilerinin yer almasında bir sakınca görmemiştir. Etütlerde öne çıkan başlıca özellikler şöyle özetlenebilir:

1. Çok partili yazı anlayışı,
2. Hemiola ve *eklemeli nabız*³ sayesinde oluşan farklı cümle gruplamaları,
3. Farklı cümle gruplamalarının üst üste getirilmesiyle oluşturulan poliritmik yapı,
4. Poliritmik yapının yarattığı politempo yanılsaması.

² Lament Motif: Hüzünlü karakter içeren, üç ya da dört sesin ard arda kromatik inişiyle oluşan ezgi yapısı.

³ Eklemeli nabız: Additive pulsation.

Ligeti'nin 80'lerden sonraki eserlerinde, Afrika müziğinin etkileri başlı başına bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Ünlü müzikolog Simha Arom'un Afrika müziği üzerine yazmış olduğu “*Afrika Polifonisi ve Poliritmi*” adlı kitabının, bestecinin yazı dilinin gelişmesinde çok önemli katkıları olmuştur. Ligeti, Simha Arom'un bu kitabı için bir önsöz yazmıştır. Bu önsöz⁴, Ligeti'nin Afrika müziği ile ilgili olan düşünceleri açısından önemlidir:

“1982 sonbaharında, Roberto Sierra adlı Porto Rikolu bir öğrencim, Simha Arom tarafından kaydedilmiş ve içinde Orta Afrika Cumhuriyeti'nde yer alan Banda-Linda yerleşim bölgesine ait çalgısal ve vokal grupların çaldığı bir kayıt getirdi. Kayıta yer alan Banda polifonik müzikleri beni derinden etkilemişti. Buradaki polifoniye ve şaşırtıcı karmaşıklık içinde yer alan poliritim anlayışını daha önce hiçbir yerde duymamıştım. Uzun yıllardır Conlon Nancarrow, Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut ve Johannes Ciconia'nın müziklerinden çok etkilenmekteydim. Arom'un kaydettiği müziklere olan ilgimin sebebi, buradaki müzik yapılarının hem basit hem de karmaşık olmasıdır. Sahra Altı Afrika müziğinde eşit uzunluktaki periyotların sürekli tekrarına dayanan form anlayışının basitliği ile farklı katmanlardaki ritimlerin karmaşıklığı birbirine karşıtlık oluşturur. Bu müziği tekrar tekrar dinledikçe buradaki paradoks yapının farkına vardım. Partilerin ayrı ayrı çalınması ile birlikte çalınması arasındaki farkın çok büyük olduğunu anladım. Ayrıca, çok güçlü bir şekilde birbirine baskı yapan iki unsuru gördüm. Bunlardan bir tanesi hiç değişmeyen simetrik yapı (hiç değişmeyen nabız) ve diğer tarafta asimetrik iç bölünmelerin olduğu katman. Bu müzikte düzen ve düzensizliğin harika bir birleşimini görürüz. Banda-Linda müzikleriyle ilk tanışmamdan beri Güney Afrika müziklerini Simha Arom, Hugo Zemp, Gerhard Kubik, Alfons Dauer ve başka birçok etnomüzikoloğun koleksiyonundan dinleme fırsatı buldum. 1984 ilkbaharında Kudüs'teyken Simha Arom ile tanıştım. Bana Afrika müziği ile ilgili kendi yaptığı transkripsiyonları gösterdi. Bu müziklerin melodik ve ritmik yapılarını anlattı. Kesinlikle çok etkilendim. Bu karmaşık müzikle ilgili olarak en zor olanı insan kulağı ve beyninin çalgıcılar tarafından çalınan farklı ritmik katmanları ayırt

⁴ Simha Arom, *African Polyphony And Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, çev: Martin Thom, Barbara Tuckett ve Raymond Boyd, Paris ve Cambridge, Cambridge University Press ve Maison Des Sciences de L'Homme, 1991.

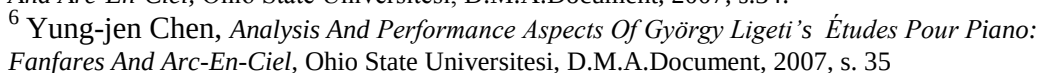
edememesidir. Arom'un her partiyi ortaya çıkarma metodu çok basittir. Her bir çalgıcıyı tek tek kaydeder ve bu partileri daha sonra üst üste getirterek birleştirir. Partiler ancak bütünün içinde duyulduğu zaman bir anlam ifade etmektedir. Çalgıcılar müziği bütün olarak duymadan kendi partilerini çaldığında bu partilere bir anlam yükleyemez, dolayısıyla bireysel olarak partilerini öğrenemezler. Arom, her bir müzisyene bütün grubu duyabilecekleri bir kulaklık vererek bu sorunu çözer. Müzisyenlerin partilerini bağımsız bir şekilde çalabilmeleri sayesinde her partinin ayrı ayrı kaydedilmesi mümkün olur. Böylelikle müzik notaya geçirilebilir. Ben, Arom'un yaptığı bu işi hem bilim, hem de müzik dünyası açısından önemli görüyorum. Afrika müziğinin araştırılmasında kayıt ve playback tekniklerinin kullanılması, bu karmaşıklığın anlaşılmasında çok yarar sağlamış, kompozisyon olarak da yeni bir polifoni düşüncesinin kapılarını açmıştır. Bu polifoni, geleneksel metrik yapıdan tamamen farklı ancak, buna karşılık belki de çoklu katmanların poliritmik bir anlayış içinde sergilenmesinden dolayı Avrupa geleneksel müziğinden çok daha zengin bir müziktir.”

Ligeti'nin 80'lerden sonra yazdığı piyano etütleri, ritmik olarak karmaşık bir örgütlenme içindedir. Buna karşılık armoni ve form anlayışı 50'lerdeki tarzından çok daha basit ve anlaşılabilir özellikler içerir. Besteci, bu etütlerdeki ritmik yapıyı iki kaynaktan etkilenecek yazdığını söylemiştir. Birincisi romantik piyano müziğinin iki ustası Chopin ve Schumann, diğeri ise Güney Afrika müziğidir:

“Ben burada birbirinden tamamen farklı iki tane müzikal düşünceyi birleştirdim. Birincisi düzenli ölçü (meter) anlayışına dayanan Chopin ve Schumann'ın hemiolaları, diğeri de Avrupa geleneksel ölçü sistemiyle bağdaşmayan çok katmanlı Afrika müziğidir. Hemiola, 6 vuruşun hem üçlü, hem de ikili gruba bölünmesinden oluşan bir yapıdır. Bir ölçünün hem 3'erli hem de 2'şerli bölünmesi Chopin, Schumann, Brahms ve Liszt'in müziğinin en çekici müziksel özelliğidir. Afrika müziğinde tamamen farklı bir ölçü anlayışı vardır. Burada hiçbir zaman Avrupa müziğindeki ölçü yapısı yoktur. Bunun yerine iki tane ritmik katman vardır. Alt katman daha hızlıdır. Sayılamaz fakat hissedilir. Üst katman ise bazen simetrik olsa

Bu rubato etkisi, etütlerde gelişerek farklı bir yapıya bürünmüştür. Klasik 2:3 yerine 3:5, 5:7, 3:4, 5:7 gibi gruplamalar oluşturarak her partinin farklı tempoda ilerlediği yanılsamasını yaratan bir yazı dili oluşturmuştur. Politempo olarak adlandırılan bu yanılsama, Afrika müziğinde görülen en temel özelliklerden biridir. Afrika ritminin Avrupa müziğindeki ritmik yapısından farklılığı ölçü vurgularına sahip olmaması, ritimleri karmaşık olup düzenli bir ölçü içerisine sığmaması ve ritimlerin dönüşümlü olarak tekrar etmesidir. Ligeti şöyle demiştir.

Simha Arom bu yapıyı “Asimetrik İç Yapılar” olarak adlandırmıştır. Hem üçe hem dörde bölünebilen 12 adet sekizlik gruplamalar Ligeti’nin son dönem eserlerinde önemli bir yer tutar. Bu bölünme Şekil:1’de görüldüğü gibidir:



3. LİGETİ BİRİNCİ KİTAP PİYANO ETÜTLERİNİN ANALİZİ

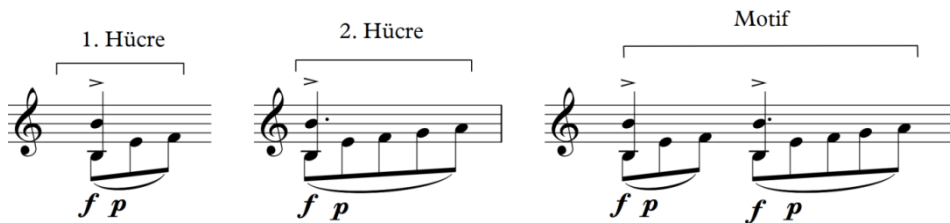
Ligeti'nin altı etütten oluşan birinci kitap etütleri aşağıda görüldüğü üzere sırasıyla incelenmiştir.

3.1. Etüt No.1

“Désorder” Molto Vivace, Vigoroso, Molto Ritmico

“Düzensizlik” anlamına gelen etüt, altmışıncı yaş günü dolayısıyla *Pierre Boulez*'e ithaf edilmiştir. Polimodalite içinde devinen asimetrik gruplamalar, poliritmik yapı ve kanonik taklitler etüdün başlıca özellikleridir. Eser, karmaşık ve rastgele bir gelişim izlenimi uyandırmasına rağmen, baştan sona kadar çekirdek bir motiften oluşan cümle yapısının organize bir şekilde tekrar edilerek işlenmesinden oluşmuştur. Ligeti, geleneksel ölçü anlayışını ortadan kaldırarak ölçü çizgilerinin geçmişteki fonksiyonunu hiçe sayan bir yapı ortaya koymuştur. Metrik bir ölçü sisteminin olmadığı her iki partide de farklı zamanlarda gelen aksanlarla oluşturulan gruplamalar sayesinde, birden fazla tempo izlenimleri yaratan bir yanılsama oluşturmuştur. Motif, iki hücreli bir yapıdan oluşur.

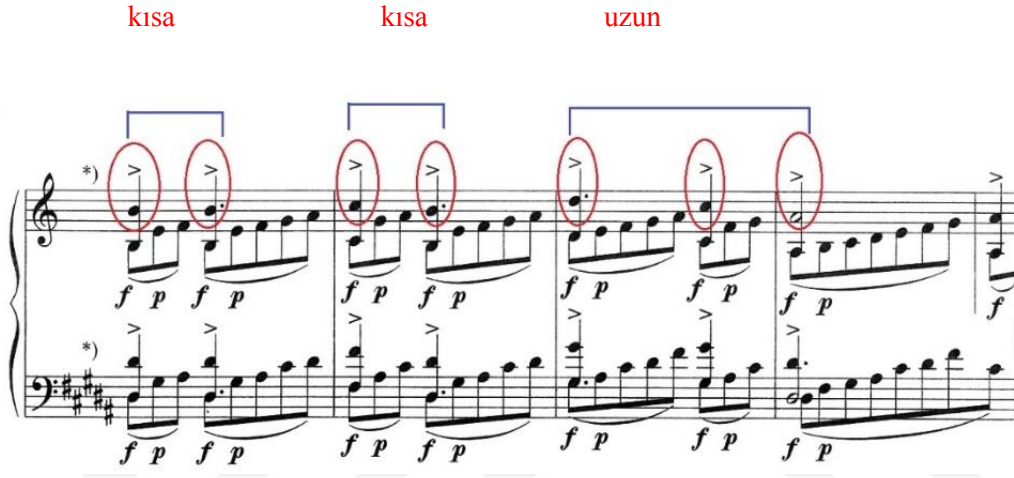
Şekil: 2 Birinci Etüt İki Hücreli Motif Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désorder”, sayfa 6

Motifin tekrarlarından oluşan cümle, dördüncü ölçüde sona erer. Cümlelerin ezgi yapısı birinci ölçüde kendini tekrarlarken, ikinci ve üçüncü ölçülerde inici bir şekilde ilerler. Geleneksel motif yapısı gözlenir (kısa-kısa-uzun).

Şekil: 3 Birinci Etüt Motifin Tekrarlarından Oluşan Cümle Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désordre”, sayfa 6

Cümlelerin başlıca özellikleri şunlardır:

1. Yatay çokseslilik,
2. Her iki elde ezgi ve eşlik partisi olarak gelişen dört partili yazı anlayışı,
3. Dördüncü ölçüden itibaren eklemeli nabız yapısının oluşturduğu kanonik yapı,
4. Sağ elin beyaz tuşlarda sol elin siyah tuşlarda yer alması,
5. Ezginin oktavlar içinde uzun seslerden (dörtlük ve katları), eşliğin sürekli devinen sekizliklerden oluşması,
6. Ezginin forte, eşliğin piyano gürlüğüne ilerlemesi,
7. Ezginin armonik gelişime uygun bir biçimde sol elde sürekli desteklenmesi.

İlk dört ölçüdeki partilerin dağılımı Şekil: 4’de görüldüğü üzeredir:

Şekil: 4 Birinci Etüt İlk Dört Ölçüdeki Partilerin Dağılımı

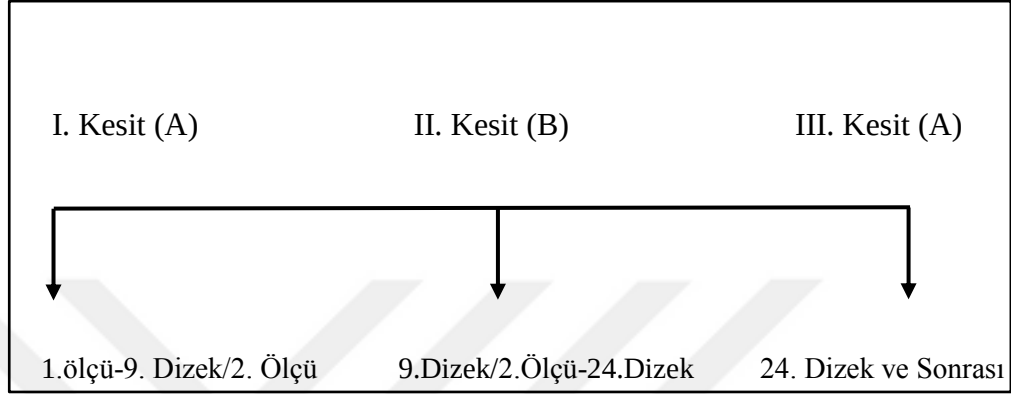
The musical score is presented in four staves, each with a label to its left. The first staff, 'Sağ el ezgi', is in treble clef and shows a melody of eighth notes with accents, starting with a forte (f) dynamic. The second staff, 'Sağ el eşlik', is also in treble clef and shows a rhythmic accompaniment of eighth notes with a forte (f) dynamic. The third staff, 'Sol el ezgi (katlanmış)', is in bass clef and shows a melody of eighth notes with accents, starting with a forte (f) dynamic. The fourth staff, 'Sol el eşlik', is also in bass clef and shows a rhythmic accompaniment of eighth notes with a forte (f) dynamic. The score is written in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désorder”, sayfa 6

Ligeti, sıradanlığı öncelikle ritmik gruplamalarla kırmıştır. Ritmik gruplamaların başlarında kullanılan aksanlar, dinamizmi oluşturan en büyük etkindir. Ezginin oktavlarla belirtilmesi, eşlik ile olan farkını açık biçimde ortaya koyar. Macar ezgilerini anımsatan ezginin, sağ ve sol elde farklı tonlarda ilerlemesi, armonik olarak polimodal bir etkinin oluşmasını sağlar. Ligeti, bu etkiyi Uganda’daki yerel ksilofon çalgıcılarından esinlenerek oluşturmuştur.

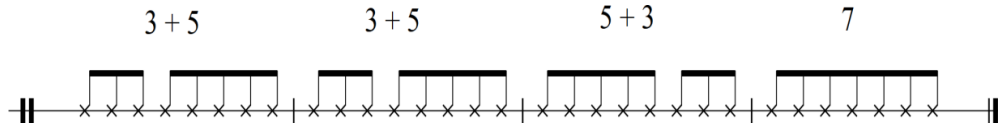
Eser, geleneksel üç bölmeli şarkı formundan (ABA) oluşur.

Şekil:5 Birinci Etüt Form Şeması

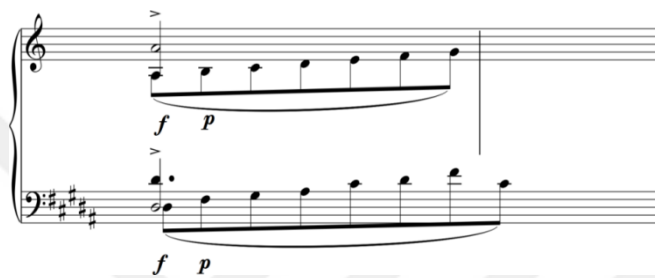


Birinci kesitteki cümle yapısı birinci ölçüden itibaren, her iki elde olmak üzere iki vuruşlu dörtlük ve noktalı dörtlüğe karşı sekiz adet sekizlik halinde senkronize olarak ilerler. Cümle içindeki sekizlikler her iki elde de sırasıyla (3+5), (3+5), (5+3), (7)'li gruplar şeklinde düzenlenmiştir.

