

GYÖRGY LİGETİ’NİN SOLO VİYOLONSEL SONATININ TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Derya Kırış Sabzehzar¹

Özet

Bu çalışmada, 20. yüzyılın önemli bestecilerinden György Ligeti’nin solo viyolonsel için yazmış olduğu sonatının teknik açıdan incelemesi yapılmıştır. Eserin özellikle ikinci bölümü çalgıda teknik anlamda iyi bir beceri gerektirdiğinden, viyolonsel repertuarı için oldukça önemlidir.

Ligeti ve müziğine değinildikten sonra solo sonatın bestelenişi, eserin müzikal incelemesi ve eseri yorumlama ile ilgili teknik konular ele alınmıştır. Besteci halk unsurlarını andıran modal yapılar kullandığı bu eserinde, geleneksel formu modern bir anlayışla yeniden şekillendirmiştir. Bu doğrultuda eserin inceleme kısmında sadece teknik değil müzikal öğeler de ele alınmıştır.

Çalışma bestecinin ele alınan eseri ile sınırlandırılmış olup, literatür tarama ve ilgili eser üzerinden veriler toplanarak hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *György Ligeti, Viyolonsel, Sonat, Teknik İnceleme.*

TECHNICAL ANALYSIS OF GYORGY LIGETI’S SOLO CELLO SONATA

Abstract

In this study, a technical analysis of György Ligeti’s sonata for solo cello, one of the influential composers of the 20th century, is made. The second part of the piece is significant for the cello repertoire, as it requires excellent technical skill in the instrument.

After mentioning Ligeti and his music, the composition of the solo sonata, the musical analysis of the piece and the technical issues related to the interpretation of the piece are discussed. In this work in which the composer used modal structures like folk elements, he restructured the traditional form with a modern understanding. In this direction, not only technical but also musical elements are discussed in the analysis part of the study.

The study is limited to this particular sonata of the composer and prepared by collecting data from literature review and related studies.

Keywords: *György Ligeti, Violoncello, Sonata, Technical Analysis.*

Giriş

Ligeti’nin yaşamış olduğu 20. yüzyıl, müzikte modernizm çağı olarak bilinir ve bu yüzyıl müziği “yeni müzik” olarak da tanımlanmaktadır (Say, 1997: 468). 20. yüzyıl müziğinin içerisinde savaşlar, ülkelerin politik ve siyasi tutumları da vardır. Taruskin, sanat tarihi ile dünya tarihi arasında temel bir ayrımın olduğunu öne süren romantik bir bakış açısını, 20. yüzyıl müziğini detaylı bir şekilde anlattığı müzik tarihi kitabında reddetmektedir (Taruskin, 2005: 2). 20. yüzyılın savaşlarla, ekonomik krizlerle, zorunlu göçlerle veya bulunduğu yerde asimile edilmelerle süren toplumsal yaşantısı bu dönemin müziğine de yansımıştır. Elbette teknolojinin yenilikleri de...

¹ Arş. Gör. Dr. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, kiracderya@gmail.com

Çöloğlu'na göre “ Müzikte modernizm, batı müziğinde tonal sistemin oluşmasıyla başlayan ve üç yüzyıla yakın süreyle egemen olan bir dilin, neredeyse tüm öğelerinin en temelden değişmesine neden olan bir yenilenme hamlesi olarak açıklanabilir” (2005: 5). 20. yüzyıl müziğini bir stilin içerisine yerleştirmek imkansızdır. Pek çok stili ve yeniliği barındırır. Besteciler akımlar ve yeni eğilimlerin pek çok yönünden faydalanmışlardır. Ayrıca üslup çoğulculuğu (Stilpluralizm) denilen yaklaşım ile aynı yapıt içerisinde farklı eğilimlerin dilini de kullanmışlardır. Yine de Say'a göre ilk yarısında Ekspresyonizm (Anlatımcılık), Neo Klasisizm (Yeni Klasikçilik), halk müziğinin sanat müziğine yansması örnekleri, Futurizm (Gelecekçilik); 1950 sonrasında ise modal, elektronik, Aleotorik (Rastlantısal), Geç-Dizel, Post-Modern müzik gibi adlar taşıyan akımların olduğunu bilmek önemlidir (1997: 468-471). Bu da 20. yüzyılın müzik dilini oldukça zenginleştirmiş, müzik sanatının hem yorumcu hem de bestecilerinin müzik üretimine yeni ufuklar açmıştır.

