

**T.C.**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**LIGETI, GYORGY**  
**LUX AETERNA**

**Hazırlayan**  
**Elif Nur KARLIDAĞ**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Necati GEDİKLİ**

**İZMİR-2007**

## ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Elif Nur KARLIDAĞ

Doğum yeri ve yılı: Ankara, 03 Ekim 1982

Yabancı Dil: Fransızca, İngilizce (2006 sınavında TOEFL'dan 220), İtalyanca

Eğitimi:

Yüksek Lisans:

Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Kompozisyon Sanat Dalı 2004 mezunu.

Lise : İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü 2000 Mezunu.

İş tecrübesi: -

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: -

Alınan Burs ve Ödüller: Eğitim sürecinde Takdirname ve Teşekkürler

Yayınları:

Başlıca besteleri; Piyano için 3 Pieces, Piyano için 2 Poemes, Piyano için 5 Preludes, 2 Keman için 5 Pieces, Piyano için Variations, Arp ve Flüt için Variations, Piyano için 8 Preludes, Yaylı Çalgılar için "Larg Espresso", Piyano için 12 Ton Parçaları, Piyano için 7 Preludes, Piyano için Sonat : 1. Allegro Appassionato 2. Andante 3.Quasi Lullaby 4. Presto, Yaylı Çalgılar Orkestrası için Senfoni "Duvar", İki Si bemol Klarinet ve Flüt için "Değişmeyen Eksende Ağır Giden Sezgiler", Orkestra ve Koro için Senfoni, Orkestra için Suit, Orkestra için Senfoni Classique, Piyano için Allegro Cantabile, Piyano için Intermezzo, 6 Flüt için Suit.

Grafik Notasyon ile yazılmış olan eserler;

- Vision (Kuartet için – 2 keman, viyola ve çello),
- Değişmeyen Eksende Ağır Giden Önseziler II  
Soru : Soprano, Arp ve Kontrabas için  
Cevap : Flüt, Çelesta ve Viyolonsel için,
- Koro için "Meditation",
- Orkestra için "Tranquillo"

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum ‘‘ **LIGETI, GYORGY LUX AETERNA**’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dışecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Elif Nur KARLIDAĞ

İmza

*TUTANAK*

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre .....Anabilim Dalı .....öğrencisi .....' nin .....konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat .....' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

**BAŞKAN**

**ÜYE**

**(ÜYE)**

**(ÜYE)**

**ÜYE**

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

*TEZ/PROJE VERİ FORMU*

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

**Tez/Proje Yazarının  
Soyadı:**

**Adı:**

**Tezin/Projenin Türkçe Adı:**

**Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı:**

**Tezin/Projenin Yapıldığı  
Üniversitesi: D.E.Ü.**

**Enstitü: G.S.E.**

**Yıl:**

**Diğer Kuruluşlar :**

**Tezin/Projenin Türü:**

**Yüksek Lisans:**

**Dili:**

**Doktora:**

**Sayfa Sayısı:**

**Tıpta Uzmanlık:**

**Referans Sayısı:**

**Sanatta Yeterlilik:**

*Tez/Proje Danışmanlarının*

**Ünvanı:**

**Adı:**

**Soyadı:**

**Türkçe Anahtar Kelimeler:**

**İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1-

1-

2-

2-

3-

3-

4-

4-

5-

5-

Tarifi:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

## ÖNSÖZ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Penderecki, Kagel, Schmitke gibi pek çok ünlü bestecilerin eşliksiz koro için çeşitli eserler verdiklerini biliyoruz. Bunların içinde **György Ligeti**, yazmış olduğu “**Lux Aeterna**” adlı eserinde yirminci yüzyıl besteleme tekniğine, özellikle kanon formunu kullanım şekli ve bunun yanında ürettiği tınısal gereç ile pek çok yenilik getirmiş ve koro yazısının gelişimine katkıda bulunmuştur.