Şekil: 6 Birinci Etüt Birinci Kesitteki Cümle Yapısı

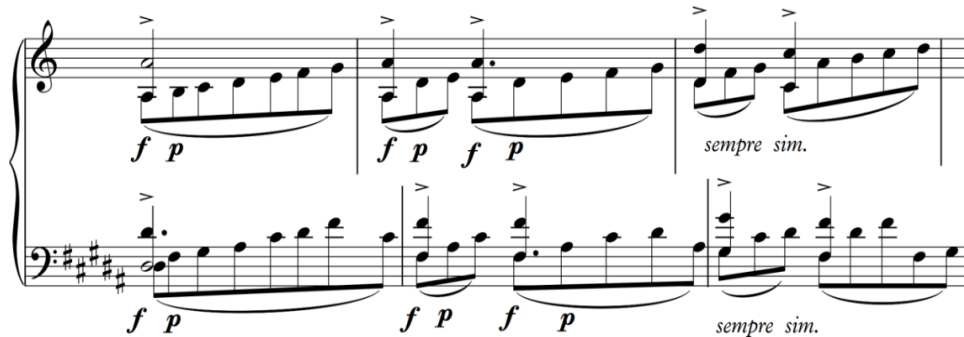


Şekil: 7 Birinci Etüt “Desorder” Yapısı



Dördüncü ölçüden itibaren sol elin aksan yeri, sağ eldeki oluşturulmuş yedili gruplama yüzünden bir sekizlik birim ileride duyulur. Bu aksan kayması, etüt ilerledikçe genişleyerek sol elin hep arkadan gelmesine neden olur.

Şekil: 8 Birinci Etüt 4. Ölçüdeki Aksan Kayması



14

Birinci kesitten ikinci kesite geçilirken, ritmik yapıda bir dönüşüm başlar. Dönüşüm, on birinci dizekten başlayarak, her ölçüdeki sekizliklerin kademeli olarak azalmasıyla gerçekleşir. Yedili ve sekizli gruplamalar on ikinci dizekten itibaren sağ elde -re- notasıyla başlayan altılı, beşli ve dördü gruplamalara düşerek gittikçe sıkışan bir yapıya bürünür.

Şekil: 9 Birinci Etüt Ritmik Yapıdaki Dönüşüm

The image displays a musical score for Etude No. 1 'Désordre' by G. Ligeti, specifically measures 11 through 14. The score is written for piano and is in G major (one sharp). The time signature is 2/4. The notation includes a variety of rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Measure 11 shows a complex rhythmic pattern with eighth notes and sixteenth notes. Measure 12 continues this pattern with some changes in grouping. Measure 13 shows a more complex rhythmic structure with eighth notes and sixteenth notes. Measure 14 shows a key signature change to D major (two sharps) and a more complex rhythmic structure with eighth notes and sixteenth notes. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black notation.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désordre”, sayfa 8

On dördüncü dizekte dönüşüm tamamlanarak yeni bir cümle yapısı ortaya çıkar. Artık ikinci kesite geçilmiştir.

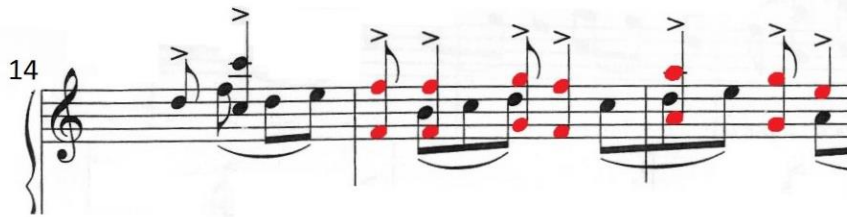
Şekil: 10 Birinci Etüt İkinci Kesit



Kaynak: G. Ligeti, “Études Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désordre”, sayfa 8

İkinci kesitin karakterini oluşturan fa eksenli cümle yapısı, aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 11 Birinci Etüt İkinci Kesit “Fa” Eksenli Cümle Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Études Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désordre”, sayfa 8

(1+ 2) , (1+2) , (2 + 1) , (3)’lü gruplamalardan oluşan bu yapı, birinci kesitteki ezginin senkopa uğratılarak sıkıştırılmış halidir.

Birinci kesit ezgi: $(3+5) + (3+5) + (5+3) + (7)$

Şekil: 12 Birinci Etüt Ezgi Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désorder”, sayfa 6

İkinci kesit ezgi: $(1+2) + (1+2) + (2+1) + (3)$

Şekil: 13 Birinci Etüt İkinci Kesit Sıkıştırılmış Ezgi Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désorder”, sayfa 8

İkinci kesitteki sıkıştırılmış ezgi, tıpkı birinci kesitte olduğu gibi her iki elde de oluşturulmuş farklı gruplamalarla devam eder. Aksanların farklı zamanlarda gelmesiyle oluşan karmaşa ve oktavların yarattığı gürültü ortamı, ilkel Afrika danslarını çok başarılı bir şekilde ortaya koyar.

Şekil: 14 Birinci Etüt İkinci Kesitteki Sıkıştırılmış Ezginin Gelişimi

The image displays two systems of musical notation for a piano exercise. The first system begins at measure 22 and features a treble and bass staff. The treble staff contains a complex, syncopated melody with many accents, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *(cresc.)* is present. The second system continues the piece, starting with a *fff* (fortissimo) dynamic. It includes a *cresc. molto* (crescendo molto) section and ends with a *fff* marking. The notation is dense, with many beamed notes and accents, creating a complex, layered sound. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désorder”, sayfa 10

Üst oktavda gürlüğü crescendo ile zirveye varmasının (*sfff*) ardından, üçüncü kesite (birinci kesitin tekrarı A) dönülür. Eserin başındaki ritmik yapı, bir üst oktavda kendini tekrarlar. Zirveye varmasıyla birlikte ritmik sıkışma dokusal sıkışmaya da dönüşmüş olur. Ezgi –eşlik yapısı ortadan kalkar. Ezgi de sekizlik yapıya dönüşür. Bu birliktelikle beraber kayma yapısı da ortadan kalkar. Böylelikle tekrar baştaki yapıya dönmemizi sağlar.

Şekil: 15 Birinci Etüt Üçüncü Kesit



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désordre”, sayfa 11

Birinci kesitteki ritmik kaymalar bir veya iki sekizlikle oluşturulurken bu kesitteki kaymalar üç, dört veya daha fazla sekizlikler ile gerçekleştirilmiştir.

Şekil: 16 Birinci Etüt Üçüncü Kesitteki Ritmik Örgütlenme



Kaynak: G. Ligeti, “Études Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désordre”, sayfa 12

Bunun yanı sıra son kesitteki gruplamalar, ilk defa olmak üzere sekiz notanın üstünde yer alacak şekilde ortaya çıkar. Sekize karşı dokuzlu gruplamalar parçanın sonuna doğru iyice genişleyerek sol elde on iki, on üç, on dört ve parçanın en sonunda ise yirmi birli gruba kadar ulaşır.

Şekil: 17 Birinci Etüt Üçüncü Kesitteki Gruplamalar

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désordre”, sayfa 13

Dikkat çeken diğer bir nokta ise baştan itibaren geçerli olan oktav kullanımının üçüncü kesitte (A), yerini farklı aralıklardan oluşan akor gruplarına bırakmasıdır. Bunun sebebi, bestecinin baştaki dört parti hissini son kesitte beş, altı ve hatta yedi partiye çıkarma isteğidir.

Şekil: 18 Birinci Etüt Üçüncü Kesitteki Akor Grupları



Kaynak: G. Ligeti, “Études Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.1 “Désordre”, sayfa 13

Etkileyici bir dinamizm içinde inişli çıkışlı kontrastlarla gelişen etüt, her iki elde de piyanonun en tiz notası olan -do- notasıyla kendini sonlandırır. Ligeti, tüm etütlerin de olduğu üzere bu etütte de ölçü çizgilerini geleneksel anlamda kullanmamıştır. Ölçü çizgileri orijinal el yazımında noktalı olarak, basımında ise düz çizgi halinde gösterilmiştir. Ölçü çizgilerinin kullanılmasının tek amacı, okuma kolaylığıdır. Ayrıca eserdeki ölçü çizgileri sayesinde cümleler ve cümlelerin oluşturduğu gruplamalar çok net biçimde görülür.

3.2. Etüt No. 2

Cordes A Vide Andantino Rubato, Molto Tenero

“Boş Teller” anlamına gelen etüt, Pierre Boulez’e ithaf edilmiştir. Yaylı çalgılar tel yapısından etkilenilerek beşli aralıklarla oluşturulmuş olan eser, sade bir şekilde sekizlik notalarla başlayıp, gelişimini üçlemeler içinde onaltılık ve otuzikilik notalarla tamamlamıştır. Ligeti bu etütte armonik olarak empresyonist tınıları hatırlatarak açık bir şekilde Debussy’e göndermede bulunmuştur.

Etütte en az dört partili bir yazı anlayışı gözetilmiştir. Birinci etütte olduğu üzere ezgi ve eşlik partileri, farklı değerler içinde gelişimini sürdürür. Ezgi dörtlük, eşlik partileri ise sekizlik değerlerden oluşur. Dörtlük değerler içinde devam eden ezgi kromatik, sekizlik değerler içinde devam eden eşlik partileri ise beşli aralıklar halinde ilerler.

Şekil: 19 İkinci Etüt Cümle Yapısı

Andantino rubato, molto tenero, ♩ = 96
dolce espr., sempre legatiss.

1. ezgi
1. eşlik
2. ezgi
2. eşlik

m.s.
(with much pedal)
(con ped.)

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide”, sayfa

Ezgi, tüm partilerde ilk notası aksanlı olmak üzere farklı gruplamalarla ilerler. Birinci ölçüden itibaren dörtlüklerle başlayan gruplamaların kimi beş, kimi altı, kimisi ise yedi notadan oluşmuştur.

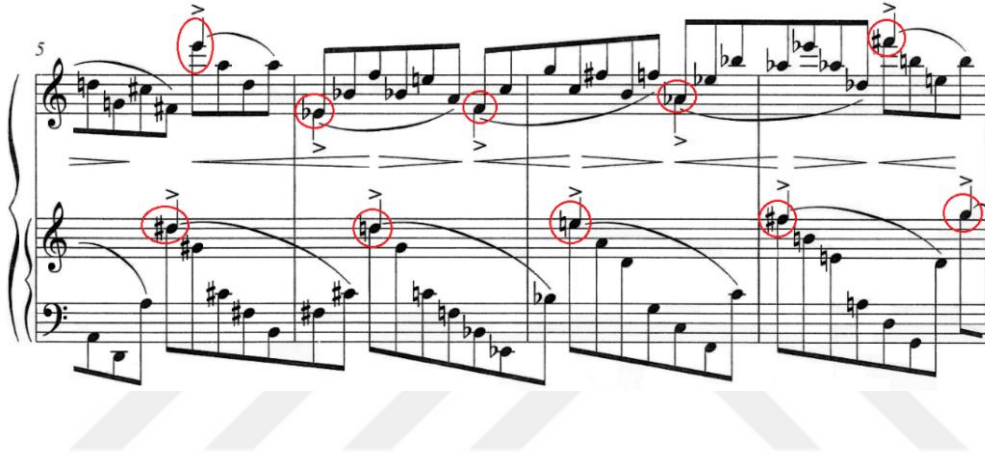
Şekil: 20 İkinci Etüt Gruplamalar

The image displays the first system of the musical score for Etude No. 2 'Cordes à Vide' by G. Ligeti. The score is written for piano and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more static, harmonic accompaniment in the left hand. The right hand's melody is characterized by a series of sixteenth-note groupings, some of which are highlighted with red boxes. These groupings are labeled with numbers 6, 6, 4, and 6, indicating the number of notes in each group. The left hand's accompaniment consists of a series of chords and single notes, with a 'm.s.' (mezzo-soprano) marking. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The bottom of the system is marked with 'una corda' and 'pp'.

Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre", Etüt No.2 "Cordes à Vide", sayfa

Bir gruplama sona ermeden, başka bir partideki gruplama değişik zaman birimlerinde stretto yapısında müziğe dahil olur. Bu bağlamda gruplamaların başlarında uygulanan aksanlar her partide farklı bir zamanda yer alır. Bu da asimetrik bir müzik yapısını oluşturur.

Şekil: 21 İkinci Etütteki Asimetri



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide ”, sayfa 14

Ligeti'nin oluşturduğu gruplamaların geleneksel ölçü sistemi içinde düşünülmemesi gerekir. Yukarıda görüldüğü üzere gruplamaların çoğu eklemeli nabız yapısı içinde gerçekleştiği için, geleneksel ölçü sistemine göre beklenmedik zamanlarda başlar ya da beklenmedik zamanlarda sona ererler. Dolayısıyla bir ölçü içinde bitmesi beklenen cümle yapısı diğer ölçüye sarkar. Sarktığı yerden de başka bir gruplama başlayarak yapıyı devam ettirir. Böylelikle ölçü anlayışı ortadan kalkar.

Birinci etütte olduğu gibi, giriş gelişme ve sonuç kesitleri görülür. Ancak bu sefer ABA değil de AB formunda iki kesitli bir yapı görülür. Eserin genel yapısı aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 22 İkinci Etüdün Form Şeması

<u>I.KESİT</u>	<u>II. KESİT</u>
I. Kısım: 1 - 17. Ölçüler	I. Kısım: 26 - 32. Ölçüler
II. Kısım: 17 - 26. Ölçüler	II. Kısım: 32. Ölçü ve sonrası

Onbirinci ölçüden itibaren ilk defa olmak üzere melodik beşli aralıklar armonik beşlilere dönüşür.

Şekil: 23 İkinci Etüt 11. Ölçü Armonik Beşliler



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide ”, sayfa

Armonik beşli aralıkların noktalı sekizlikler içinde belirmesi, eserin ritmik oluşumu açısından bir dönüm noktasıdır. Bu ritmik yapı, etüdün hem onaltılık birimler içinde ilerleyebilmesi hem de üçlemeler halinde bölünebilmesine neden olan çekirdek motiftir. Etüdün başında inici dolarak görülen beşli aralıkların, on yedinci ölçüden itibaren çıkıcı olarak devinimi dikkat çeker.

Şekil: 24 İkinci Etüt 17. Ölçü Çıkıcı Beşliler

The musical score for Etude No. 2, measures 15-18, is presented in a grand staff. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 12/8. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'pp', 'p', 'poco cresc.', 'sub.', 'una corda', and 'tre corde'. The measures are numbered 15, 16, 17, and 18. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide”, sayfa 15

Yirmi birinci ölçüden itibaren, beşli aralıkların üst partisinin tekrar ettiği onaltılık notaların kullanılmaya başlandığı görülür. Ritmik yapı ile gergin bir atmosfer elde edilir. Sekizlik notaların onaltılık notalara dönüşmesi ve üçlemelerin kullanılması durağan yapının kademeli bir şekilde hareketlenmesini sağlar. Besteci birinci kesitin gelişiminde, sırayla farklı öğeleri esere dahil etmiştir.

Şekil: 25 İkinci Etüt 21. Ölçü Onaltılık Notalar

The image displays a musical score for Etude No. 21, measures 21-23. The score is written for piano and features a series of sixteenth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'dim.', 'cresc.', and 'sim.'. The score is divided into two systems, with measures 21-23 in the first system and measures 24-26 in the second system. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide”, sayfa

Müzikal yapı birinci kesitten ikinci kesite kadar gittikçe gerginleşerek sıkıştırılmış bir şekilde ilerler ve yirmi altıncı ölçüde gürlüğün zirve noktasına (*fff*) ulaşır.

Şekil: 26 İkinci Etüt Birinci Kesit Sonu

23

cresc.

25

poco stringendo

più crescendo

(string.)

a tempo

26

crescendo molto

fff (m.d.)

pp

sotto voce una corda

8b

pp

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide ”, sayfa 16-17

Yirmi beşinci ölçüden itibaren ilk defa beşli aralıklardan oluşan üç sesli akorlar kullanılmıştır. Daha sonra üçlemeler içinde temponun hızlanmasıyla zirve noktasına varılır.

Şekil: 27 İkinci Etüt 25.Ölçü Akorlar

poco stringendo

25

più crescendo

(string.)

8

a tempo

26

crescendo molto

fff (m.d.)

pp

sotto voce una corda

8b.

pp

17

Kaynak: G.Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide”, sayfa 16-17

Ligeti etütlerin en önemli özelliklerinden birisi, müziğin zirve yaptığı anlarda devam eden dokunun başka bir zeminde yeniden gelişmeye başlamasıdır. Yirmi altıncı ölçüde başlayan ikinci kesit, bunun en güzel örneğidir. Üç fortteye ulaşan eser aniden iki piyano içinde tekrar gelişimine başlayarak yeniden doğuyormuşçasına bir his yaratmıştır.

Etüdün başından beri görülen beşli aralıklar, bu sefer piyanonun en kalın sesi olan -la- sesinden başlayarak hemiola içinde kademeli olarak tiz oktavlara doğru tırmanır.

Şekil: 28 İkinci Etüt İkinci Kesit

17

(string.) - - - - - a tempo

8

26

crescendo molto -

fff (m.d.)

pp

sotto voce una corda

8b

pp

poco a poco string. - - -

27

pochiss. cresc. - - -

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide”, sayfa

Yirmi sekizinci ölçüde etüdün genelinde geçerli olan dört partili yazı anlayışı açık bir şekilde kendini gösterir. Eserin başındaki ezgi ve eşlik ilişkisi bu sefer sıkıştırılmış bir şekilde belirir. Her iki elin üst kısmı ezgiyi, alt kısmı ise eşlik partilerini gösterir.

Şekil: 29 İkinci Etüt İkinci Kesit Dört Partili Yazı Anlayışı

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide”, sayfa 17

Etüdün başındaki ezgi ve eşlik partileri, yirmi dokuzuncu ölçüden itibaren başka bir ritmik oluşum ile tema ve eşlik yapısına dönüşür. Ezgi sekizlik notalar halinde alt partide, eşlik ise otuzikilik notalar halinde üst partide yer alır. Ligeti, burada Romantik dönemdeki ezgi-eşlik ilişkisine bir göndermede bulunmuştur. Aslında yirmidokuzuncu ölçüdeki ezgi-eşlik ilişkisinin yapı olarak Chopin, Liszt ya da Schumann’ daki kullanımından bir farkı yoktur. Chpin Op.25 No.5 Mi minör etüt ile G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide ”i karşılaştıracak olursak, Şekil 30’ da da gösterildiği üzere iki dönemi birbirinden ayıran unsur, dönemsel tını farklılıklarıdır.