Bu kapsamda Ligeti de hayatının farklı dönemlerinde 20. yüzyıl akımlarına kayıtsız kalmadan müziğinde geleceğin de izlerini taşıyan deneysel ve pek çok stili içerisinde barındıran modernist bir tutum sergilemiştir.

Nitel olan bu çalışmada literatür araştırması ve veri toplama yöntemi olarak yazılı dokümanların incelemesi (Yıldırım ve Şimşek, 2021:38, 189) yöntemi kullanılmıştır. Doküman incelemesi yöntemini belgesel tarama olarak ele alan Karasar (2020:230), “her araştırmada literatür taraması adı altında yapılan işlemin bir belgesel tarama olduğu düşünülürse bunun yaygın olarak kullanılan bir veri toplama tekniği olduğu kolayca anlaşılacaktır” demiştir. Bu çalışmada konu kapsamında kitaplar, makaleler, tezler ve açık erişimli web tabanlı taranmıştır.

Ayrıca bu çalışma Ligeti'nin solo viyolonsel için sonatı ile sınırlandırılmış olup bestecinin başka eserleri ele alınmamıştır. Eserle ilgili herhangi bir Türkçe akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Bu sebeple bu çalışmanın eseri çalısacak/seslendirecek çellistler için faydalı olacağı düşünülmektedir.

1. Ligeti ve Müziği

György Sándor Ligeti 28 Mayıs 1923'te Yahudi bir ailenin çocuğu olarak o zamanlar Romanya'nın Transilvanya bölgesinde küçük bir kasaba olan Dicsöszentmárton'da (bugünkü adıyla Tırnaveni) dünyaya gelmiştir (Aktüze, 2007: 1228., Steinitz, 2003: 4).

Ligeti küçük yaşlarından beri fen bilimleri üzerine kariyer yapmak istemiştir. 1941 yılında fizik ve matematik sınavlarını başarıyla geçmesine rağmen okula kabul edilmemiştir. Çünkü o zamanlar kısıtlamalar dolayısıyla okula sadece bir yahudi kabul edilmektedir. Seçilen yahudi Ligeti olmamıştır. Fakat 14 yaşında piyano dersleri almaya başladığından müziğe de bir ilgisi gelişmiş; o yıl şansını Kolozsvar Konservatuarı'nda denemiş ve okula kabul edilmiştir (Steinitz, 2003: 3-14).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Macaristan'ın 1920'de Trianon Antlaşması ile Transilvanya'yı Romanya'ya devretmesi gerekmiş, bu nedenle Ligeti'nin çocukluk yeri Romanya tarafından yönetilmiştir ve Macar toplulukları o süreçte büyük ölçüde Romanya'dan ayrılmıştır. Küçük bir çocukken Ligeti'nin başka dillerin varlığından bile haberi yoktu, bu yüzden polisin yabancı bir dilde (Romence) bağırdığını duyunca şaşırırmaktadır. Yaklaşık kırk yıl sonra, yalnızca fonetik temelli anlamsız, histerik bir yapay dil kullanan iki mini operası “Aventures” ve “Nouvelles Aventures”, çocukluk yıllarından kalan bu deneyimine dayanmaktadır (Steinitz, 2003: 4).

1941 ve 1943 yılları arasında Ligeti, Ferenc Farkas ve Vektörü Vaszy ile çalışmıştır. Besteci olarak ilerlemek için piyanonun yanında aynı zamanda org ve çello çalışmıştır. İkinci Dünya Savaşı, Ligeti'nin yaşamında trajik olaylara neden olmuştur. Annesi hariç tüm ailesi Naziler tarafından öldürülmüş fakat bestecinin müzik yaşantısı bu acı olayların içerisinde yine de devam etmiştir. 1950'lerde Macar halk müziği ile ilgilenmiş, Béla Bartók ve Zoltán Kodály'nin yaklaşımlarını incelemiştir (Steinitz, 2003: 14-22).