Bu eseri tez konusu olarak seçmemdeki başlıca etken, **Ligeti**'nin müzikal dilindeki üstün yaratıcılık, besteleme tekniğindeki dinamiklere duyduğum ilgi ve yakınlığın yanında, **Lux Aeterna** adlı eserin onaltıncı yüzyıl motetleri gibi bir etkiye sahip olmasına karşın, müzikal dilindeki modernizmin taşıdığı derin ifadelerin üzerimde bıraktığı etkidir.

Gençlik yıllarını dönemin içinde bulunduğu politik durum nedeniyle Nazizm ve komünizm baskısı altında geçirerek, aile fertlerini toplama kamplarında yitiren bestecinin, orkestra, opera yaratıları, piyano etütleri, elektronik müzik ve halk müziği gibi çok sayıda eserleri mevcuttur. Ancak eserleri ve teknik çözümlenmeleri üzerine çok az sayıdaki özet bilgi dışında Türkçe yazılı kaynak bulunmamaktadır.

Bu çalışmamda bestecinin **Lux Aeterna** adlı eseriyle getirdiği teknik yenilikleri, yazı tekniği, biçim ve diğer müzikal öğeler açısından inceleyerek, koro yazısına katkılarını, partiler, düzümsel öğeler, karşıezgi ve uyum tekniği açılarından araştırmayı amaçladım.

İnceleme ve araştırmalarımda tez danışmanlığımı, beni bilgi ve kültürüyle destekleyen ayrıca “**Ligeti**” ile çalışmış olması ve onu daha yakından tanıması dolayısıyla tezimin kapsamının genişlemesini sağlayan besteci, müzikbilimci Prof. Dr. Sn. Necati GEDİKLİ'ye şükranlarımı sunarım.

Çalışmamda kullandığım kaynaklara ulaşmamda katkılarını esirgemeyen Brüksel (Belçika)'deki yeğenim Tamer ÖZEN'e, Boston (ABD)'daki yeğenim Kaan KALIPÇI'ya teşekkür ederim. Aileme sağladıkları destekten dolayı minnettarım.

## ÖZET

Yeni müziğin tanınmış bestecilerinden birisi olan György Ligeti yirminci yüzyılın sonlarına doğru en etkilenilen ve en çok özenilen yaratıcı düşüncelere sahip bestecilerden biri olarak tanınır. Parlak bir zeka ile tasarlanmış iddialı yaratıları, orkestra için yazılmış *Apparition* ve *Atmospheres*, piyano etütleri, *Le Grand Macabre* operası ve Stanlet Kubrick tarafından *2001 : A Space Odyssey* filminin müzikleri içerisinde korsan olarak kullanılan eşliksiz koro çalışması *Lux Aeterna*'dır.

*Lux Aeterna*, işitilebilir şekilde üç kısma ayrılmaktadır. Yani; birbirinden bağımsız üç kanon içermektedir .Bunlardan ilki sekiz kadın sesi için, ikicisi tüm onaltı ses için (bu kanonun sekiz erkek sesiyle başladığı görülmektedir), üçüncüsü dört alto içindir. Kanonların birbirine bağlanmış ve kendi içlerindeki bölünme şekli, bir özellik içerir.

*Lux Aeterna*'da, birinci soprano partı düzünsel açıdan üçe bölünmüş olarak hareket eder. İkinci soprano partı beşli olarak, üçüncü soprano ise dörtlü olarak bölünmüştür. Bu düzen diğer onüç ses partisinde, dört soprano partından dört bas partına kadar tekrar edilir. Böylece eser 4/4'lük yazılmış olsa da, müzik sürekli akışkan tımlar içerir. Eser içinde aksan olmadığı gibi, ses ve sessizlik arasındaki geçiş de farkedilir duruma getirilmiştir.

Eserin dokusu üzerinde merak uyandıran diğer bir nokta da notalar üzerindeki başkalaama hareketinin, genel anlamda her partda küçük parçalar halinde noktalanmış olmasıdır. Bu hareket nazik düzensiz bir kalp atımı hissi uyandırır.