Şekil: 30 İkinci Etüt İkinci Kesit Ezgi-Eşlik İlişkisi

The image displays a musical score for Etude No. 2 by G. Ligeti, specifically the second section. The score is written for piano and features a complex interplay between the melody and accompaniment. The notation includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *sonoro* (sonorous). The tempo is marked *cresc.* (crescendo). The score is divided into three systems, with measures 18, 29, 30, and 31 indicated. The melody is often marked *sub.* (subito) and *mp in rilievo* (mezzo-piano in relief). The accompaniment features intricate patterns, including triplets and sixteenth notes, with markings like *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo).

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide ”, sayfa 18

The image displays a musical score for Etude No. 5 by F. Chopin, specifically the second section. The score is written for piano and features a complex interplay between the melody and accompaniment. The notation includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *leggerissimo* (very light). The tempo is marked *leggerissimo*. The score is divided into two systems, with measures 37 and 38 indicated. The melody is often marked *pp* (pianissimo) and *leggerissimo* (very light). The accompaniment features intricate patterns, including triplets and sixteenth notes, with markings like *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo).

Kaynak: F. Chopin Etüt op. 25 No. 5”, sayfa 37

Otuz ikinci ölçüden itibaren koda olarak tanımlanabilecek bir müzik yapısı görülür. Daha önceden otuz ikilik notalar halinde sağ elde devinen eşlik partisi sol ele geçerken ezgi sağ elde belirir ve beşli aralıkların tekrar tekrar duyurulmasıyla eser sonlanır.

Şekil: 31 İkinci Etüt Koda

The image displays a musical score for the second Etude Koda, spanning measures 35 to 37. The score is written for piano and features a complex rhythmic structure. Measure 35 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of sixteenth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The measure ends with a fermata. Measure 36 continues the right hand melody, which is marked with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The left hand continues with sixteenth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The measure ends with a fermata. Measure 37 begins with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of sixteenth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket. The measure ends with a fermata. The score is marked with '8b' at the bottom of each system. The text 'Durata ca. 2' 45"' is written at the bottom right of the page.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.2 “Cordes à Vide”, sayfa 19

3.3. Etüt No. 3

Touched Bloquées Vivacissimo, Sempre Molto Ritmico

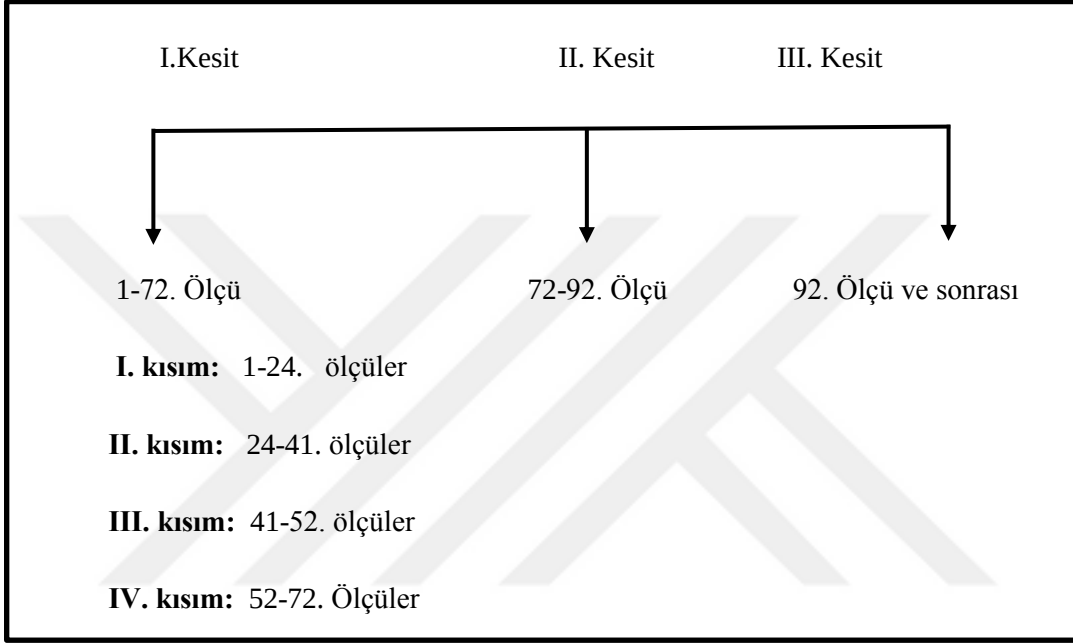
“Bloke Tuşlar” anlamına gelen etüt, diğer etütlerden farklı olarak değişik bir yapı içinde kurgulanmıştır. Sessiz biçimde basılarak oluşturulan bloke tuşlar ve bu tuşların üstünden geçilerek şekillenen ezgi yapısı, eserin temelini oluşturur. Ezgi yapısı ilerlerken bloke tuşlar üzerinden geçilmesi, boşluk etkisi yaratarak gelişigüzel örgütlenmiş bir ifade biçimi ortaya koyar. Bu anlayış sayesinde yine önceki etütlerde olduğu üzere organize bir kaos ortamı yaratılmıştır. Geleneksel ölçü anlayışı yine farklı gruplamalar sayesinde ortadan kaldırılarak düzensiz bir yapı oluşturulmuştur. Tuşların bloke edilmesi fikrini ilk kullanan Ligeti değildir. Karl Erik Welin, Ligeti’nin “Volumina” adlı org eserlerini çalarken bu tekniği kullanmıştır. Ancak Ligeti bu fikri daha çok Henning Sidentpof’un 1973’de yazmış olduğu “Neue wege der Klaviertechnik⁸” adlı kitaptan etkilenecek geliştirmiştir.

En az dört partili bir yazı anlayışının olduğu etüdün oluşumu oldukça ilginçtir. Bloke sesler üzerinde sürekli devinen ezgi yapısı ile bu yapıyı zenginleştirerek tamamlayan eşlik partileri, eserin dokusunu oluşturur.

⁸ Neue wege der Klaviertechnik: Piyano tekniğinde yeni yollar.

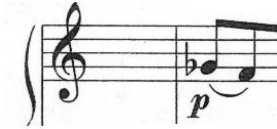
Eser, yine ABA formuna yakın üç kesitten oluşur:

Şekil: 32 Üçüncü Etüt Form Şeması



Ezgiyi oluşturan çekirdek hücre, etüt boyunca duyulur. Bu hücre, birbirine bağlı iki sekizlik değerden oluşur.

Şekil: 33 Üçüncü Etüt Çekirdek Hücre



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 21

Birinci kesitte, kromatizm içinde devinen ezgiyi destekleyen iki farklı öge bulunmaktadır:

Bunlardan biri, diatonik bir şekilde gelişerek oktava tamamlanan salkım pedal sesleridir.

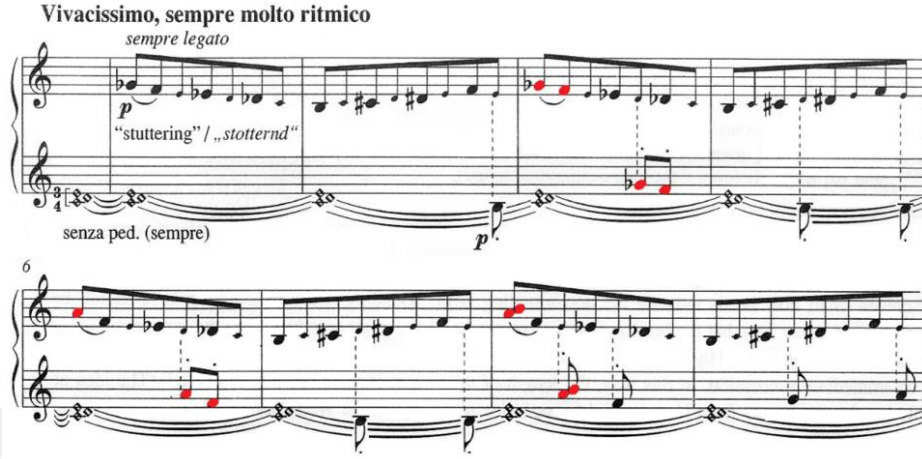
Şekil: 34 Üçüncü Etüt Salkım Pedal Sesleri



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 21

Diğeri, ilk sekiz ölçüde birinci vuruşları aynı ölçüde tekrarlayan, dokuzuncu ölçüden itibaren serbest yapıya dönüşen ezgisel taklittir (imitation) . Ezgi, eşlik partileriyle beraber, kademeli olarak piyanonun en alt sesine kadar iner.

Şekil: 35 Üçüncü Etüt Taklitli Cümle Yapısı



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 21

Yedinci ölçüden itibaren, sağ eldeki tek sesli yapı iki sesli bir yapıya dönüşür. İkili aralık ile başlayan figür, ondördüncü ölçüde beşli aralığa kadar çıkar.

Şekil: 36 Üçüncü Etüt Figür Yapısının Gelişimi



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 21

Sekizlik notalardan oluşan gruplamalar sürekli değişkenlik içindedir. Bu değişkenlik, statik ölçü hissi veren ritmik örgütlenmeyi ortadan kaldırır. Birinci kesitteki değişken gruplamalar, aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 37 Üçüncü Etüt Birinci Kesitteki Gruplamalar

7 + 8 + 7 + 8 + 7 + 8 + 7 + 8 + 7 + 8 + 7 + 6 + 8 + 8 + 6 + 10 + 9 +
10 + 10 + 11 + 10 + 3

Sol elde -do - re - mi- notalarıyla başlayan bloke tuşlara, on sekizinci ölçüden itibaren başka notalar eklenir. Bunlar sırasıyla si - fa - sol notalarıdır.

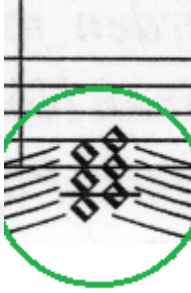
Şekil: 38 Üçüncü Etüt Bloke Tuşlara Eklenen Notalar



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 21

Kesitin sonunda (22.ölçü) bloke tuşlar altılı aralık içinde bir ses salkımına (cluster) bürünür:

Şekil: 39 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Sonu



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 21

Birinci kesitin ikinci kısmında daha önceden sağ elde görülen ezgi sol ele, sol elde görülen bloke tuşlar ve eşlik partileri ise sağ ele geçerek yer değiştirir:

Şekil: 40 Üçüncü Etüt Birinci Kesit İkinci Kısım



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 21

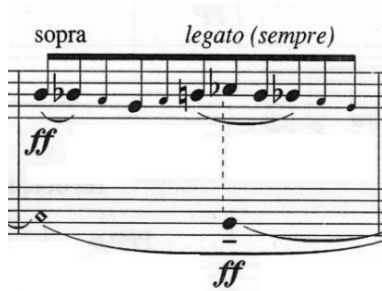
Kromatik olarak bas seslere doğru ilerleyiş devam ederken, bloke tuşlara sırasıyla -la bemol si bemol, mi bemol ve fa notaları eklenerek kısım sonlanır. İkinci kısımdaki değişken gruplamalar, aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 41 Üçüncü Etüt Birinci Kesit İkinci Kısımdaki Gruplamalar

10 + 8 + 7 + 8 + 8 + 13 + 9 + 9 + 9 + 9 + 11 + 9 + 11 + 11 + 11 + 11 + 13

Üçüncü kısımda ezgi, başta olduğu üzere tekrar sağ elde belirir.

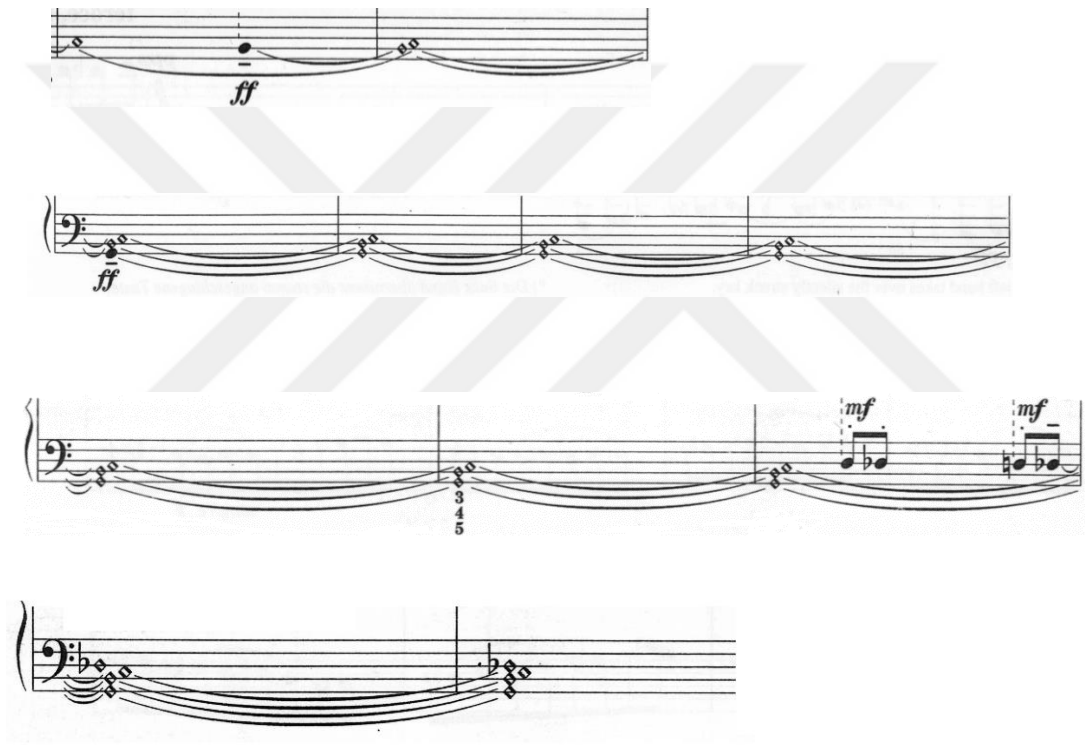
Şekil: 42 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Üçüncü Kısım Ezgi



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 21

Bloke tuşlar kırk birinci ölçüde do ile başlar. Elli ikinci ölçüye kadar kademeli bir şekilde si - sol - re bemol sesleri eklenerek yeni bir cluster oluşturulur. Taklit ögesi sadece kırk dokuzuncu ölçüde dikkat çeker.

Şekil: 43 Üçüncü Etüt 41. Ölçü Bloke Tuşların Gelişimi



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 22-23

Kırk birinci ölçüde sağ eldeki ikili aralıklardan oluşan hücre, kısmın sonuna doğru üç ve dört sesli akor yapısına dönüşür.

Şekil: 44 Üçüncü Etüt 41. Ölçü Hücresel Gelişim

The image displays a musical score for Etude No. 3, focusing on measures 43, 47, and 50. The score is written in bass clef with a key signature of two flats. Measure 43 begins with a forte (*ff*) dynamic and a 'legato (sempre)' marking. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Measure 47 continues the pattern, also marked 'sempre ff'. Measure 50 shows a transition to a more complex chordal structure, with a final measure featuring a large chord. The score is presented in a clean, professional layout with a large, stylized 'X' watermark in the background.

Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 22-23

Kısım, elli birinci ölçüde, daha sonra bloke edilecek olan bir minör beşli akoruyla tamamlanır.

Şekil: 45 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Üçüncü Kısımın Sonu



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 23

Kısımdaki değişken gruplamalar, aşağıda görüldüğü gibidir:

Şekil: 46 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Üçüncü Kısımdaki Gruplamalar

$$11 + 9 + 9 + 6 + 8 + 9 + 10 + 9 + 9 + 10 + 12$$

Birinci kesitin son kısmında, gruplamalardaki nota sayısında elli kinci ölçüdeki **sub.** **p** ile birlikte bir anda azalma görülür. Gruplamaların aniden beş notaya düşmesi farklı bir tempo hissi uyandırır.

Şekil: 47 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Sonu Ritmik Örgütlenme



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 23

Ezgi ve eşlik partileri, diminuendo içinde hızlı bir biçimde ilerleyerek piyanonun en kalın sesi olan -la- notasına ulaşarak **pppp** içinde yetmiş birinci ölçüde sonlanır.

Son kısımdaki değişken gruplamalar, aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 48 Üçüncü Etüt Birinci Kesit Son Kısım Gruplamalar

5 + 5 + 5 + 5 + 6 + 5 + 7 + 6 + 5 + 5 + 5 + 5 + 9 + 5 + 5 + 8 + 7 + 3 + 4 + 6

İkinci kesit, en tiz ses olan do ile başlar. Ezgi yapısı, birinci kesitten esinlenerek türetilmiştir. Israrlı bir şekilde tekrar eden ses kümeleri büyük bir crescendo içinde, bestecinin yazmış olduğu virgüllerle her defasında duraklamaya uğratılarak inici bir şekilde gelişir.