“1960'larda resmi avangardın bir üyesi olmasına rağmen, Ligeti'nin besteleri geleneksel tekniklere ve türlere dayanmaktaydı. Rönesans kanonları ve Doğu Avrupa halk melodileri 19. yüzyılın sonlarında orkestrasyona gömülürken, Barok bir duyarlılık birçok solo eserini şekillendirmiştir” (Bauer, 2016: 2). Geçmişten izler Ligeti'nin müziğinde öyle ya da böyle vardır. Başka bestecilerden etkileşimlerini ise çekinmeden belirtmektedir. “1950'lerin sonundan 1970'lere

kadar Ligeti'nin tüm yapıtlarında Bartok'un ritmik ve armonik etkisi örtük bir şekilde bulunur. 1980 ve 1990'larda yazdıklarında ise bu etkileşim bilinçli ancak rafine bir biçimde ortaya çıkmaktadır" (Bauer, 2016: 2).

1989 yılında verdiği bir röportajında kendisi müziği ile ilgili şöyle demiştir:

Bütün ideolojilerden nefret ediyorum. Ben naif bir müzik yazmıyorum. Ama müziği duyulduğu gibi, çok somut bir şekilde hayal ediyorum. Onu iç kulağımla dinliyorum. Sonra belirli bir yapı için belirli bir sistem arıyorum... Kendimde bir "merkez dışı" ve bir "merkez içi" var. Aslında şimdi yaptığım şey ne "modern" ne de "postmodern" ama başka bir şey (Bauer, 2016: 15).

Ligeti'nin müzik dilinde bu modern ve postmodern yaklaşımı kabullenmeyip "üçüncü bir yola yaptığı göndermeler ile bu tür bir ikilemin ötesinde alternatif bir yol arama niyetini ima ederken, orta yol uzlaşmayı değil özgürlüğü ve deneyciliği çağrıştırmaktadır" (Bauer ve Kerékfy, 2018: 149).

Ligeti'nin müziğini bir kalıbın içerisine sokmak çok da mümkün değildir. Batılı olmayan kültürlerin müziği üzerine yapılan araştırmalar Ligeti'nin tonalite ile ilgili algısını yeniden tanımlamasına olanak vermiştir. Bu sebeple geniş bir müzik paleti vardır. Kalıpların dışına çıktığı pek çok çarpıcı eserleri vardır fakat Viyola Sonatında (1991-1994) kullandığı mikrotonal sesler Ligeti'nin sıra dışı bir müzisyen olduğunu açıkça göstermektedir.

2. Ligeti'nin Solo Viyolonsel için Sonatı (1948-1953)

Ligeti ilk bölümü tek bir kısa parça olarak 1948'de bestelediğinde bu eseri gizlice aşık olduğu Annus Virány adında bir çellist öğrenci için hediye olarak tasarlamıştır. Annus bu eserin hediye olarak manasını hiç anlamamış ve eseri hiç seslendirmemiştir. Beş yıl sonra Ligeti, kendisinden bir eser isteyen çellist Vera Denes ile tanışmıştır. Böylelikle ilk bölüme, çocukluğundan etkisinde kaldığı Paganini'nin keman kaprislerini ima eden bir Capriccio bölümü eklemiştir. Fakat bu eserin seslendirilmesi 1979'a kadar gerçekleşmemiştir. Çünkü o yıllarda Macaristan'da yönetim güçleri tarafından bestecilerin eserleri kontrol edilmektedir. Kapitalist ya da modernist eğilimler gösteren eserler reddedilmektedir (Steinitz, 2003: 51). Ligeti eserin seslendirilmesi ile ilgili anılarını şöyle ifade etmektedir:

Eserin icra edilebilmesi için veya bana küçük bir komisyon ödenebilmesi için bile sonatın Besteciler Birliği tarafından kabul edilmesi gerekiyordu, bu durumda Besteciler Birliğindeki adamın gizli polis üyesi olduğu ortaya çıktı. Paraya ihtiyacım vardı çünkü Müzik Akademisi'nde sadece küçük bir işim vardı ve besteci olarak serbest çalışıyordum. Sendikadan atılmış olsaydım, bir fabrikada çalışmaya gönderilir ve Akademiden atılırdım. Vera Denes sonatları öğrendi ve komite için çaldı. Çalışmayı yayınlamak veya halka açık bir şekilde sergilemek için izin verilmedi, ancak radyo yayını için kaydetmemize izin verdiler. Vera Macar Radyosu için mükemmel bir kayıt yaptı, ama asla yayınlanmadı (inanıyorum). Komite, ikinci bölüm nedeniyle sonatın çok 'modern' olduğuna karar verdi... (Steinitz, 2003: 52).

Eserin daha sonra 1979'un Mayıs ayında Londra'daki İngiliz Bach Festivali'nde Rohan De Saram tarafından halka açık ilk seslendirilişi gerçekleştirilmiştir (Steinitz, 2003: 52).

Ligeti'nin solo viyolonsel için sonatı iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm "Dialogo", ikinci bölüm "Capriccio"dur.

2.1. Dialogo Bölümünün Teknik İncelemesi

Dialogo bölümü sürekli etkileşim içinde olan iki temadan oluşur ve bölümün iki kısma ayrıldığı hem Adagio hem de Poco Piu Mosso'da bu temalar yer alır. Bu iki tema bir erkek ve bir kadın arasındaki diyalogu tasvir eder (Steinitz, 2003: 51). Bu tanıma göre erkek alt ses aralığında, kadın ise üst ses aralığında olan cümlelerle (phrases) betimlenmiştir. Fakat bu çalışmada oktav farklılıkları kalın ve ince ses aralığı olarak ifade edilmiştir.

Besteci bu bölümde düzenli bir ölçü biçimi kullanmamıştır. İlk temadaki bu cümleler birbiriyle ilişki halinde ve birbirini farklı ses aralıklarında taklit eder gibidir.



Şekil. 1

Gueorguiev'e göre Şekil 1'de ilk dizekte görülen cümle sol minör ikinci dizekteki re minördür. (Gueorguiev, 2009:14). Fakat bu cümleler geleneksel armoni anlayışıyla açıklanabilecek bir melodik ya da armonik minörün değiştiricilerini (arızalarını) içermez. İlk cümledeki sol minör, mi bemol ve fa naturel seslerini içerdiğinden dolayı sol doğal minördür (Yavuzoğlu, 2010: 13., Pellegrin, 2017: 117). Ancak cümlenin bitiş sesi re olduğundan, re frigen modu (Roy, t.y.:119., Nettles, 1987 :12) bu melodi ile birebir örtüşmektedir (Şekil. 2).

D Phrygian (Re Frigen)



Şekil. 2

Aynı şekilde ikinci cümle de re sesi ile başladığından (Şekil.1) re minör gibi düşünülse de başlangıç sesi tonik olarak ele alınacaksa re doğal minördür. Bitiş (kalış) sesi la olduğundan bu da yine la frigen modu ile birebir aynıdır (Şekil. 3).

A Phrygian (La Frigen)



Şekil. 3

Bu bölümün ikinci teması da bölüm boyunca gelişmekte; akorlarla iç içe geçen seslere bürünmektedir. Şekil. 4'te akorlar ile desteklenen melodiye sadece Adagio kısmından örnek verilmiştir.



Şekil. 4

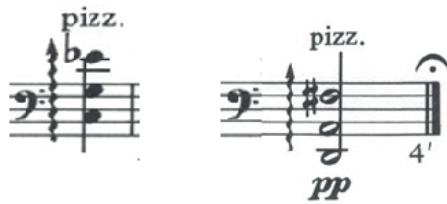
Bu bölümde iki tema ritmik olarak birbirine benzemektedir. Her ikisi de yatıştırıcı bir sakinlik hissini ve ince nitelikli bir halk üslubunu hazırlayıp aşamalı şekilde hareket eder. Liszt Akademisi'nde bir öğrenciyken Ligeti ağırlıklı olarak koro müziği yazmıştır, bu nedenle melodilerin vokal doğasının oldukça belirgin olması şaşırtıcı değildir. Her cümlenin ilk üç nota olan açılış motifi, karakterlerindeki farkı gösterir – ince ses aralığındaki melodi yukarı hareket eder, kalın ses aralığındaki melodi aşağı hareket eder – melodiler birbirinin tersidir (Gueorguiev, 2009:15).