*Lux Aeterna*, *Requiem*'den bir yan ürün olmadan daha ötedir. O savaş sonrası dönemin özgün ve bir güzelliğe sahip eşliksiz eseri olarak yorumlanır. Onun 'virtüözlüğü' tamamen mükemmel tonlamada yatar ki, bu başarılması ve sürdürülmesi çok zor olan olağanüstü uyumsal parlaklığı yansıtmasını gerektirir. İyi bir performansta, Victoria motetlerindeki gibi soğuk, ancak hararetili uyum tekniğinin benzer türünü ortaya çıkarır.

*Lux Aeterna*, Ligeti'nin yazdığı eserler arasında en sakin olanıdır. Dinamikler çok yumuşak şekilde öne çıkmaktadır.

Kısaca, parlak tasarım ve teknik yenilikleriyle, eşliksiz karma koro çalışması *Lux Aeterna*, geçen yüzyılın en saygın besteleri arasında yerini almıştır.

## ABSTRACT

One of the new music's best-known composers, György Ligeti is widely acknowledged as among the most influential and admired creative figures of the late twentieth century. His brilliantly conceived and challenging pieces, include the orchestral *Apparition* and *Atmospheres*, piano etudes, the opera *Le Grand Macabre* and the unaccompanied choral work *Lux Aeterna*, which was pirated by Stanley Kubrick for film soundtrack of *2001 : A Space Odyssey*.

*Lux Aeterna* audibly falls into three parts; that is, there are three separate canons, the first for the eight female voices, the second for all sixteen voices (though beginning with male voices) and the third for the four altos. The way in which these canons are linked and, to some degree, subdivided internally involves a new feature.

In *Lux Aeterna*, the first soprano part moves only on triplet subdivision, the second soprano on quintuplet subdivisions, and the third on semiquaver (quarter) subdivisions. The scheme is repeated down the other thirteen voice parts from fourth soprano to four bass, so that although barred in 4/4, the music sounds always fluid. Not only are there no accents; to render imperceptible the transition between sound and silence.

A curiosity of the texture is that the sequences of notes in each part is mostly punctuated by tiny rests, producing a delicate if irregular sense of pulsation.

*Lux Aeterna* is far more than a spin-off from the *Requiem*: it could stake strong claims to be regarded as the most exquisitely 'perfect' *a capella* work of the post-war era. Its 'virtuosity' lies in the absolutely perfect intonation—hideously difficult to achieve and maintain that is required to project its extraordinary harmonic luminosity: in a good performance it reveals the same sort of cold yet burning harmonic radiance as the motets of Victoria.

*Lux Aeterna* is the most unruffled piece Ligeti had yet written. The dynamic scarcely rises above soft, mostly very soft.

In brief, the unaccompanied mixed choral work *Lux Aeterna* has taken its place among the most respectful compositions of the late twentieth century with his brilliant conceiving and his technical innovations.



## İÇİNDEKİLER

### LIGETI, GYORGY LUX AETERNA

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
EKLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	
LUX AETERNA’NIN BİÇİMSEL İÇERİĞİ	1
A . GYÖRGY LIGETİ’NİN MÜZİK DİLİ VE YAZI TEKNİĞİ	2
A.1. Lux Aeterna’nın Yaratılış Süreci ve Genel Yapısı	2
A.2. Lux Aeterna’nın Orkestra İle Yeniden Doğuşu:Lontano	4
B . LUX AETERNA’NIN METNİ	6
B.1. Lux Aeterna’nın Orijinal Metni	6
B.2. Lux Aeterna’nın Metninin Türkçe Karşılığı	6
C. STANLEY KUBRİCK VE 2001 : A SPACE ODYSSEY	7

## BİRİNCİ BÖLÜM

### LUX AETERNA’NIN TEKNİK ÇÖZÜMLEMESİ

1.1. Lux Aeterna’ya Biçimsel Açından Bakış.....	9
1.2. Lux Aeterna’nın İlk Bölmesi : A.....	11
1.3. Lux Aeterna’nın İkinci Bölmesi : B.....	15
1.4. Lux Aeterna’nın Son Bölmesi : C.....	24