Şekil: 49 Üçüncü Etüt İkinci Kesit

feroce, impetuoso, poco meno vivace

15-16 *ppp* *non legato tre corde* *pp* *p* *pp*

76-82 *pp* *p* *mp* *mf* *f* *più f* *ff*

feroce, strepitoso

83-84 *fff* *sempre fff*

Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 23-24

Gruplar, birinci kesitteki hücre yapısından türetilmiştir. Sanki birinci kesitteki kullanımın genişletilmiş bir şekli gibi duyulur. Böyle duyulmasının bir sebebi de, çalınması güç oktavların yer almasıdır. Oktavların çalınmasındaki güçlük, ister istemez tempoda ağırlaşmaya yol açtığından yeni bir bölüm hissi uyandırır. Zaten besteci de bu kesitin başına “meno vivace” yazarak tempoyu ağırlaştırmıştır. İkinci kesitteki değişken gruplamalar, aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 50 Üçüncü Etüt İkinci Kesit Gruplamalar

3 + 3 + 3 + 3 + 4 + 4 + 3 + 2 + 5 + 3 + 2 + 5 + 5 + 2 + 5 + 2 + 3 + 5 + 5

Doksan ikinci ölçüde üçüncü kesite gelindiğinde, bu sefer sağ elde bloke tuşlar ve eşlik partileri, sol elde ise ezginin yer aldığı görülür:

Şekil: 51 Üçüncü Etüt Üçüncü Kesitteki Ezgi ve Eşlik İlişkisi

Tempo I (Vivacissimo)

p

sotto

sub. **p** legato (sempre)

94 **pp** **p** **mp** **mf** **cresc.**

cresc. poco a poco **f** **cresc.**

Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 24

Bu yapı eserin sonuna kadar diminuendo içinde inici bir şekilde devam eder. Son kesitteki ezgi yapısı, ikinci kesitteki gruplamadan türetilmiştir.

Şekil: 52 Üçüncü Etüt Son Kesit Ezgi Yapısı

The image displays a musical score for Etude No. 3 by György Ligeti. The score is divided into two systems. The first system starts with 'Tempo I (Vivacissimo)' and 'p' (piano). It features a treble and bass staff with a 'sotto' marking. The second system starts with '76' and '15', showing a transition to 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The third system starts with '94' and 'pp' (pianissimo), followed by 'p' (piano) and 'cresc. poco a poco'. The fourth system starts with '83' and 'feroce, strepitoso', followed by 'fff' (fortissimo) and 'sempre fff' (sempre fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 24

Taklit yapısından türetilen eşlik partisinin önceki kesitlerden farklı olarak, daha sıkıştırılmış bir biçimde yer aldığı gözlemlenir. Bu kullanım, iki el arasındaki koordinasyonu oldukça güç bir hale getirir. Zaten bloke tuşların oluşturduğu sessizlik, iki el arasındaki iletişimi güç bir hale getirmekteydi. Bu sefer sağ el ile sol elin koordinasyonu bir kademe daha zorlaşmıştır.

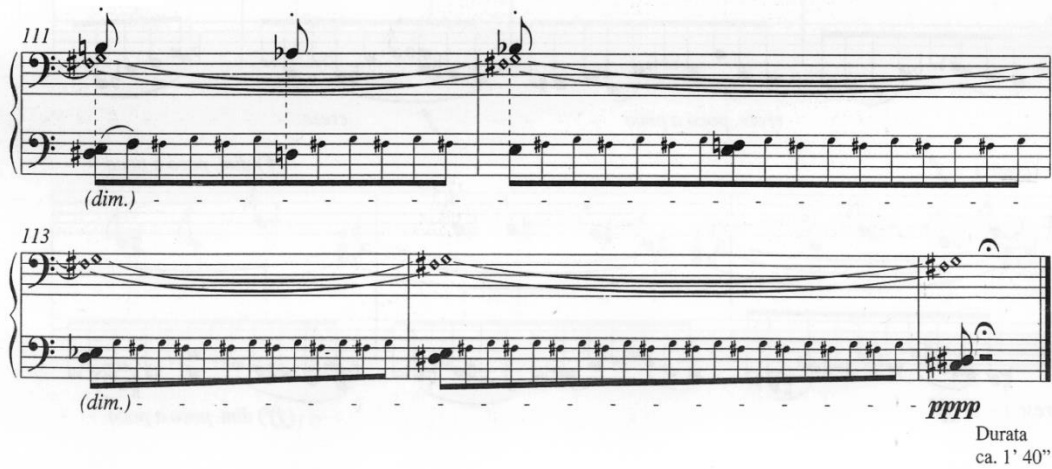
Şekil: 53 Üçüncü Etüt Son Kesit Eşlik Partisinin Gelişimi



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 24

Etüdün sonuna gelindiğinde seslerin, bloke tuşlar üzerinde kademeli bir şekilde eksildiği görülür. Bu da sessizlik süresinin uzamasına yol açar. Son dört ölçüde bloke edilen fa diyez ve sol notalarının sol elde sürekli tekrarı duyulur. Çalınmasına rağmen bloke tuşlardan bir tını elde edilememesi, bunun yanında parmakların tuşlara hızlı ve sürekli darbesinden dolayı ses yüksekliği olmayan bir vurmali tınısının ortaya çıkması, etüdün sonunu oldukça ilginç bir hale getirir.

Şekil: 54 Üçüncü Etüdün Sonu



Kaynak: György Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre”, Etüt No.3 “Touched Bloquées”, sayfa 25

3.4. Etüt No. 4

Fanfares Vivacissimo, Molto Ritmico

Fanfarlar anlamına gelen etüt Piyanist Volker Banfield’e ithaf edilmiştir. Baştan sona devam eden bir ostinato ve üzerinde fanfar etkisi yaratan aralıkların karşılıklı ilişkisi üzerine oluşturulmuş bir eserdir. İki yüz sekiz defa birbiri ardınca tekrar eden çabuk ve ısrarlı ostinato yapısı, etüdün en önemli özelliğini oluşturur. Ostinato yapısı, B.Bartok’un “Six Dances in Bulgarian Rythm (Bulgar Ritminde 6 Dans)” adlı piyano eserinden esinlenilerek bestelenmiştir. Etüdün seslendirilmesinden iki ay önce besteci tarafından etüde başlık olarak “Bartoque” adının verilmesi, bunun bir göstergesidir. Ligeti, Bartok’taki aksak ritimleri ve Macar melodilerini kendine özgü bir anlayış içinde daha da ileriye götürerek poliritmik bir soyutlamaya ulaşmıştır. Bunun yanında caz etkileri, doğaçlama (emprovize) karakteri ve geleneksel armonilerin bir arada tınlaması, eseri oldukça orijinal bir hale getirmiştir.

Fanfar, borularla çalınan savaş müziğidir. Eskiden askeri müzikte ve süreklilik avında kullanılan, genelde dörtlü ve beşli aralıklar içinde trompet ya da korno ile yapılan müziğe verilen isimdir. Bakır çalgılarda piston yokken, her çalgı kendi üst doğuşkanlarına göre çeşitli arpej seslerin kombinasyonunu kullanırlardı. Klasik dönemde, iki bakır nefeslinin üst doğuşkanları kullanarak gerçekleştirdiği paralel hareket, fanfar karakterini yansıtan kullanım biçimidir.

Şekil: 55 Dördüncü Etüt Fanfar Karakteri



Etütte yer alan en temel özellikler şunlardır:

- Fanfar karakteri
- Ostinato
- Ritimlerin metrik sarkması

Fanfar Motifi:

Şekil: 56 Dördüncü Etüt Fanfar Motifi



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 26

Ostinato :

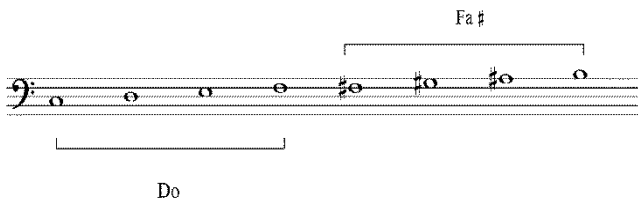
Şekil: 57 Dördüncü Etüt Ostinato



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 26

Sekiz sesten meydana gelen ostinato, farklı ses merkezlerine ait iki diatonik tetrakordun bileşiminden oluşmuştur:

Şekil: 58 Dördüncü Etüt Ostinatonun Yapısı



Ostinato, farklı oktavlarda yer alarak etüdün sonuna kadar iki elde olmak üzere 3+2+3' lü gruplamalar halinde kendini duyurur. Fanfarlar ise, önce ostinatoyla aynı aksanlar içinde ilerledikten sonra değişik ritmik gruplamalara dönüşerek ostinatının sekizli yapısını ısrarlı biçimde kırmaya çalışırlar. Önceki etütlerde olduğu gibi eklemeli nabız yapısıyla iki elin senkronizasyonu bozularak diğer ölçüye sarkan cümle yapıları oluşturulmuştur. Bu da aksan yerlerinin değiştirilerek iki ayrı tempoda çalınıyormuş izlenimi yaratmıştır.

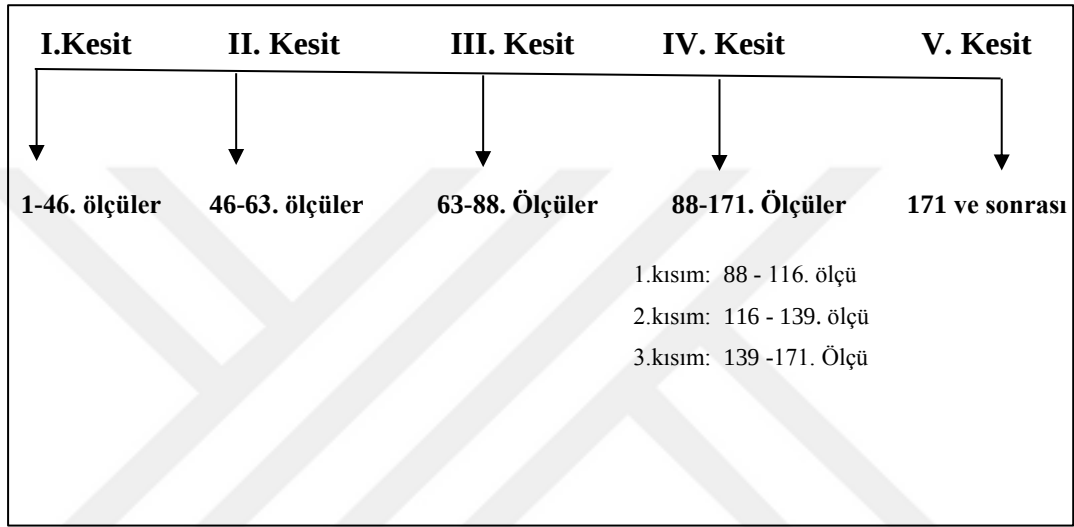
Etüt boyunca yer alan fanfarların diğer ölçülere sarkarak oluşturdukları poliritmik yapı, iki yolla sağlanmıştır:

1. Sekizli ostinato grubuna karşı yedili, altılı, beşli vb. gruplamaların oluşturulması,
2. Eklemeli nabız yapısı sayesinde gruplamaların, ostinatının beklenmedik zayıf vuruşlarından başlaması ve devam etmesi.

Bunun yanı sıra, ostinato karakterinin sürekli farklı oktavlara atlamasıyla eser içinde farklı soluklar elde edildiği görülmektedir. Bu durum da fanfar karakterinin eser boyunca bir soru - cevap ilişkisi içinde gelişmesini sağlamıştır.

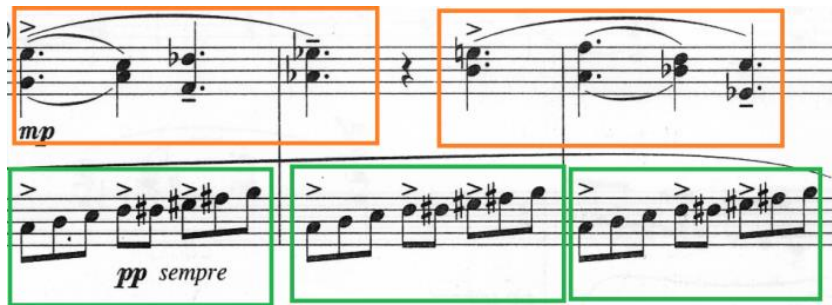
Etüt, önceki etütler gibi üç kesitli bir yapı anlayışı içinde değildir. İki farklı motifin (lament ve ostinato) sunulup beraber işlendiği, beş kesitli bir form anlayışı gözetilmiştir:

Şekil: 59 Dördüncü Etüt Form Şeması



Birinci kesit, yapı olarak en sade bölümdür. Fanfar motifi, ostinatunun tek başına sunulduğu birinci ölçüden sonra armonik aralıklar halinde kendini gösterir. Motif, sol elde sürekli üç zamanda ilerleyen ostinato karakterine karşıt olarak sağ elde dört zamanlı bir şekilde oluşturulmuştur.

Şekil: 60 Dördüncü Etüt Fanfar Motifi ve Ostinato



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 26

Fanfar motifinin oluşturduğu cümle, sekizinci ölçüde sona erer. Buraya kadar motif ikinci ölçüde birinci zamanda, üçüncü ölçüde üçüncü zamanda, beşinci ölçüde ikinci zamanda ve yedinci ölçüde tekrar birinci zamanda girerek alışlagelmişin dışında bir gelişim sergiler.

Şekil: 61 Dördüncü Etüt Cümle Yapısı



Kaynak: G.Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 26

Onuncu ölçüde ostinato sağ ele, fanfar motifi ise sol ele geçer:

Şekil: 62 Dördüncü Etüt Ostinato ile Fanfar Motifin Parti Değişimi



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 26

On beşinci ölçüde ilk defa fanfar motifi, altı zamanlı bir yapı içinde görülür.

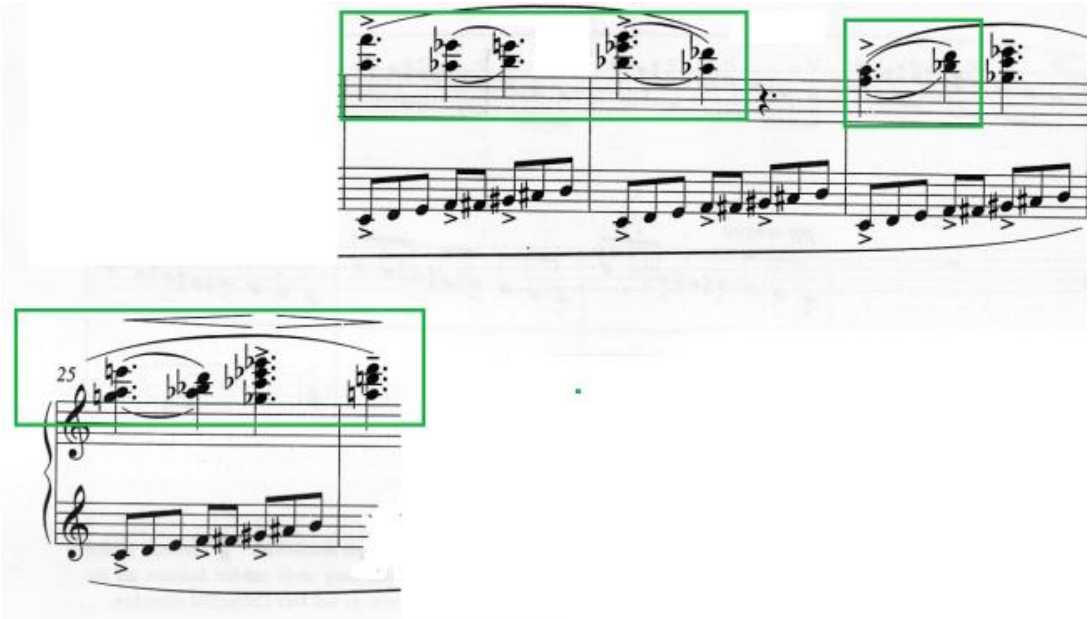
Şekil: 63 Dördüncü Etüt Fanfar Motifinin Altı Zamanlı yapısı



Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre" Etüt No.4 "Fanfares", sayfa 27

Fanfar motifi ilk defa olmak üzere yirmi ikinci ölçüde beş zamanlı, yirmi dördüncü ölçüde ise yedi zamanlı bir gruplama içinde görülür.

Şekil: 64 Dördüncü Etüt Fanfar Motifinin Beş ve Yedi Zamanlı Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre" Etüt No.4 "Fanfares", sayfa 27

Yirmi üçüncü ölçüye kadar fanfar motifi, armonik aralıklarla oluşturulmuştı. Yirmi üçüncü ölçüden itibaren bu motif ilk defa üç sesli bir akor, yirmi beşinci ölçüden itibaren ise ilk defa dört sesli bir akor içinde görülmüştür.

Şekil: 65 Dördüncü Etüt 23. Ölçü Fanfar Motifinin Akor Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 27

Kırk birinci ölçüden itibaren fanfar motifinin iki, üç ve dört sesli akorlarıyla kesit tamamlanır. Kırk altıncı ölçüde başlayan ikinci kesitte, etüdün ikinci motifi ortaya çıkar. İkinci motif, birinci kesitteki fanfar motifiyle karşılaştırıldığında önemli farklılıklar içerir.

Şekil: 66 Dördüncü Etüt İkinci Motif

Fanfar Motifi	İkinci Motif
	
1. Armonik aralık 2. Dörtlük ve noktalı dörtlükler 3. Durağan Yapı	1. Tek tek notalar 2. Sekizlik notalar 3. Hareketli Yapı

İkinci motifin oluşturduğu cümle, elli üçüncü ölçüde sona erer. Fanfar motifinde olduğu gibi, ikinci motifte de fanfar aralıkları ve sonraki ölçüye sarkan dört zamanlı cümle yapısı görülür.

Şekil: 67 Dördüncü Etüt İkinci Motif Cümle Yapısı

The musical score is for the fourth exercise, second motif, from G. Ligeti's "Etudes Pour Piano Premier Livre". It consists of three systems of music. The first system starts at measure 45 and ends at measure 48. The second system starts at measure 49 and ends at measure 52. The third system starts at measure 53 and ends at measure 54. The score is in G major and 4/4 time. The piano accompaniment is a steady eighth-note pattern in the left hand. The melodic line in the right hand includes a fanfare motif and a four-measure phrase that spans across measures. The score includes dynamic markings such as *sub. mp* and *pp sempre*, and a performance instruction **)*.

Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre" Etüt No.4 "Fanfares", sayfa 28-29

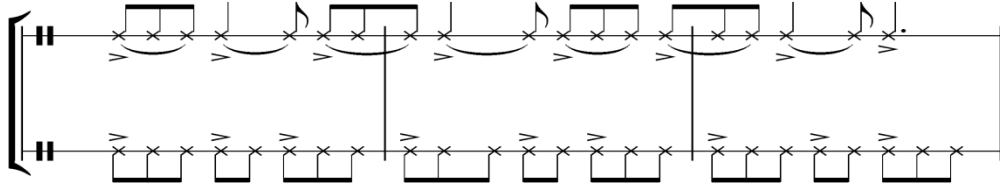
Elli birinci ölçüden itibaren Ligeti'nin tüm etütlerinin ortak noktası olan poliritim anlayışı kendini gösterir. Sağ ve sol el senkronize biçimde ilerlerken, sağ eldeki motif bir sekizlik eklenmesi suretiyle değişikliğe uğrattılır. Eklemeli nabız yapısı denen bu yöntemle iki el arasındaki temel vuruş zamanları değiştirilerek aksanların yerleri kaydırılır. Dolayısıyla sağ eldeki motif diğer ölçüye sarkarak sol eldeki ostinato ile asimetrik bir yapı içerisine girer. Elli birinci ölçüde ilk defa olmak üzere görünen asimetrik iki parti anlayışı, eser boyunca gittikçe artan bir karmaşa içinde kendini gösterir.

Şekil: 68 Dördüncü Etüt 51. Ölçü Asimetrik Yapılanma

Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre" Etüt No.4 "Fanfares", sayfa 28-29

Şekil 68'de görüldüğü üzere sağ elin sürekli üçlü gruplamalarla ilerlemesi, ostinatunun ritmik yapısının kırılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla iki el arasındaki ritmik örgütlenme şu şekilde gerçekleşmiştir:

Şekil: 69 Dördüncü Etüt 51.Ölçü Sonrası Ritmik Şema



Altmış üçüncü ölçüde başlayan üçüncü kesitte, baştaki fanfar motifine geri dönülür. Baştaki motiften farkı, üç ve dört sesli akorlardan oluşmasıdır.

Şekil: 70 Dördüncü Etüt Üçüncü Kesit Fanfar Motifi



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 29

Fanfar motifinden oluşan cümleler, önceki gelişlerine göre daha uzun sürerek yetmiş üçüncü ölçüde sona erer. Yetmiş dördüncü ölçüde fanfar motifi ilk defa olmak üzere aralıklarla ve akorlarla değil de tek tek notalardan oluşan bir yapı içinde yer alır:

Şekil: 71 Dördüncü Etüt 74. Ölçü Fanfar Motifi



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 30

Dördüncü kesit, üç kısımdan oluşmak üzere seksen sekizinci ölçüden yüz yetmiş birinci ölçüye kadar olan bölümdür. Fanfar motifi ile ikinci motif birleşerek yeni bir motif yapısı türetilmiştir. Yeni motif yapısı, kesitin başında hemen kendini gösterir. Buradaki yapı, armonik aralıkların kullanımı açısından baştaki fanfar motifinden, ritmik oluşumu açısından ise ikinci fanfar motifinden esinlenilerek oluşturulmuştur.

Şekil: 72 Dördüncü Etüt Dördüncü Kesit Motif Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 30

Birinci kısımdaki cümle, önceki kesitlerdeki gibi geniş alana yayılarak doksan beşinci ölçüde sona erer. Doksan altıncı ölçüde ostinato sol ele, motif sağ ele geçer. Buradan itibaren sağ eldeki gruplamalar sol eldeki ostinatonun ritmik yapısını bozmaya başlar.

Şekil: 73 Dördüncü Etüt 96. Ölçü Sonrası Cümle Yapısı

The image displays a musical score for the 96th measure of the 4th Etude. The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The measure number 96 is indicated at the beginning of the top staff. The music features a complex rhythmic structure with many beamed sixteenth and thirty-second notes. In the top right corner, there is a dynamic marking *pp* and a phrase *una corda sub. pppp*. In the bottom left corner, there is a dynamic marking *sempre pppp*. The score is enclosed in a large bracket on the right side.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 31

İkinci kısım yüz on altıncı ölçüde başlar. Buradan itibaren iki el arasındaki simetri uzun bir süreliğine bozulur. Ostinato sekizli gruplamalarla giderken, fanfar etkisinin olduğu yeni motif yapısı yedili gruplamalarla ilerler.

Şekil: 74 Dördüncü Etüt 116. Ölçü İkinci Kısım

The musical score for the second part of the fourth exercise, measure 116, is shown. It is in G major and 4/4 time. The score is marked with a piano (p) dynamic and a 'da lontano' (from afar) effect. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a continuous eighth-note pattern. The score is marked with 'una corda' and 'poco meno lontano'.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 32

Şekil: 75 Dördüncü Etüt 116. Ölçü Ritmik Örgütlenme

Fanfar Motif	Ostinato
3+2+2 = 7’li gruplama	3+2+3 = 8’li gruplama

İki partiye ait senkronize aksanların yerlerinin değiştirilmesi, poliritim anlayışını açık bir şekilde ortaya koyar. Yüz otuz birinci ölçüden itibaren sağ eldeki 3+2+2 şeklindeki ritim kalıpları değişerek başka gruplamalarla devam eder.

Şekil: 76 Dördüncü Etüt 131. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme

3 + 2	3 + 2	3 + 3 + 2	3 + 2 + 3	3 + 2 + 3	4 + 4
-------	-------	-----------	-----------	-----------	-------

Yüz otuz yedinci ölçüde ostinatonun en üst oktavda çalınmasından sonra yüz otuz dokuzuncu ölçüde üçüncü kısma geçilir.

Şekil: 77 Dördüncü Etüt Üçüncü Kısım

The musical score for the third part of the fourth exercise (Şekil: 77) is presented on a grand staff. It begins at measure 137, marked with a forte (f) dynamic. The right hand features a complex rhythmic pattern with multiple staccato (stacc.) and accent (>) markings. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score includes a 'loco m.s.' (loco movement) section and a 'ppppp sempre' (pianissimo) section. The piece concludes with a final chord marked with a forte (f) dynamic.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 33

Fanfar motifinin ostinatunun zayıf zamanlarında başlaması ve diğer ölçülere sarkması, bu kesitte doruk noktasına ulaşır. Ostinatoya karşı oluşturulmuş olan asimetrik gruplamalar, eserin çalınmasını oldukça güç hale getirmiştir. Kısımın başında görülen değişken gruplamalar aşağıda görüldüğü üzere:

Şekil: 78 Dördüncü Etüt Üçüncü Kısım Asimetrik Gruplamalar

The image shows a musical score for G. Ligeti's 'Etudes Pour Piano Premier Livre' Etüt No.4 'Fanfares', page 33. The score is in two systems. The first system (measures 137-140) features a complex, asymmetrical grouping of notes in the right hand, marked 'ppppp sempre' and 'loco m.s.'. The left hand has a simple bass line. The second system (measures 141-144) continues the complex, asymmetrical grouping in the right hand, marked 'pp', 'p', 'ff', and 'ppp'. The left hand has a simple bass line. The score is in G major and 4/4 time.

Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre" Etüt No.4 "Fanfares", sayfa 33

Üçüncü kısımda yer alan ostinato karakteri, önceki kesitlerden farklı bir şekilde ilerler. Ostinato bu kısımda sık sık yer değiştirerek iki el arasında paylaşılır.

Yüz yetmiş birinci ölçüdeki son kesite gelindiğinde ise, fanfar motifinin ritmik yapısı aniden değişir. Fanfar motifi önce ikili, sonra üçlü gruplamalar ile yüz seksen üçüncü ölçüye kadar devam eder. İkili ve üçlü gruplamaların sürekli olarak arka arkaya gelmesi, fanfar motifinin ostinato karakteri üzerinde daha hızlı bir tempoda ilerleme hissini uyandırmıştır.

Şekil: 79 Dördüncü Etüt Son Kesit Ritmik Örgütlenme

The image displays a musical score for the fourth exercise, specifically the final section. The score is written for piano and features a complex rhythmic structure. A red box highlights a section of the score, indicating the ostinato pattern. The score includes various dynamic markings such as *cresc. molto*, *fff*, *sub. fff*, *pp*, *una corda*, and *sub. pp (eco)*. The tempo is marked as *sempre pp*. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 173 and the second system starting at measure 177. The first system shows a transition from a *cresc. molto* section to a *fff* section, followed by a *sub. fff* section. The second system shows a *pp* section with *una corda* and *sub. pp (eco)* markings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 35

Yüz seksen yedinci ölçüden itibaren fanfar motifi, augmentation'a uğratılarak (süresi gittikçe genişleyerek) alt oktavlara doğru akorlar halinde ilerler.

Şekil: 80 Dördüncü Etüt 187. Ölçü Sonrası Augmentation

The image displays a musical score for Etude No. 4 'Fanfares' by György Ligeti, specifically the section from measure 185 to 197. The score is written for piano and features a fanfare motif that undergoes augmentation, meaning the note values are increased over time. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score is divided into four systems. The first system (measures 185-187) shows the fanfare motif in the right hand, marked *pp* (pianissimo), and the left hand with a *fff* (fortissimo) accompaniment. The second system (measures 189-192) continues the fanfare motif in the right hand, marked *pp*, and the left hand with a *cresc. poco a poco* (only in the left hand) accompaniment. The third system (measures 193-196) shows the fanfare motif in the right hand, marked *pp*, and the left hand with a *sempre cresc.* accompaniment. The fourth system (measures 197-199) shows the fanfare motif in the right hand, marked *mf* and *f*, and the left hand with a *loco m.s.* accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *fff*, *cresc.*, *mf*, and *f*, and includes performance instructions in both English and German.

185 *pp* 187 *fff*

(senza cresc., sempre *pp*)

cresc. poco a poco (only in the left hand) - - - - -
(nur in der linken Hand)

(sempre *pp*)

From here onwards crescendo poco a poco in the right hand too
Ab hier auch in der rechten Hand crescendo poco a poco - - -

193 *sempre cresc.* - - - - - *fff*

197 (cresc.) - - - - - *mf cresc.* - - - - - *f*

loco m.s. *mf*

8b

Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre" Etüt No.4 "Fanfares", sayfa 35-36

Dinamik anlamda zirveye yüz doksan yedinci ölçüde ulaşılır. Ostinato, oktavlar halinde altı forteye ulaşıktan sonra en üst oktavda altı piyanoya inerek kendini son kez duyurur. Etüt, ostinatonun kaybolmasının ardından geniş soluklu fanfar aralıklarıyla sona erer:

Şekil: 81 Dördüncü Etüt Sonu



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.4 “Fanfares”, sayfa 36

3.5. Etüt No. 5

Arc-En-Ciel, Andante Con Eleganze With Swing

“Gökkuşağı” anlamına gelen etüt, piyanist Louise Sibourd’a ithaf edilmiştir. En önemli özelliği, caz türünde bestelenmiş olmasıdır. Ligeti, büyük caz müzisyeni olan Bill Evans’tan etkilenerek bu eseri yazmıştır. Bill Evans, yenilikçi ifade tarzıyla dönemin tüm müzisyenlerini etkileyerek caz müziğine yeni bir soluk katmıştır. Klasik müzik eğitiminin ona kazandırmış olduğu formasyonu, caz müziğiyle birleştirerek çok iyi bir şekilde kullanmıştır. Debussy ve Ravel’i andıran köksüz akorlarla bezenmiş zarif ve dokunaklı seslerin sunulması ve bu seslerin kontrpuan yazısı içinde yumuşak ve ince bir tuşuyla çalınması, Ligeti’nin Bill Evans’dan etkilenmesindeki başlıca unsurlardır. Etüdün başında yer alan “*Andante con eleganze, with swing*”, bestecinin caz müziğine bir göndermede bulunduğunun göstergesidir. “*Andante con eleganze, with swing*⁹” in açıklamasında Ligeti, eserin tam bir çalınma hızının olmadığını, aynı caz müziğinde olduğu gibi aşağı yukarı verilen metronom sayısının etrafında özgür bir şekilde çalınabileceğini belirtmiştir. Tını olarak empresyonizm, çalış stili olarak da romantizm etkileri görülen etütte, ritmik olarak önceki etütlerde de görüldüğü üzere poliritmik anlayış geçerlidir. Ancak bu sefer poliritim olgusu oldukça yavaş bir tempoda ilerlediği için, daha zor anlaşılmaktadır. Her iki eldeki farklı gruplamaların ve aksanların asimetrik bir yapı oluşturması, cümlelerin beklenmedik yerlerde başlayıp bitmeleri sonucu diğer ölçülere sarkması ve dolayısıyla simetrisinin bozulması, yine önceki etütlerde olduğu üzere geleneksel ölçü sistemini ortadan kaldırmıştır.

⁹ Swing: Kelime anlamı sallanmak. Amerika’da 1930’larda önce gitar-bas-davul ile başlayan, sonra dabüyük big-bandlar tarafından tanıtılan, 4 zamanlı ve vuruşları iki sekizlik yerineçleme olan üslup.



Önceki etütlerde görülen çok partili yazı, ilk ölçüden itibaren kendini gösterir. Ezgi ve eşlik partileri, dört sesli bir yazı anlayışı içinde sunulmuştur. Ezgi partisi tutulan sesler, eşlik partisi ise akıcı onaltılık notalar halinde ilerler. Ezgi ve eşlik partileri aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 82 Beşinci Etüt Ezgi ve Eşlik Partileri



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.5 “Arc-En-Ciel”, sayfa 37

Sağ elde tutulan sesler halinde görülen parti, etüdün ana motifidir. Daha önceden bahsedildiği üzere Ligeti’nin eserlerinde sık sık kullandığı bir motif türüdür. Genelde üç notadan oluşup “Lament Motif” olarak adlandırılan bu motifin en önemli özelliği, kederli ve üzgün bir anlatım tarzı içinde inici bir kromatizm sergilemesidir. Üst partideki lament motifi Şekil 83’de görüldüğü üzeredir:

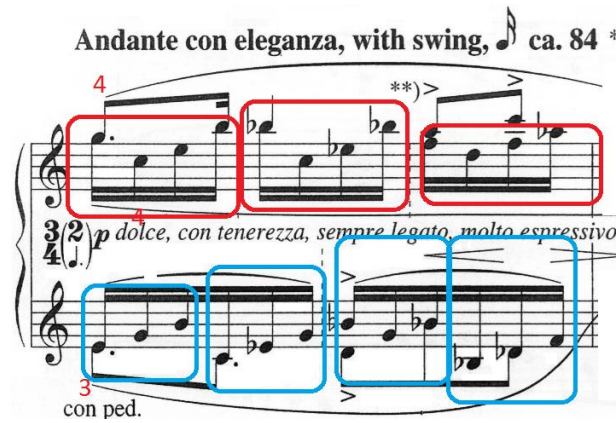
Şekil: 83 Beşinci Etüt Lament Motif



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.5 “Arc-En-Ciel”, sayfa 37

Ligeti’nin tüm etütlerin de görülen hemiola anlayışı, eserin başından itibaren açık bir şekilde görülür. Sağ eldeki dördümlü gruplamalarla sol eldeki üçlü gruplamalar aynı nabız içinde ilerler. Bu ilerleme şekli, iki el arasındaki simetriyi ortadan kaldırır.

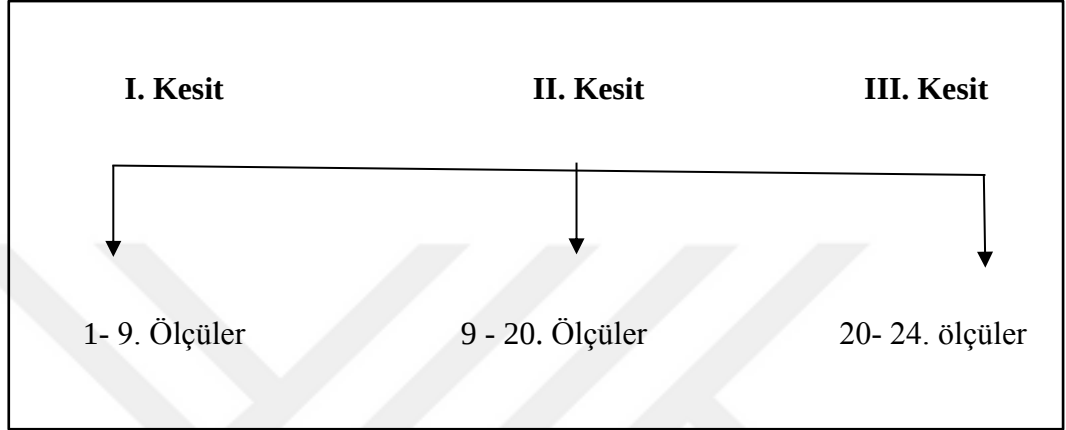
Şekil: 84 Beşinci Etüt Hemiola Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.5 “Arc-En-Ciel”, sayfa 37

Aşağıda görüldüğü üzere, eser üç kesitlidir:

Şekil: 85 Beşinci Etüt Form Şeması



İlk kesit, yumuşak romantik tınılar içinde başlar. Her iki elde de tutulan sesler, aksanlarla belirtilerek ezginin ön planda çalınması gerektiğini vurgular. Sağ eldeki aksanlı notalara karşın sol eldeki aksanlı notalar, bir armonik yapı oluşturmak üzere tüm eser boyunca devam eder. Ligeti bu aksanların çok net bir şekilde çalınması gerektiğini özellikle vurgulamıştır.

Fanfar etüdünde olduğu gibi bu etütte de beşli ve yedili akorlar kullanılmıştır. Sağ elde kırık akorlar halinde görülen majör yedililerle, sol elde yer alan minör yedililer armonik anlamda etüdün çatısını oluşturur.