Bu melodileri birbirine bağlayan, glissando ile ifade edilen pizzicato sesler de farklı yönde hareket eden cümleler gibi ters yöne hareket etmektedir (Şekil. 5). Bu pizzicato seslerin bağlı olan ikinci akora kadar sürdürülebilir bir tını ile erişebilmesi için teller üç ses aynı anda ve güçlü çekilmelidir. Bu akorları kırarak (kırık akorlar-broken chords, Aktüze, 2010: 82) seslendiren yorumcular da vardır, fakat genellikle aynı anda seslendirilir.



Şekil. 5

Şekil. 6'da görülen pizzicato akorların önünde bulunan ifade, akoru kırarak (aşağıdan yukarıya doğru sesleri ayırarak) seslendirilmesi gerektiğini belirtmektedir.



Şekil. 6

Poco piu mosso kısmına kadar bu bölüm, iki temanın farklı ses aralıklarında gelişim göstermesiyle devam eder. Burada teknik anlamda zorlayıcı yapılar görünmese de dikkat edilmesi gereken nokta yay bağlarıdır. Genelde motifleri bağlayan bir yay bağı tekniği kullanılmışsa da cümleler daha uzun düşünülebilir. Diğer bir deyişle cümle ifadeleri bu yay kesintilerinden dolayı bozulmamalıdır.

Adagio kısmında ayrı ayrı gerçekleşen diyalogun Poco piu mosso'da birleştiği görülmektedir. Viyolonseldeki çift sesler bu kısımda aynı iki temayı iki viyolonsel seslendiriyor gibi hissettirir. Baştan beri var olan iki tema bu kısımda, çift sesler ve ifadeyi daha da güçlendirmek için akorlar ile desteklenmiştir (Şekil. 7).



Şekil. 7

Burada (Şekil. 7) cümle sonları ile cümle başlarındaki pozisyon geçişini doğru bir entonasyon ile seslendirilebilir için sol elde bu aralıkların çalışılması gerekmektedir. Örneğin Şekil. 7'de de görüleceği gibi ikinci dizeğin sonundaki la-fa diyez-re akoru ile üçüncü dizeğin başındaki sol ses aralığı sol eli geçişe hazırlayarak çalışılmalıdır. Yine dördüncü dizeğin sonundaki do-do oktav sesi ile beşinci dizeğin başındaki si bemol aralığı entonasyon açısından çalışılması gereken yerlerdir.

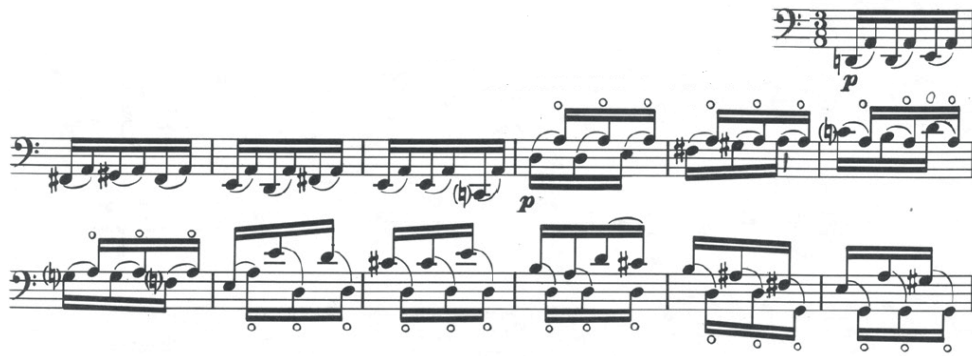
Bu bölümün sonat biçimini destekleyen en önemli ve en güçlü unsuru armonik dilidir. Açıkça belirlenmiş bir tonik olmamasına rağmen, armonik hareket sonat formunun özelliklerine uyan bir ton alanına sahiptir. Genel olarak tonik ve beşinci derece (sol minör ve re majör) ilişkisi bu armonik hareket boyunca güçlü bir şekilde duyulur. Poco piu mosso kısmında görülen modülasyonlar ve sonucunda ortaya çıkan armonik kararsızlık, genellikle geleneksel bir sonat formu hareketinde bulunan işleyişi anımsatmaktadır (Gueorguiev, 2009: 20).