## İKİNCİ BÖLÜM

### LUX AETERNA’NIN GRAFİKSEL ÇÖZÜMLEMESİ

2.1. Giriş Grafiği.....	34
2.2. Kanonik Yapı Grafiği.....	52
2.3. Yoğunluk Grafiği.....	72
2.4. Ses Genliği Grafiği.....	90
2.5. Ses Kümeleri Grafiği.....	94
2.5.1. Soprano İçin Mevcut Ses Kümeleri Grafiği.....	95
2.5.2. Alto İçin Mevcut Ses Kümeleri Grafiği.....	97
2.5.3. Tenor İçin Mevcut Ses Kümeleri Grafiği.....	99
2.5.4. Bas İçin Mevcut Ses Kümeleri Grafiği.....	100
SONUÇ.....	101
EKLER.....	103
KAYNAKÇA.....	126
ÖZGEÇMİŞ	

## GİRİŞ

### LUX AETERNA'NIN BİÇİMSEL İÇERİĞİ

İkinci dünya savaşı sonrası sanatın her dalında olduğu gibi müzikte de yenilik getirme iddiası, yarım yüzyıldan fazla süreye yayılmaktadır. Tüm sanat dallarında yenilikçi fikirlerle karşılaşırız . Pierre Boulez , John Cage, Karlheinz Stockhausen ve Iannis Xenakis gibi besteciler müzik tarihindeki öne çıktılar . Ancak bin yılın dönümünde , bütün bu parlak yıldızlar içerisinde yeni müzik dinleyicisinin kulağında en sağlam şekilde yerleşen bestecilerden biri de elbette **György Ligeti** idi. 1960'ların başında ilk defa uluslararası sahnede parladığında, Avrupanın yenilik getirenlerinin başında olan ağır, labirent gibi pırıldayan yapıdaki temel üzerinde, tamamen yeni tarz müziğe öncülük eden Boulez ve Stockhausen'ın yanında yer aldı. Bu nedenle provokatif genç avangart bir besteci olarak adlandırıldı. 1960'ların sonlarında bir çok besteci arkadaşının çılgın ve sıklıkla da anarşik tecrübelerinin aksine **Ligeti** tam mükemmeliyetçi, seçilmiş elmasların yüzeyini yontan usta sanatçı ve daima yenilikler bulan birisi olarak ün kazandı. 1965'te bestelediği *Requiem* çok olumlu tepkiler almıştı. Bunu takiben bestelediği **Lux Aeterna**'da büyük beğeni toplayarak, ses ve tasarımıyla bestecinin müzik imajını dinleyici kitleleri üzerinde olumlu yönde güçlendirdi. Daha sonra, 1970'lerin ortasında, müziği Orta çağlardan modern Afrika'ya kadar, bir yelpaze etkisini sağlayacak şekilde, daima kendi seslerini muhafaza ederek genişledi. Kendinden önce uygulanmaya başlanan deneyselliğin ötesine giden, yeni, daha engin ve çekici olanakları bulan bir yenilikçi olarak eserleri yenilik yaratımı sınırlamasının ötesine erişti. Besteci olarak erken üne kavuşması onun işini kolaylaştırmadı. Onun kuşağından birçok besteci İkinci Dünya savaşının dehşetine yakalandı . Ligeti'nin deneyimleri çok sarsıcıydı . Müziğindeki yoğun duyguları inkar etmeden , ancak onları biçimlendirerek, o günlerden kalma kişisel yaralarını dağıtmaya çalıştı . Bu onun eserlerinin uluslararası bir cazibe oluşturmasının nedenlerinden birisi oldu . 1960'ların sonlarında, onun müziğinin ürkütücü kalitesi, onun çalışmalarını daha geniş dinleyiciye ulaştıran, eşliksiz karma koro eseri **Lux Aeterna**'nın kullanıldığı Stanley Kubrick tarafından yapılan *2001:A Space Odyssey* filminde anlaşıldı. Seyirci tarafından yeni müziğin kurtarıcısı olarak benimsendi.