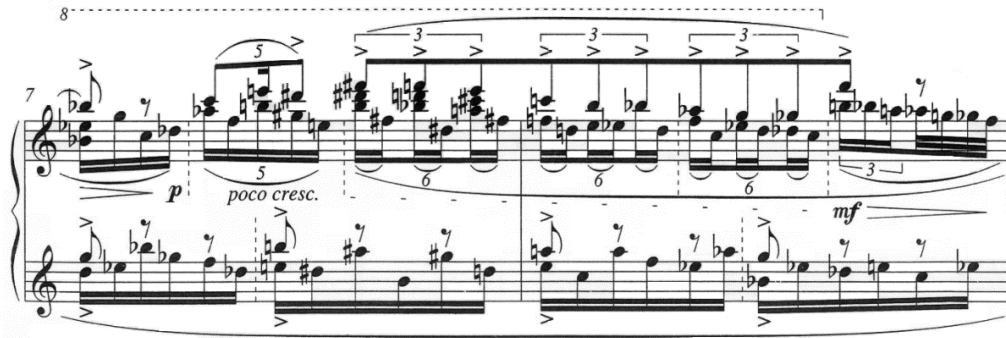
Şekil: 86 Beşinci Etüt Altıncı Ölçü



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.5 “Arc-En-Ciel”, sayfa 37

Sade bir şekilde başlayan yazının, ritmik olarak ilk değişikliğe uğradığı yer, beşinci ölçüdür. Beşinci ölçüden itibaren beşlemeler, üçlemeler ve altılamalar görülür. Alt partide altılı gruplamaların üzerine üst partide sırasıyla dördütlü, beşli ve altılı gruplamalar oluşturulmuştur. Böylece eser giderek karmaşık bir şekile bürünmüştür.

Şekil: 87 Beşinci Etüt 5. Ölçü Sonrası



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.5 “Arc-En-Ciel”, sayfa 37

Buraya kadar hep sekizlik notalarla ifade edilen ezgi partisinde, ilk defa altıncı ölçünün sonundan itibaren iki onaltılık nota ile karşılaşılır. Sekizinci ölçüdeki kromatik inişle beraber dokuzuncu ölçüde ikinci kesit başlar. Yoğunluk, giderek hızlanan bir tempo ile on birinci ölçüde zirveye ulaşır. Zirveye gelindiğinde akorların yine inici olarak ilerlediği görülür.

Şekil: 88 Beşinci Etüt İkinci Kesit

The musical score for the second section of the fifth exercise by György Ligeti, "Arc-En-Ciel", is presented in two systems. The first system (measures 9-10) shows a right-hand melody with a chromatic descent and a left-hand accompaniment. The second system (measures 11-12) continues the chromatic descent in the right hand, with a more complex accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'sub.fff' (sublimely fortissimo). The piece concludes with a 'dim. poco a poco' (diminuendo poco a poco) marking.

Kaynak: G. Ligeti, "Études Pour Piano Premier Livre" Etüt No.5 "Arc-En-Ciel", sayfa 38

On birinci ölçüdeki zirve noktasından sonra yoğunluğun; gürlük, armonik ve ritmik anlamda azalması ve temponun giderek yavaşlaması ile onaltıncı ölçüde tekrar en baştaki cümle yapısına dönülür.

Şekil: 89 Beşinci Etüt 16. Ölçü

13 - a tempo, allarg., a tempo molto rubato allarg. - -
(dim. poco a poco) p poco cresc. - - -
15 a tempo poco allarg. - - - meno mosso
sub. ff sub. p cresc. - - -
8b

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.5 “Arc-En-Ciel”, sayfa 38

On dokuzuncu ölçüde do notasının yedili akorlar eşliğindeki romantik dönemi andıran yumuşak tekrarlarından sonra üçüncü kesite geçilir.

Şekil: 90 Beşinci Etüt Üçüncü Kesit



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.5 “Arc-En-Ciel”, sayfa 39

Üçüncü kesitte, birincide olduğu gibi lament motifi tekrarlandıktan sonra etüt boyunca kendini gösteren inici kromatizm, yerini çıkıcı kromatizme bırakır. Etüt, yirmi birinci ölçüden itibaren üst oktavlara doğru zarifleşen bir tınıyla (*p*, *ppp*, *pppp*) sessizleşerek tırmanır. Piyanonun son tuşunda, sessizliğin varabileceği en üst noktada sonlanır.

Şekil: 91 Beşinci Etüt Sonu

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No.5 “Arc-En-Ciel”, sayfa 39

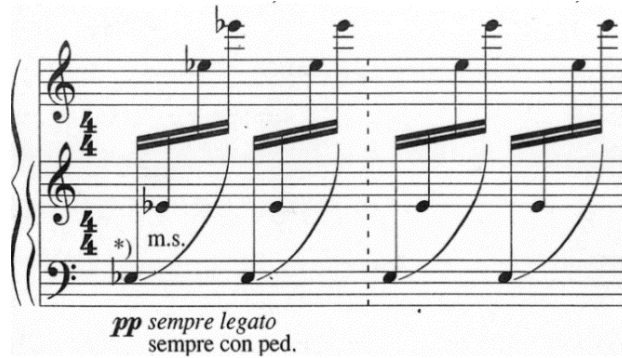
3.6. Etüt No. 6

Automne À Varsovie, Presto Cantabile, Molto Ritmico E Flessibile

“Varşova’da Sonbahar” anlamına gelen etüt, bir başyapıttır. Conlon Nancarrow’un elektronik ortamda çalınabilen karmaşık poliritmik grupları, besteci için esin kaynağı olmuştur. Birinci kitabın son etüdü olan eser, önceki etütlerin poliritim anlayışıyla benzerlik içindedir. Ancak polifonik yazı anlayışı öncekilerle kıyaslandığında, farklılıklar içerir. Etütler arasında füğ yazısındaki kontrpuan stiline en yakın olanı, altıncı etüttür. Partilerin tıpkı bir füğ yazısında olduğu üzere (bas- tenor - alto - soprano) yatay bir şekilde ilerlemesi, bu etüdü polifonik anlamda diğerlerinden ayıran en önemli özelliktir.

Eser, on altılık mi bemol seslerinden oluşan on altılık oktavlarla düzenli bir ritmik örgütlenmeyle başlar. Baştan sona kadar duyulacak olan bu ostinato yapısı, dörtlü gruplamalarla sürekli bir şekilde nabzın duyulmasını sağlar.

Şekil: 92 Altıncı Etüt Ostinato



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 41

Ostinato devam ederken ikinci ölçüde ezgiyi oluşturan “Lament Motif” belirir. Dört notadan oluşan motif sürekli inici yapıdadır.

Şekil: 93. Altıncı Etüt Lament Motif

Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, $\text{♩} = 132$

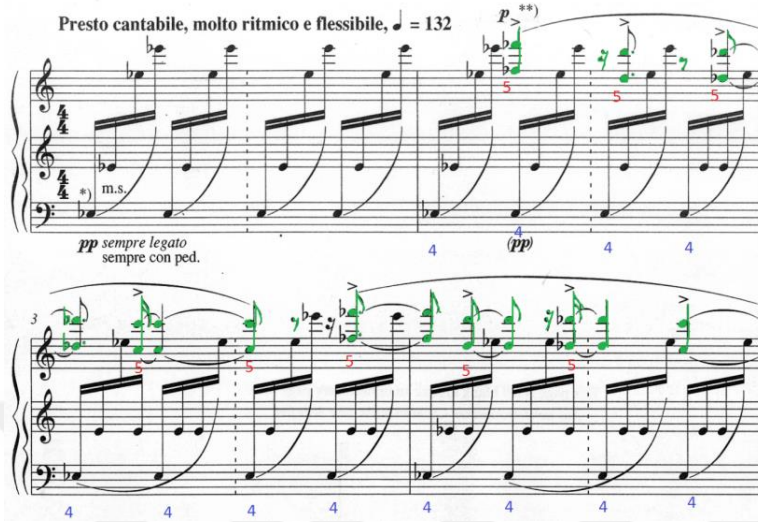
pp sempre legato
sempre con ped.

(*pp*)

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 41

Motif, Şekil 94’de görüldüğü üzere dördlü gruplar halinde olan ostinatoya karşı beşli gruplar halinde ilerler. İkinci ölçüden itibaren iki parti arasındaki aksanlar yer değiştirerek asimetrik örgütlenme başlar.

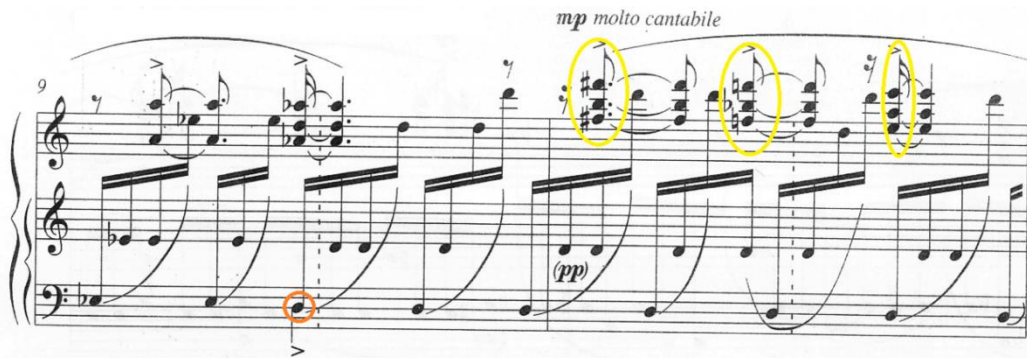
Şekil: 94 Altıncı Etüt Ostinato Motif İlişkisi



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 41

Lament motifin tekrarlarından oluşan cümle yapısı dokuzuncu ölçüde sona erer. Aynı cümle yapısı, on ile on sekizinci ölçüler arasında mi bemol sesinden oluşan ostinatunun **re** sesine inmesiyle beraber tekrarlanır. Bu sefer üst partideki cümle yapısı oktav yerine üç sesli akorlar (Fa diyez - Si - Fa diyez) halinde kendini duyurur.

Şekil: 95 Altıncı Etüt 9. Ölçü Sonrası



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 42

On birinci ölçüden itibaren ikinci bir parti devreye girer, Sopranodaki cümle yapısını bas partisinde farklı gruplamalar içinde tekrarlar:

Şekil: 96 Altıncı Etüt 11. Ölçü Sonrası Bas Partisi

The image displays a musical score for the bass part of the sixth exercise, measures 11-15. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include pp, mp, sfz, and mf. Red circles highlight specific notes in measures 11, 13, 14, and 15.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 42

On sekizinci ölçüye gelindiğinde, ostinatoyla beraber iki partide devam etmekte olan cümle yapısı, bir üçüncü partinin girmesiyle daha karmaşık bir hal alır. Üçüncü parti, önce bastaki ostinatoyla soprano partisinin arasında daha sonra ise bas partisinde yer alarak cümle yapısını üçerli gruplamalarla tekrarlar. Soprano partisinde ezgi beşli gruplamalarla devam ederken tenor partisindeki tekrarlanan ezginin daha sıkıştırılmış bir zaman içinde ilerlemesi, yeni bir tempo yanılsaması yaratır.

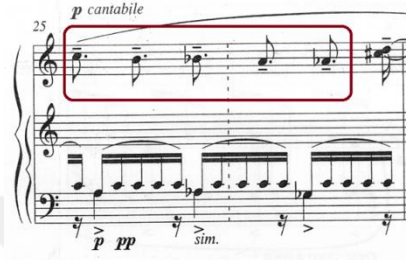
Şekil: 97 Altıncı Etüt 18. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme

The image displays a musical score for Etude No. 6 'Automne à Varsovie' by G. Ligeti, page 43. The score is written for piano and features a complex rhythmic structure. The top staff is marked 'mf' and the bottom staff is marked 'mp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the bass and tenor parts. The page number 43 is visible in the top right corner.

Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre" Etüt No. 6 "Automne À Varsovie", sayfa 43

Yirmi beşinci ölçüden itibaren soprano partisinde akorlar halinde ilerleyen ezgi, aniden tek notalar halinde belirir.

Şekil: 98 Altıncı Etüt 25. Ölçü Soprano Partisi



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 44

Bu ölçüden itibaren beşerli gruplamalar ile ilerleyen soprano partisindeki ezgi, üçerli gruplar olarak ilerlemeye başlar. Ezginin altında, dörderli gruplardan oluşan ostinato ile beşerli gruplardan oluşan bas partisi görülür.

Şekil: 99 Altıncı Etüt 26. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 44

Otuzuncu ölçüde soprano partisinde yer alan ezgi, tekrar üç sesli akorlar halinde ilerlemeye başlar. Hemen altında beşerli gruplarla gelişen cümle yapısı ve ostinato görülür. Üç partili yazı yapısı, bu bölünme oranları içinde otuz altıncı ölçüye kadar ilerler. Crescendo içinde gerilen müzik, otuz altıncı ölçüden itibaren pp içinde başlayarak yeni bir örgütlenmeyle devam eder. Bu sefer soprano beşli, ostinatonun altında yer alan bas partisi ise üçlü gruplamalar halinde belirir.

Şekil: 100 Altıncı Etüt 36. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme

The image displays a musical score for Etude No. 36, specifically measures 35 and 37. The score is written for piano and includes various annotations. In measure 35, there is a crescendo leading to a mezzo-forte (mf) section. In measure 37, there is a piano (pp) section with a 'sim.' (simile) marking. The score includes various annotations: red circles around notes in measures 35 and 37, green circles around notes in measure 37, and blue circles around notes in measure 37. The score also includes dynamic markings like 'p', 'pp', 'mf', and 'sub. pp', and articulation markings like '>' and 'sim.'.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 45

Önemli bir ayrıntı da soprano partisindeki motifin yapısıyla ilgilidir. Motif, öncekilere göre değişik bir yapılanma içindedir. Kromatik inici motif, iki diyatonik yapının art arda getirilmesiyle ilk defa olmak üzere çıkıcı bir yapı sergilemiştir. Başlangıçta dört sestten (fabemol -re- rebemol- do) oluşan inici kromatik motif, otuzaltıncı ölçüden itibaren üstüste çapraz getirilmiş çıkıcı diyatonik yapıya (re- do/ rediyez-do diyez) dönüşmüştür.

Şekil: 101 Altıncı Etüt 36. Ölçü Motif Yapısı

The image displays a musical score for Etude No. 6, 'Automne à Varsovie' by G. Ligeti. The score is in G major and 4/4 time. It shows measures 35 and 37. Measure 35 features a crescendo leading to a mezzo-forte (mf) section. Measure 37 features a piano (pp) section with a 'sim.' (simile) marking. The score includes various dynamic markings such as (cresc.), mf, sub. pp, p, and pp. The notation includes treble and bass staves with complex rhythmic patterns and accidentals. Red circles highlight specific notes in measures 35 and 37, likely indicating the motifs discussed in the text.

Kaynak: G. Ligeti, "Etudes Pour Piano Premier Livre" Etüt No. 6 "Automne À Varsovie", sayfa 45

Kırk üçüncü ölçüde ezgi, yine farklı bir yapılanmayla kendini duyurur. Ostinato alt partide, birbirine oldukça yakın olan diğer iki parti ise üstte çıkıcı bir şekilde görülür. Ostinato ilk defa olmak üzere on altılık sus içerir. Bu noktadan itibaren ostinato sırasıyla ikili, üçlü, dördü ve beşli gruplamalar ile ilerler.

Şekil: 102 Altıncı Etüt 43. Ölçü Ostinatono Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 46

Kırk beşinci ölçüde sol elde (mi notası ile) üçlü gruplar halinde kanonun son partisi daraltılmış olarak katılır. Üçlü gruba dönüşen ostinatoyla beraber beş partili bir yazıya ulaşılır. Beş partinin birbirinden farklı gruplamalarla yatay bir şekilde devinmesi, etüdü oldukça karmaşık bir hale getirir. Sağ eldeki iki partili yapı, üçüncü parti eklenerek beşli, üçlü ve yedili gruplardan oluşurken; sol eldeki bas partisi ise üçlü gruplama ile başlayarak yedili gruplamaya kadar büyüyerek ilerler. Birbirinden farklı beş partinin elli beşinci ölçüye kadar gelişimi aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 103 Altıncı Etüt 45. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı

The image shows a musical score for Altıncı Etüt 45, measures 43-49. The score is in 3/4 time and features a complex multi-part texture. The right hand has two staves, and the left hand has one. The music is marked with 'dim.' and 'pp'. The word 'Kanon' is written in green at the top right. The score is annotated with green circles around notes in the right hand and blue circles around notes in the left hand, indicating the different parts of the canon. A red 'Z-hat' symbol is also present in the first system.

49

cresc. poco a poco - - - - -

51

cresc. poco a poco - - - - -

53

(cresc. poco a poco) - - - - - *ff*

(cresc. poco a poco) - - - - - *ff*

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 46-47

Kırk beşinci ölçüden itibaren ostinato, yapısını bozarak çıkıcı bir kromatizm içinde ilerlemeye başlar. Ostinatoyu oluşturan aralıkların gittikçe büyümesi, en alt sesle en üst ses arasındaki mesafeyi de artırır. Seslerin birbirinden uzaklaşması ve gruplamaların genişlemesiyle elli beşinci ölçüde zirveye ulaşılır.

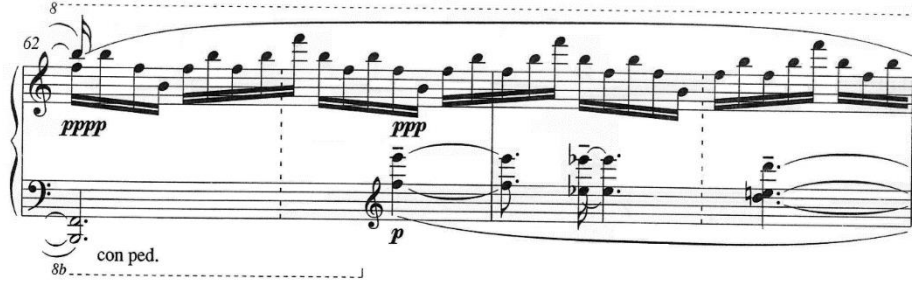
Elli beşinci ölçüde zirvenin hemen ardından büyük bir sürprizle karşılaşılır. Lament motif aniden **pp** ile farklı bir yapı içerisine bürünür. Doksan sekizinci ölçüye kadar sürecek olan bu bölüm etüdün ikinci kesitidir. Artmış dörtlü aralıktan oluşan iki parti aynı anda piyanonun en üst ve en alt bölgelerinde olmak üzere yatay olarak ilerler. Elli sekizinci ölçüden itibaren de artmış dörtlü aralığının katlanarak, dikey olarak duyurulduğu görülür.