2.2. Capriccio Bölümünün Teknik İncelemesi

Bu bölümde de ilk bölümdeki gibi belirgin olan iki tema vardır. 1.- 40. ölçüler arası ilk tema (ilk 11 ölçü Şekil. 8) ve bariolage ile başlayan kısım (41.-57. ölçüler arası) ikinci temadır (ilk 13 ölçü Şekil. 9). Bu iki tema halk müziğini andıran karşıt dans ritimleri içermektedir (Gueorguiev, 2009: 22).



Şekil. 8



Şekil. 9

96. ölçüde yeni tematik materyal başlayana kadarki köprü kısmında, 82.-95. ölçüler arasında bariolage figürlerin aralarında görülen tümü bağlı yay olan ölçüler özellikle tel geçişleri arasında ritmik problem yaşanmaması açısından çalışılması gereken teknik bir kısımdır. Burada önemli olan değişen iki bağlı notalardan sonra tümü bağlı olan yay figürüne hemen adapte olabilmektir. Sağ el bu hareketi kavrayana kadar özellikle tümü bağlı olan yay figürleri tekrar edilerek çalışılmalıdır (Şekil. 10).

Şekil. 10

96. ölçüde başlayan yeni tematik materyal ikinci temanın bariolage figürünün gelişmesiyle ilerler. “Bu yeni tematik materyal bir ostinato kalıbında ikinci tema ile ilintilidir” (Gueorguiev, 2009:23).

116. ölçüde bu ostinato kalıbından çıkan yapının 120. ölçüden itibaren ince ses aralığına tırmanışı görülmektedir. 120. ölçüde başlayan bu tırmanışta (Şekil. 11) entonasyona çok dikkat edilmelidir. Çünkü 131. ölçüde iki oktav aşağı sestem duyurulan do boş telde aynı motif yine tekrar etmektedir. Bu figür sadece entonasyon için sekizlik yerine dördüklük seslendirilerek çalışılabilir. Ayrıca sekvensler ikişerli gruplandırıldığında varılacak mi bemol notasına daha kontrollü ulaşılabilir (Şekil. 12).

Şekil. 11

Şekil. 12

126. ölçüde zirveye ulaşan bu tırmanış, 133. ve 135. ölçülerde görülen kararsız kalıplardan sonra 138. ölçüde birinci bölümün ilk temasını duyurur. Fakat tema burada do frigen modunda karşımıza çıkmaktadır ve bu mod, tonik sese bir türlü çözülmez. 144. ölçüde (Presto) ilk tema tekrar gelir ve modun ikinci dereceki kalışı çözülür.

İlkinden farklı olarak bu Presto kısımda cümlelerin geliştirildiği ve soru cevap şeklinde oktav farklılıkları ile tekrar edildiği görülür. Özellikle bu temadaki figürleri (ilk geldiğinde de) hızlandırmak için motifleri bölerek çalışmak önemli olacaktır. Örneğin Şekil. 13'te 1. ve 2. ile ifade edilen motifleri teker teker çalışıp hızlandırmak ve sonrasında birleştirmek pasajların daha kolay hızlanmasına yardımcı olacaktır.