1980'ler sonrasının şartları altında ise, olağandışı alışkanlıklara başvurmayan, yeni keşif çağının uzağında kalmayı tercih ederek, gerek Afrika'dan olduğu kadar gerekse pozitif bilimlerden , yirminci yüzyılın sonlarının iyimserliğini dışa vuran yeni heyecanlandırıcı arayışları tercih etti. Tüm bu başarıların yarattığı beğeniyle dinleyici kitlesi büyüyen yenilikçi besteci **György Ligeti** deneysel müzik bestecileri arasında en saygın

olanlardan birisidir . Bu onun sanatçı ruhunun yansıması ve mücadele gücünün doğal bir sonucu olarak görülmektedir. Büyük duyulara ve yeteneğe sahip bu yenilikçi besteci 12 Haziran 2006 tarihinde vefat etmiştir . Almanya’da yayınlanmakta olan “*Musikforum*” adlı üç aylık derginin “ Temmuz-Eylül” sayısının iç kapağında, büyük bestecinin ölümü müzik dünyasına aşağıdaki sözcüklerle duyurulmaktadır: Yirminci yüzyıl müziğinin büyük vizyon sahibi ve tını sihirbazı olan **György Ligeti**’nin ölümünü duymaktan üzüntü duyuyoruz.”

## **A-György Ligeti’nin Müzik Dili ve Yazı Tekniği**

**Ligeti**’nin tüm eserleri incelendiğinde , bestecinin kullandığı besteleme tekniği ve sunduğu tınlar ile oldukça yeni bir dil ortaya koyduğu görülmektedir . Ligeti’nin kullandığı bu yazım karakteriyle zaman zaman elektronik tınlara yaklaştığı hissedilir , öyle ki dinleyici Ligeti’nin akustik eserleri içerisinde elektronik müzik kullanımının olduğunu sorgulayabilir . Oysa besteci çalgılamada da yazım tekniğinde de geleneksel nota yazımını, akustik müziği ve geleneksel dili her zaman tercih etmiş , kullandığı uyum tekniği, yarattığı ezgisel ve ritmik öğeler ile sunduğu tınlar sonucunda dinleyiciyi bu yönde etkilemiştir.

Bestecinin yaratılarında görülen bu modern dilin yanında, ilgi alanlarına bakıldığı zaman müzik tarihi içerisindeki her döneme zaman zaman ilgi duyduğu da görülmektedir .Örneğin ; Requiem adlı eserini tamamladıktan sonra Ligeti 14. yüzyıl bestecisi Guillaume de Machaut’a büyük ilgi duymuş , özellikle Mass de Notre Dame adlı ünlü eserini incelemeye başlamıştır . Aynı dönem içerisinde yazmaya başladığı , eşliksiz koro için olan “Lux Aeterna” adlı eserde müzik dili son derece yeni olmasına rağmen , Guillaume de Machaut’nun besteci üzerinde etkisi rahat bir şekilde görülmektedir.

Guillame de Machaut ve Phillipe Vitry gibi ustaların kullanmış olduğu ölçeksel notalama tekniği , Lux Aeterna içerisinde kendini açıkça gösterir . Eser , son derece yeni bir uyum tekniğiyle , bir sis perdesiyle kaplanmış gibi yazılmış olmasının yanısıra dinleyiciyi 14. yüzyıl koralleri ile aynı atmosfer içerisine sokar . Bu derece ileri besteleme tekniğiyle yazılmış olmasına karşın koroyu kullanmadaki ustalığıyla dinleyiciyi bu atmosferin içerisine alması , Ligeti’nin yaratıcı gücünün ve yeteneğinin en büyük kanıtıdır.

### **A-1 Lux Aeterna’nın Yaratılış Süreci ve Genel Yapısı**

Ligeti , Requiem adlı eserini tamamladıktan hemen sonra 1966 yazında , Schola Cantorum Stuttgart konservatuarının şefi Clytus Gottwald’tan aldığı bir teklif üzerine eşliksiz koral bir eser üzerinde çalışmaya başladı . Bu eser için , Mass adlı eserinden arta kalan bölümlerden birini değiştirdi ve “Lux Aeterna” olarak adlandırdı . Gottwald’ın teklifi , bir mektup aracılığı ile Ligeti Viyana’da bir hastanede ciddi şekilde hastayken ulaştı . Bu dönemde Ligeti kalın bağırsağından acil ameliyatlar geçirmişti ve durumu ölüme yakın görülüyordu . Kalın bağırsağında açılan delikler nedeniyle o kadar ağır bir şekilde morfin ile yatıştırılıyordu ki , iyileşmesini takip

eden iki ay boyunca sokağa yalnız çıkması yasaklanmış ve üç yıl boyunca morfin bağımlılığı devam etmişti.