Şekil: 104 Altıncı Etüt İkinci Kesit Cümle Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Études Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 47-48

Altmış ikinci ölçüden itibaren sağ elde empresyonist tınılara göndermede bulunan bir eşlik partisi belirir. Beşli gruplamalar içinde sürekli devinim halinde olan bu parti aslında parçanın başından beri devam eden ostinato karakterinin farklı yapıdaki bir görünümüdür. Bu eşlik partisinin duyulmasının hemen ardından, sol elde yedili gruplamalar halinde gelişen lament motifi kendini duyurur.



Şekil: 105 Altıncı Etüt 62. Ölçü Sonrası Cümle Yapısı

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 48

Genelde üç sestten oluşan akor grubuyla ilerleyen bu yapıya altmış sekizinci ölçüden itibaren yine beşli gruplamalarla ilerleyen bir üçüncü parti katılır.

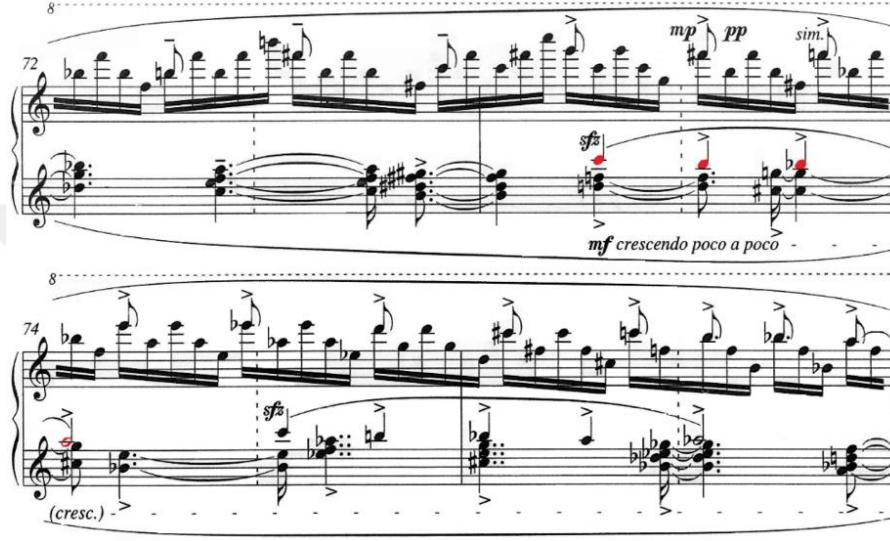
Şekil: 106 Altıncı Etüt 68. Ölçü Cümle Yapısı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 48

Yetmiş üçüncü ölçüden itibaren sol eldeki parti sayısı ikiye çıkar ve yazı dört partili bir yapıya dönüşür. Sol elin üst partisi lament motifi duyururken alt partisi de taklitli bir biçimde üst partiyi tekrarlar.

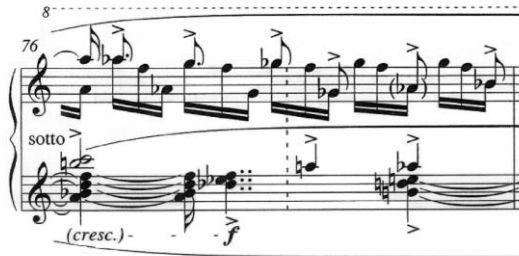
Şekil: 107 Altıncı Etüt 73. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 49

Yetmiş beşinci ölçüde sağ eldeki beşli gruplamalar yetmiş altıncı ölçüde üçe inerek bir sıkışma etkisi yaratır. Bunun yanısıra sağ eldeki ostinatunun alt partisinden yukarıya doğru çıkan bir yapılanma görünür:

Şekil: 108 Altıncı Etüt 76. Ölçü Sonrası Ritmik Örgütlenme



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 49

Yetmiş yedinci ölçüde sol eldeki parti sayısı üçe çıkar ve bu yapılanma seksen ikinci ölçüye kadar devam eder.

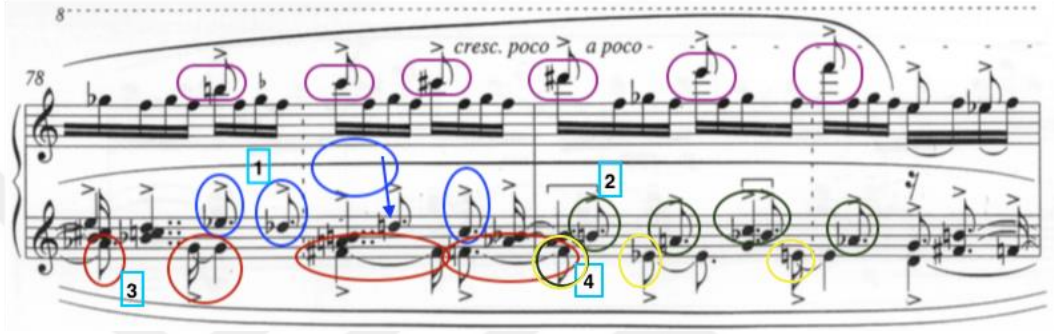
Şekil: 109 Altıncı Etüt 77. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 49

Yetmiş sekizinci ölçüde sağ eldeki iki parti solbemol sesinde birleştikten sonra tekrar ikiye ayrılır. Üst parti si sesiyle başlayan dörtlü gruplamalar ve altındaki -fa-solbemol- seslerinden oluşan ostinatoyla ilerlemeye devam eder. Burada yazı, sol eldeki üç partiyle beraber beş partili bir yazıya dönüşür.

Şekil: 110 Altıncı Etüt 78. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 49

Seksen ikinci ölçüde sol eldeki üç parti sayısı ara seslerle devam ettirilir ve 83. ölçüde bir sesin daha ilave edilmesiyle sol el dört partiye kadar çıkar.

Şekil: 111 Altıncı Etüt 82. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 5

Seksen yedinci ölçüden itibaren yeni bir yapılanmaya geçilir ve bu farklılık tınısal anlamda hemen kendini hissettirir. Sağ eldeki üst parti dörtlü, alt parti üçlü, sol eldeki üst parti beşli, altında yer alan ostinato ise ikili gruplamalar halinde örgütlenmiştir. Bu örgütlenme doksan sekizinci ölçüye kadar oldukça karmaşık bir yapıya bürünerek devam eder.

Şekil: 112 Altıncı Etüt 88. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 51

Doksan birinci ölçünün sol el partisindeki sol sesinden itibaren piyanonun en alt oktavına doğru sürekli bir kayma görülür. Buna karşılık doksan üçüncü ölçüde sağ el partisindeki dört sesli akordan itibaren sürekli yukarıya doğru tırmanan bir çizgi görülür.

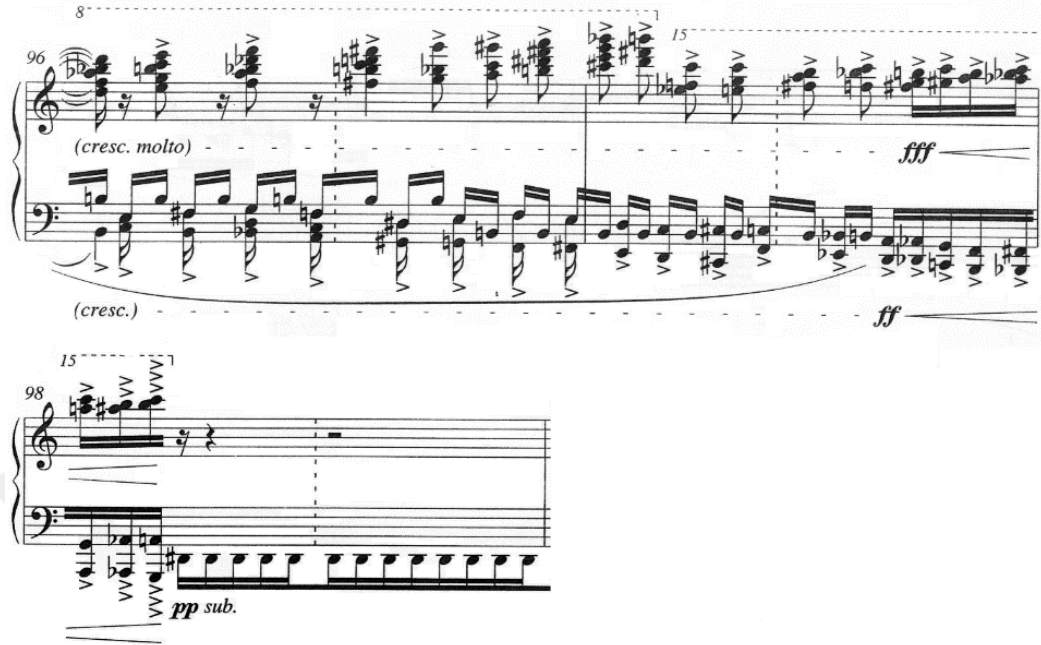
Biri aşağı biri yukarı doğru ilerleyen bu iki zıt parti **fff** ile zirveye ulaşır ve yeni bir kesite geçilir. Seksen sekiz ile doksan sekizinci ölçüler arasındaki partilerin dağılımı aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 113 Altıncı Etüt 91. Ölçü Sonrası Çok Partili Yazı Anlayışı

The image displays a musical score for Altıncı Etüt 91, specifically measures 90 through 98. The score is written for piano and features complex multi-measure rests and dynamic markings. The notation is as follows:

- Measure 90:** The right hand has a multi-measure rest of 8 measures, marked *cresc. poco a poco*. The left hand has a multi-measure rest of 8 measures, marked *m.s.*
- Measure 92:** The right hand has a multi-measure rest of 8 measures, marked *(cresc. poco a poco)*. The left hand has a multi-measure rest of 8 measures, marked *f cresc.*
- Measure 94:** The right hand has a multi-measure rest of 8 measures, marked *(cresc.)*. The left hand has a multi-measure rest of 8 measures, marked *ff cresc. molto*.
- Measure 96:** The right hand has a multi-measure rest of 8 measures, marked *(cresc.)*. The left hand has a multi-measure rest of 8 measures, marked *ff cresc.*

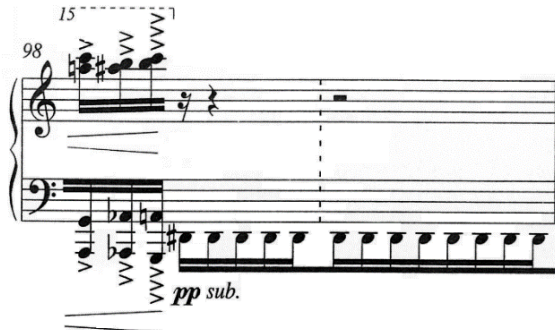
The score is written in a single system with two staves. The right hand is on the upper staff and the left hand is on the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 51-52

Üçüncü kesit, bas partisindeki -rediyez- ile başlar. Ostinato, bu sefer farklı oktavda değil de yerinde tekrarlayan bir yapı sergilemiştir.

Şekil: 114 Altıncı Etüt Üçüncü Kesit



Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 52

Doksan dokuzuncu ölçüden itibaren yine farklı gruplamalar içindeki partiler ısrarlı bir şekilde devinimini sürdürürken ostinato ile birlikte beş partili bir yazı görülür. Ölçü 104’de parti sayısı yediye kadar yükselir.

Şekil: 115 Altıncı Etüt Üçüncü Kesit Çok partili Yazı Anlayışı

The image displays two staves of musical notation from György Ligeti's "Etudes Pour Piano Premier Livre", Etude No. 6, "Automne À Varsovie". The top staff, labeled 102, shows a complex polyphonic texture with multiple staves. The bottom staff, labeled 104, continues this texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The top staff is marked "cresc. poco a poco" and "sfz". The bottom staff is marked "(cresc.)" and "p cresc.". The score is written in a complex, multi-staff format, typical of Ligeti's style.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 52-53

Yüz altıncı ölçüde her iki elde de dikey 5'li aralıkların kullanıldığı stretto hareketi görülür. Yüz yedinci ölçüde, ostinato bir kez daha farklı oktavda olmak üzere devinen yapısına geri döner ve buradan itibaren müzik son kez **pp** gürlüğüne iner ve parçanın sonuna kadar büyük bir crescendo içinde kendini duyurur.

Şekil: 116 Altıncı Etüt 107. Ölçü Ostinato Yapısı

The image displays two staves of a musical score, measures 106 and 108. The notation is complex, featuring multiple layers of notes and rests. In measure 106, there are red and blue annotations: a red box highlights a five-note vertical interval in the right hand, and blue circles highlight specific notes in both hands. Measure 108 shows a similar texture with a large red arc spanning across the staff. Dynamic markings include (cresc.), f, cresc. molto, ff, pp sub., sf, p, and pp. The right hand has a 'sim.' (sustained) marking, and the left hand has a 'p' (piano) marking. The score is annotated with red and blue lines and circles, highlighting specific intervals and textures.

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 53

Yüz on ikinci ölçüden itibaren, etüdün son kesidine geçilir. Buradan itibaren gruplamalar, ritmik daraltmayla giderek sıkışmaya uğratılmıştır. Sıkışma, nota değerlerinin kısaltılmasıyla elde edilmiştir. Önce dörtlük, sonra noktalı sekizlik daha sonra da on altılık değerlere indirgenen partiler, büyük bir hızla piyanonun alt sınır sesi olan la notasına kadar ilerler. Beş parti, kademeli bir şekilde birbirine karışarak, parçanın en sonunda tek bir seste birleşmiştir. Tüm partilerin büyük bir hızla alt oktava doğru hareket etmesi ve bu hareket esnasında partilerin birbirine katılarak teker teker ortadan kaybolması, etüdün sonunu oldukça ilginç bir yapıya büründürmüştür. Yüz on ikinci ölçüden parçanın sonuna kadar olan kısımdaki parti dağılımları aşağıda görüldüğü üzeredir:

Şekil: 117 Altıncı Etüd Sonu

112

ff

f

114

poco a poco senza ped.

116 *cresc. poco a poco*

8b

118 *cresc.*

8b *senza ped.*

120 *sim.* *fff* *cresc. sempre*

8b *sim.*

121 *tutta la forza* *10* *12* *8b* *10* *12* *secco* *Stop suddenly. Aufhören wie abgerissen.* *Durata ca. 4' 20"*

Schott Musik International, Mainz 47 493

Kaynak: G. Ligeti, “Etudes Pour Piano Premier Livre” Etüt No. 6 “Automne À Varsovie”, sayfa 54-55

SONUÇ

Ligeti etütleri repertuvarına almak isteyen piyanistler, ilk etütten itibaren daha önceden hiç alışık olmadıkları bir yazı biçimiyle başetmek zorunda kalmışlardır. Bu yazı biçiminde geleneksel müziğin en önemli değer yargısı olan ölçü anlayışı terkedilmiş, düzenli zaman algılayışı kırılmış, bu da ritmik açıdan kavranması oldukça güç bir durumu beraberinde getirmiştir.

Etütlerde zamanın ölçülerle düzenli bir şekilde bölünmemesi, piyanistler açısından görsel bir karmaşa yaratmıştır. Alışlagelmemiş bir örgütlenmeyle karşı karşıya kalan piyanistler, geçmişin algısal refleksleriyle bu yapıyı çözmeye çalışmış ancak daha ilk ölçüden itibaren görülen yapısal zorluklar ve bununla beraber ortaya çıkan tınısal gerginlikler karşısında kendilerini savunmasız hissetmişlerdir. Bu algılama biçimiyle ilişki kurulamaması sonucunda ortaya çıkan yabancılaşma, piyanistlerin ilerleyen süreçte etütlerden uzaklaşmasına ya da çoğu zaman tamamen kopmasına yol açmıştır. Ligeti çalmak isteyen birçok piyanistin başına gelen bu durumun oluşmasında şüphesiz bestecinin yazı dilinin çözümlenememesi sonucu ortaya çıkan önyargıların büyük rolü olmuştur. Etütler üzerinde, çalınması imkânsız eserler izlenimini yaratan bu önyargılar, Ligeti'nin dâhiyane kurgularının ve fantastik hayal gücünün algılanmasını engellemiş, bu da etütlerle beraber ortaya çıkan olağanüstü piyano yazılarının çok nadir tercih edilmesine ve yorumlanmasına yol açmıştır.

Bu tezde yukarıda değinilmiş olan Ligeti ve yorumculuk düzleminde ortaya çıkan sorunlar ele alınmış ve yapılan analizlerle piyanistlerin etütleri daha iyi anlayabileceği bir zemin oluşturulması amaçlanmıştır. Analizler, etütlerdeki çok katmanlılık fikrinin oluşturduğu mekanizmanın açığa çıkarılması doğrultusunda yapılmış; dolayısıyla armonik özelliklerden çok ritmik örgütlenmeler üzerinde durularak, bestecinin asıl hedeflediği unsurlar ele alınmıştır. Her etütte, katmanlar halinde yer alan gruplamaların yapısı ortaya çıkarılmış, bu yapıların parça boyunca nasıl bir gelişim sergilediği açık bir şekilde anlatılmaya çalışılmıştır. Mümkün olduğunca nota örnekleri ile desteklenen analizler sayesinde, Ligeti'nin ritmik kavrayışı bir sistem dâhilinde ortaya çıkarılmış, bu bağlamda çalgıcının yaşayabileceği algısal sorunların en az düzeye indirgenmesi beklenmektedir.