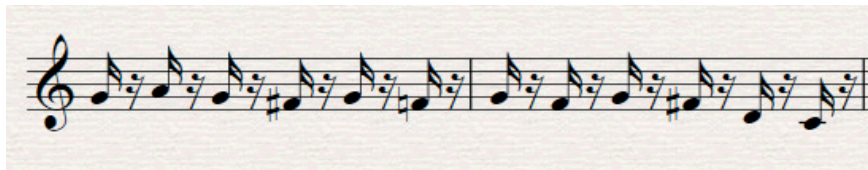
Şekil. 13

Pasajdaki notaları noktalı ritimli (dotted rhythm) ve tam tersi noktalı ritimli çalışarak da hızlandırabilmek mümkündür (Şekil. 14).



Şekil. 14

Ayrıca bu pasajda sağ ve sol el koordinasyonu için sesler arasında durup, sol eli hazırlayıp sonra sağ eli seslendirecek şekilde bir çalışma yapmak da faydalı olacaktır. Şekil. 15'te görüleceği gibi, onaltılık es olan yerlerde sol el hazırlığı yapıp, sonra sağ el seslendirilecek şekilde tüm pasajın bu yöntemle de çalışılması önerilmektedir.



Şekil. 15

İkinci tema bu Presto kısımda bir önceki gelişinden farklı olarak bir kere görülür ve paralel beşli sesler de eklenmiştir (Şekil. 16).



Şekil. 16

220. ölçüde görülen ritmik yapı (Şekil. 17) yay bağlarının yazılmış olduğu gibi değildir. Ritmik yapı dört sekizlik gibi hissedilir fakat bu kısım üç sekizlik ölçü biriminde yazılmıştır. Burada önemli olan müzikal ifadenin 221. ve 222. ölçülerde görülen çizgilerde değiştiğini fark etmek ama üzerinde yazan bağı uygulamaya çalışmaktır. Bunun için bu kısmın hem tel geçişlerini sağ ele öğretmek hem de müzikal ifadeyi anlamak için bağısız çalışılması önerilir.



Şekil. 17

Belirli bir sekvens içerisinde hareket etmeyen, gruplanamayan ses değişimleri 245. ölçüye kadar devam etmektedir. Üçlü aralık yavaş yavaş kapanırken (daire içerisinde alınmış notalar) burada parmak numarası tercihe göre tek bir telde seslendirilecek şekilde de olabilir; pus (thumb, başparmak) parmak kullanılarak sol ve do tellerinde de devam edebilir. Nasıl tercih edilirse edilsin önemli olan 241. ölçünün son iki onaltılığı ile başlayıp 245. ölçünün sonuna kadar devam eden uzun yay bağı (Şekil. 18) kolaylıkla yapmak önemlidir. Sol eldeki hareket sağ elin yapması gerekene engel olmamalıdır.



Şekil. 18

250. ölçüde başlayan koda (Şekil. 19), bu bölümün ilk temasını yeniden hatırlatmaktadır. Burada düzensiz şekilde gelen aksanlı notalara dikkat edilmelidir. Entonasyon için ise birbirine en yakın pozisyonda olacak şekilde bir parmak numarası sistemi tercih etmenin, hızlı olan bu pasajı seslendirebilmekte önemli bir ipucu olduğu düşünülmektedir (Şekil. 19).

Şekil. 19

İki bölümden de edinilecek bulgular doğrultusunda söylenebilir ki bu eserinde Ligeti, geleneksel bir sonat formuna kısmen uymaktadır. Eser anlaşılması güç bir forma sahip değildir. Fakat Ligeti -belki de postmodern bir yaklaşıma uyan anlayışla- formu yeniden yapılandırmıştır.

Ligeti, bu eserde biçimsel yapıyı başarılı bir şekilde değiştirerek yeni unsurlar ve ritmik halk unsurlarını modern atmosferle bezemiştir. Ligeti'nin formu cesurca yeniden yapılandırışı, bölümlerin içerisindeki kendine özgü kısımlar arasında temadan temaya geçişlerde bulunur. Mantıksal harmonik bağlantılar kurmak yerine, kısa, neredeyse doğaçlama yaklaşımlardan ve ani, dramatik kesintilerden bir sürpriz unsuru ortaya çıkarır (Gueorguiev, 2009: 27).