Genel olarak bakıldığında, birinci etütte görülen poliritim ve politempo anlayışının, Ligeti'nin tüm etütlerinin temel dayanak noktası olduğunu düşünmekteyim. Kanımca birinci etütteki mekanizmayı kavrayarak içselleştirebilen bir piyanist diğer tüm etütleri kolaylıkla anlayıp çalabilecek bir seviyeye erişecektir. Tabii ki etütler sadece mental düzlemdeki sorunların çözülmesiyle açıklanamaz çünkü; çalınması ciddi anlamda güç ve dayanıklılık gerektiren teknik pasajlar içerirler. Ancak şurası kesindir ki; etütlerdeki işleyişin algılanmasının tek yolu öncelikle zihinsel çözümleme sonucunda ulaşılan bilinçlilik durumudur. Piyanistlerin bu bilince ulaşmadan etütleri ele almaları, özellikle deşifre aşamasındayken etütlerin çalınmasını bir hayli zorlaştırmaktadır. Çok katmanlılık ve çok zamanlılık fikrinin iyi bir şekilde anlaşılmadan yapıldığı her nevi teknik çalışma, Ligeti'nin etütlerde işlediği ana fikre ters düşer.

Teknik açıdan bakıldığında Ligeti, bu etütlerle beraber bir 20. yüzyıl piyanistinin nasıl olması ve ne gibi donanımlara sahip olması gerektiğini açık bir şekilde ortaya koymuştur. On dokuzuncu yüzyıl piyano geleneğinden aldığı teknik mirası kendine ait bir yapısal örgütlenmeyle birleştiren besteci, ritmik yönden oldukça güçlü ve dinamik bir çalgıcı profilinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu bağlamda belki Chopin, Liszt, Skrybin, Debussy ve Prokofyef'den sonra piyano tekniğine daha ne katılabilir ki sorusuna en iyi cevap veren kişinin Ligeti olduğu şüphe götürmez bir gerçektir. Hatta 20. yüzyılın ikinci yarısında piyano müziği açısından bu övgüyü hak edecek başka bir bestecinin olmadığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Çünkü etütler sadece piyano tekniği açısından değil bestecilik açısından da bir o kadar övülmeye layık eserler olarak karşımıza çıkarlar. Bestecinin geçmişle kurduğu ilişki ve buradan yola çıkarak oluşturduğu yazı dili, özellikle Debussy ile başlayan modernizmle bir hesaplaşma içerisine girmiş, daha sonra elliler modernizminin sonu olmayan labirentlerinden geçerek üst bir seviyeye ulaşmıştır. Dolayısıyla Ligeti etüt çalan bir piyanist, teknik açıdan kendini geliştirmesinin yanı sıra, aynı zamanda modernist ve postmodernist estetiğin her türlü parametreleriyle yüzleşerek çağın gereklerini anlayabilecek bir zihinsel olgunluğa erişme şansını da yakalamıştır.

Ligeti'nin ortaya koyduğu bu düşünce yapısının sadece piyanistleri değil, çağımızın profesyonel anlamda eğitim alan tüm müzisyenlerini ilgilendirmesi gerektiğini

özellikle vurgulamak gerekir. Solfej eğitiminde özellikle orta ve lise düzeyindeki öğrencilerin, yaşadığı dönemin gelişmelerinden habersiz olarak tek yönlü yetiştirildiği gözlenmektedir. Eğitimin sürekli geçmişe yönelik uygulanması 20. yüzyılın çok yönlü bakış açılarının ihmal edilmesine, bu da geleneksel bakış açısında ısrar ederek tek tip müzisyenlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Konservatuvarlarda bu şekilde eğitim almış olan öğrencilerin empresyonizm ve sonrasında gelişen yüz yıllık müzik kültürüne ayak uydurmakta neden bu kadar zorluk çektikleri oldukça açıktır. Çağının parametreleriyle yetiştirilmeyen genç müzisyenler geçmişe dönük algılama biçimleri yüzünden çağdaşlarının ortaya koyduğu bakış açılarıyla bir yakınlık kuramamaktadırlar. Modernist estetiğin kıstasları içinde yetiştirilmedikleri için karşılığında yeni bir eser konduğunda oldukça yabancılaşmakta ve bir süre sonra modernizmle ilgili önyargılara kapılarak parçayla ilişkilerini tamamen kesmektedirler. İşte bu bağlamda Ligeti etütleri bu eksikliği giderecek çok önemli bir kaynaktır. Bu nedenle etütlerdeki ritmik yapı ve armonik anlayışın daha ortaokuldan itibaren bir şekilde çocuklara öğretilmesi gerekmektedir. Modernist yaklaşımların geleneksel müziği kavradıktan sonra öğretilmesi gerektiği fikri yaygındır. Ancak bu tartışmalı bir fikirdir. Aksine çok zor gibi gelen karışık ritmik yapılarla ya da kulağa kötü gelen kakafonik armonilerle ne kadar küçük yaşta karşılaşılırsa öğrenilmesi o kadar kolay olacaktır.

Geçmiş, şimdi ve geleceğin aynı anda ele alınmadığı bir müzik eğitimi, günümüz müziğinin kavranması açısından ciddi eksiklikler içeren bir müzisyen kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Tek tip olmayan, ideal bir müzisyen kimliğinin oluşması için öncelikle 20. yüzyıl müziğinin iyi bir şekilde okunması ve bu doğrultuda yorumlanması gereklidir. Bu tezdeki analizlerde, modernist estetiğe dair çözümlemeler getirilerek, müzisyenlerin yeni müzikle bağ kurmaları ve yakınlık duymaları amaçlanmıştır. Aslında modernist bir besteci olan Ligeti'nin geleneksel

bestecilerden çok farklı olmadığı ortadadır. Ligeti de dört partili yazı anlayışı, melodi ve kontrpuan düşüncesi gibi geleneksellerle ortak yazı diline sahiptir. Sadece ele alış biçimi farklıdır.

Çok karmaşık olarak algılanan modernist müziğin sistemi, ritmik açıdan çözüldüğünde bu müzikler piyanistler için zor olmayacaktır. Mekanizmanın zihinsel olarak kavranmasının ardından, piyanistlerle etütler arasındaki uzaklık ortadan kalkacaktır.



BİBLİYOGRAFYA / KAYNAKÇA

Aktüze, İrkin:	“Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü” İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.
Aktüze, İrkin:	Müziği Okumak, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2003.
Arom, Simha:	“African polyphony and polyrhythm : musical structure and methodology”, New York, Cambridge University Press, 1991.
Arom, Simha:	“Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics”, Leonardo, Vol. 22, No. 1 (1989), ss. 91-99, The MIT Press (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/1575146 (Erişim) 05/09/2011.
Bernard, Jonathan W.:	“Voice Leadig as a Spatial Function in the Music of Ligeti”, Blackwell Publishing, Music Analysis, Vol.13. No.2/3. Twentieth-Century Music Double Issue (Jul.-Oct., 1994), ss. 227-253, (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/854260 (Erişim) 05/09/2011.
Blench, Roger M. :	“İsimsiz”, British Journal of Ethnomusicology, Vol. 1, (1992) ss. 145-146, British Forum for Ethnomusicology, (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/3060732 (Erişim) 05/09/2011.
Brandel, Rose:	“The African Hemiola Style”, Ethnomusicology, Vol. 3, No. 3 (Sep., 1959), pp. 106-117, University of Illinois Press adına Society for Ethnomusicology (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/924609 , (Erişim) 05/09/2011.
Britannica :	“Aksak Music”, (Çevrimiçi) http://www.britannica.com/art/aksak (erişim) 10/02/2016.
Britannica :	“György Ligeti, Hungarian-born composer” (Çevrimiçi) http://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Ligeti (Erişim) 10/02/2016.
Chen, Yunjie:	“Analysis And Performance Aspects Of György Ligeti’s Études Pour Piano: Fanfares And Arc-En-Ciel”, D.M.A. Document, The Ohio State University, 2007.

Chopin, Frederic:	Edition Nationale de Musique Classique No. 506, Alfred Cortot, Edition de Travail des Oeuvres de "Chopin 12 Etudes Op. 25" , Edition Salabert-Paris.
Collins, John:	"İsimsiz", American Anthropologist, New Series, Vol.95, No.1 (Mar., 1993) pp. 228-229. (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/681262 (Erişim) 05/09/2011.
Cooke, Peter:	"İsimsiz", Canadian Journal of African Studies, Vol.28, No.1 (1994) pp. 134-135. (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/485832 (Erişim) 05/09/2011.
Drott, Eric:	"The Role of Triadic Harmony in Ligeti's Recent Music." Music Analysis 22, no.3, 2003, s. 283.
Griffiths, Paul:	"Ligeti, György (Sándor)", Grove Music Online , Edi: L. Macy. (Çevrimiçi) http://www.grovemusic.com.proxy.lib.ohio-state.edu . (Erişim) 12/10/2011.
Jones, Artur Morris:	"African Rhythm: Africa Journal of International African Institute", Vol. 24, No. 1 /January, 1954) ss. 26-27, International African Institute adına Cambridge University Press http://www.jstor.org/stable/1156732 , (Erişim) 05/09/2011.
Kauffman, Robert:	"African Rhythm: A Reassessment", Ethnomusicology, Vol. 24, No. 3 (Sep., 1980), ss. 393-415, Society for Ethnomusicology adına University of Illinois Press (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/851150 , (Erişim) 05/09/2011.
Ligeti, György:	"Etudes Pour Piano (1985), Premier Livre", Germany: Schott Music, 1986.
Ottenheimer, Harriet J.:	"İsimsiz", The International Journal of African Historical Studies, Vol. 25, No. 1 (1992) ss. 223-225, Boston University African Studies Center, (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/220195 (Erişim) 05/09/2011.
Püsküllüoğlu, Ali:	"Türkçe Sözlük", Ankara, Arkadaş Yayınları, 2012.
Roig- Francolí, Miguel A. :	"Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions", California: The Society for Music Theory, Music Theory Spectrum adına University of California Press, Vol. 17, No. 2 (Autumn, 1995), ss. 242-267 (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/745873 , (Erişim) 05/09/2011.

Say, Ahmet:	“Müzik Ansiklopedisi (3. cilt)”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
Say, Ahmet:	“Müzik Sözlüğü”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
Steinitz, Richard:	“György Ligeti: Music of the Imagination”, Boston: Northeastern University Press, 2003, s.288.
Svard, Lois:	“İsimsiz”, Notes, Second Series, Vol. 56, No. 3 (Mar., 2000), ss. 578-579 Music Library Association (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/941548 .(Erişim) 05/09/2011.
Svard, Lois:	“İsimsiz”, Notes, Second Series, Vol. 44, No. 3 (Mar., 1988), ss. 800-804, Music Library Association (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/899705 .(Erişim) 05/09/2011.
Şen, Orkun; Bayramlı, Ünver:	Mesleki Yazışmalar1, Edi: N.Ö. Başpınar T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2536, Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1507, 2013.
Temperley, David:	“Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory, Ethnomusicology”, University of Illinois Press adına Society for Ethnomusicology, Vol.44, No 1 (Winter, 2000), ss.65-96 (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/852655 , (Erişim) 05/09/2011.
Tsong, Mayron K. :	“Etudes Pour Piano, Premier Livre oq György Ligeti: Studies in Composition and Planism,Houston”, Rice University, April, 2001.
2003	The Columbia Electronic Encyclopedia, Sixth Edition Copyright © 2003, Columbia University Press. Licensed from Columbia University Press (Çevrimiçi) www.cc.columbia.edu/cu/cup/ .
Taylor, StephenA.:	“Ligeti, Africa and Polyrhythm”, The World of Music, Journal of the Department of Ethnomusicology Otto Friedrich University of Bamberg, Vol. 45(2), Özel Sayı: Tradional Music and Composition for György Ligeti on his 80th Birthday, Berlin 2003, ss. 83-94.
	Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts .

Say, Ahmet:	“Müzik Ansiklopedisi (3. cilt)”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
Say, Ahmet:	“Müzik Sözlüğü”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
Steinitz, Richard:	“György Ligeti: Music of the Imagination”, Boston: Northeastern University Press, 2003, s.288.
Svard, Lois:	“İsimsiz”, Notes, Second Series, Vol. 56, No. 3 (Mar., 2000), ss. 578-579 Music Library Association (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/941548 .(Erişim) 05/09/2011.
Svard, Lois:	“İsimsiz”, Notes, Second Series, Vol. 44, No. 3 (Mar., 1988), ss. 800-804, Music Library Association (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/899705 .(Erişim) 05/09/2011.
Şen, Orkun; Bayramlı, Ünver:	Mesleki Yazışmalar1, Edi: N.Ö. Başpınar T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2536, Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1507, 2013.
Temperley, David:	“Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory, Ethnomusicology”, University of Illinois Press adına Society for Ethnomusicology, Vol.44, No 1 (Winter, 2000), ss.65-96 (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/852655 , (Erişim) 05/09/2011.
Tsong, Mayron K. :	“Etudes Pour Piano, Premier Livre oq György Ligeti: Studies in Composition and Planism,Houston”, Rice University, April, 2001.
2003	The Columbia Electronic Encyclopedia, Sixth Edition Copyright © 2003, Columbia University Press. Licensed from Columbia University Press (Çevrimiçi) www.cc.columbia.edu/cu/cup/ .
Taylor, StephenA.:	“Ligeti, Africa and Polyrhythm”, The World of Music, Journal of the Department of Ethnomusicology Otto Friedrich University of Bamberg, Vol. 45(2), Özel Sayı: Tradional Music and Composition for György Ligeti on his 80th Birthday, Berlin 2003, ss. 83-94.

Say, Ahmet:	“Müzik Ansiklopedisi (3. cilt)”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
Say, Ahmet:	“Müzik Sözlüğü”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.
Steinitz, Richard:	“György Ligeti: Music of the Imagination”, Boston: Northeastern University Press, 2003, s.288.
Svard, Lois:	“İsimsiz”, Notes, Second Series, Vol. 56, No. 3 (Mar., 2000), ss. 578-579 Music Library Association (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/941548 .(Erişim) 05/09/2011.
Svard, Lois:	“İsimsiz”, Notes, Second Series, Vol. 44, No. 3 (Mar., 1988), ss. 800-804, Music Library Association (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/899705 .(Erişim) 05/09/2011.
Şen, Orkun; Bayramlı, Ünver:	Mesleki Yazışmalar1, Edi: N.Ö. Başpınar T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No:2536, Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1507, 2013.
Temperley, David:	“Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory, Ethnomusicology”, University of Illinois Press adına Society for Ethnomusicology, Vol.44, No 1 (Winter, 2000), ss.65-96 (Çevrimiçi) http://www.jstor.org/stable/852655 , (Erişim) 05/09/2011.
Tsong, Mayron K. :	“Etudes Pour Piano, Premier Livre oq György Ligeti: Studies in Composition and Planism,Houston”, Rice University, April, 2001.
2003	The Columbia Electronic Encyclopedia, Sixth Edition Copyright © 2003, Columbia University Press. Licensed from Columbia University Press (Çevrimiçi) www.cc.columbia.edu/cu/cup/ .

Taylor, StephenA.:	“Ligeti, Africa and Polyrhythm”, The World of Music, Journal of the Department of Ethnomusicology Otto Friedrich University of Bamberg, Vol. 45(2), Özel Sayı: Tradional Music and Composition for György Ligeti on his 80th Birthday, Berlin 2003, ss. 83-94.
	Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts .
	Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu (Çevrimiçi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=category&id=50 .
	http://www.allmusic.com/artist/gy%C3%B6rgy-ligeti-mn0001319058 .
	http://www.answers.com/topic/gy-rgy-ligeti . (Erişim) 07/09/2011.
	http://www.britannica.com/eb/article-9005300/aksak . (Erişim) 02/11/ 2011.
	https://tr.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy_Ligeti (erişim) 10/12/2015.

ÖZGEÇMİŞ

Ebru KEMALBAY EREN

1976 yılında İstanbul’da doğdu. 1990 yılında Müzik Eğitime İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi’nde başladı. 1994 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı Ritmik Sanat Dalı’nda Lisans eğitime başladı, 1998 de tamamladı. 2000 yılında Yüksek Lisans eğitime başladı, 2004 de ‘*Ritmik Disiplinin Amaçları, Uygulama Alanları*’ konulu tez ile tamamladı.

Yüksek Lisans eğitimi sırasında tez çalışması ile ilgili araştırma yapmak üzere Almanya’nın Hannover şehrindeki “Hochschule für Musik und Theater Hannover” ve Freiburg şehrindeki “Freiburg Musik Hochschule” okullarında 2 yıl (2002-2004) eğitim gördü.

Pedagojik müzik yöntemlerinden Orff eğitimi üzerine Orff Schulwerk eğitmeni *Prof. Dr. Ulrike Jungmair, Susanne Rebholz*, Müzik Eğitimi Pedagojisi alanında *Collete Bertan, Françoise Rainard*, Eurhythmics (Dalcroze Rhythmic) alanında başta *Yrd. Doç. Fevziye İnal Kamçıl, Prof. Marianne Siegwolf, Prof. Reinhard Ring*, Formation Musical üzerine *Françoise Joubert, Claude Henry Joubert* ve ses- koro eğitimciliği alanında Radio France Sanat yönetmeni ve koro şefi *Toni Ramon*, Koro Şefi *Elisenda Carroasco i Ribot* ve Koro Şefi *Atilla Çağdaş Değer* ile çalışmalar yaptı.

Ebru Kemalbay Eren İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon-Teori Sanat Dalı’nda doktora eğitimi tez aşamasındadır.

2004-2005 öğretim yılından itibaren Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda okutman olarak görev yapmakta ve solfej, ritmik, ve koro derslerini yürütmektedir. Evli ve iki çocuk annesidir.