Ligeti'nin müziğini 20. yüzyıl akımlarından bir kalıp içine koymak zordur. Her eserinde aynı tutumu sergilemesi de söz konusu değildir, çünkü müziği de kendisi gibi özgürdür (Chevassus'tan çeviren Usmanbaş, 2011: 80). Fakat bu eserde viyolonselini tınısını modernizm ile birleştirip modal etkilerle (Gueorguev'in yorumuyla halk müziğine benzeşim gösteren melodiler) sentezlemeye çalıştığı açıktır.

Sonuç

Ligeti'nin yaşadığı dönem dünya tarihinin zorlu süreçlerinden biridir. Savaşlar ve ideolojiler ülkeleri, ülkelerin düşünürlerini ve sanatçıları derinden etkilemiş ve eserlerine yön vermiştir. Sanat bazen yasaklara maruz kalmış ve yeni ifade biçimleriyle varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Ligeti bu ideolojik baskılara maruz kalmış bir sanat ortamında kendi üslubunu yaratmış bir bestecidir. Naif bir müzik yazmadığını ifade ederken aslında o günün şartlarına gerçekçi (realist) bir tutum benimsediğini görebilmekteyiz.

Her eserinde farklı bir üslup arayışında olması, kendi müzik dilini geliştirmesine olanak tanımıştır. Pek çok müzik stilinden etkilenip bunu kendi imgeleminde kurgulamıştır. Tam anlamıyla bir 20. yüzyıl bestecisidir ve müziğe yaklaşımı yenilikçidir.

Viyolonsel Sonatı ise hem teknik hem de müzikal ifade için yorumcuları zorlayan bir eserdir. Fakat bu zor ve teknik beceri gerektiren kısımlar yorumcuyla yormak adına değildir. Bir mantık çerçevesinde ilerler. Çalışmada da bahsedildiği gibi Ligeti bir süre viyolonsel öğrenmiştir. Bu eserde viyolonsel tanıdığı açıktır. Viyolonselini olanaklarını sadece ustalık gerektiren pasajlar yazmak ile sınırlandırmamıştır. Çalgının tınısal özelliklerini de ortaya koymuştur. Eser doğaçlama gibi bir atmosferdedir. Özellikle ilk bölümde serbest ölçü çizgisi ile bu etki hissedilir. Tonal anlayış geleneksel armoniden farklıdır. Modal yapılar vardır. Teknik ve müzikal ifadeler alışlagelmişin dışındadır.

Eserle ilgili sınırlı sayıda akademik çalışma olduğu ve Türkçe akademik çalışma olmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmanın eseri seslendirecek olan çellistler için bir kılavuz olması umulmaktadır. Ayrıca Ligeti ve Viyolonsel Sonatı ile ilgili akademik çalışma yapmak isteyenler için de referans bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2007). Müziği Okumak. Cilt no.3, (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2010). Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. (3. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bauer, A. (2016). Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute. London and New York: Routledge.
- Bauer, A., Kerékfy, M. (2018). György Ligeti's Cultural Identities. London and New York: Routledge.
- Chevassus, B., R. (2011). Müzikte Postmodernlik. (Çev. İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çöloğlu, E. (2005). Çağdaş Türk Bestcilerinin 20. Yy. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gueorguiev, M. (2009). Traditional Formal Structures and 20th Century Sonorities: A Successful Pairing in the Solo Cello Sonatas of Ligeti, Crumb, and Stevens. Doctor of Musical Art thesis. Amerika: University of Georgia.
- Karasar, N. (2020). Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavramlar İlkeler Teknikler. (36. Basım). Ankara: Nobel Akademi.
- Nettles, B. (1987). Harmony 1. Berklee College of Music.
- Pellegrin, H. G. (2017). Classic Guitar Method. New York: PAB Entertainment Group.
- Roy, R., L. (tarih yok). Scales & Arpeggios for Cello. Rehearsal Edition.
- Say, A. (1997). Müzik Tarihi. (3. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Steinitz, R. (2003). György Ligeti: Music of the Imaginations. Boston: Northeastern University Press.
- Yavuzoğlu, N. (2010). Caz Müziğinde Akor Dizileri. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (12. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.