Gottwald'ın mektubunu okur okumaz Ligeti "inanılmaz parlak" bir uyum tekniği oluşturdu ve eserin perde yapısının taslaklarını hemen hazırladı . O dönemde yeni başladığı Çello konçertosunu bir kenara bıraktı ve Lux Aeterna üzerine yoğunlaştı . Eser içerisinde yavaş yavaş geliştirdiği uyum kümeleri Ligetide derin izlenimler yarattı . Kasım 1966'daki ilk prömyerinin ardından hemen bir kayıta yayımladı ve böylece diğer eserleriyle beraber Ligeti Batı'da isimini geniş kitlelere duyurmayı başardı.

Doğrusunu söylemek gerekirse , Lux Aeterna saflığı ile Ligeti'nin tüm yapıtları içerisinde çok farklı bir yerde bulunmaktadır ."Dies Irae", "Aventures" ve "Nouvelles Aventures" adlı eserlerinin sahip olduğu "espritüel" karakteri içermemektedir . Eserde koro onaltı bölüme ayrılmaktadır . Requiem'deki "Introfus"un rafine edilmiş ve kümelenmiş mikropolifonisi karşımıza çıkar . Aynı bu eserde olduğu gibi Lux Aeterna'da da her vokal grup kendi içinde tekrar bölünmüştür . Her yığın ya da örgü grubu tutarlı kanonik hareketler gösterir . Tüm onaltı parti içerisindeki kanonik hareketler , aynı perdelerin tekrarından meydana gelir . Ancak her birinin kendi ritmik yapısı mevcuttur . Eser içerisinde hiçbir vokal grup baştan sona söylememektedir . Her grup girişinde bir önceki grubun ona bıraktığı perde hareketini yakalar ve benimser . Bu işleme şekli , Ligeti'nin taslaklarında bir melodik hareket olarak belirtilmiştir , bu perde hareketi cantus firmus olarak not edilmiş ve altı çizilmiştir .

Hem Guillaume de Machaut'nun hem de Phillippe de Vitry'nin kullanmış olduğu ölçeksel notalama tekniği Lux Aeterna içerisinde kendini gösterdiğinden daha önce bahsetmiştik . Bu noktada Ligeti ünlü besteci Nono ile birleşir (İl Canto Sospeso'nun koral bölümlerinde gözlemlenebilir).Ligeti tüm kompozisyon boyunca her vuruşun 3-4-5 oranında bölünmüş kesirlerden kaynak aldığı süreleri , farklı sesler ile ilişkilendirir . Lux Aeterna'da birinci soprano partisi üçe bölünmüş olarak hareket eder (üçlemelerle) , ikinci soprano partisi beşli olarak (beşlemelerle) , üçüncü soprano partisi ise dördü olarak (dörtlemelerle) bölünmüştür . Bu düzen diğer 13 ses partisinde de (4 soprano partisinden 4 bas partisine kadar) tekrar edilir , böylece eser 4/4'lük olarak yazılmış olmasına rağmen müziğe akıcılık kazandırılmış olunur . Eser içinde aksan olmadığı gibi , ses ve sessizlik arasındaki geçişte fark edilir duruma getirilmiş ve kümelenmelerin sonundaki konsonanlarda silinmiştir . Eserin dokusu üzerinde merak uyandıran bir diğer nokta ise , perdeler üzerindeki sekileme hareketinin , genel olarak , her partide küçük parçalar alınarak oluşturulmasıdır . Bu hareket nazik ve düzensiz bir kalp atışı hissini uyandırır.

Alıntı ezgi incelendiğinde , bölümlerin sadece diyezli , sadece bemollü , bazende sadece natürel notalarla kullanıldığı görülür . Eser'in müsvettelerine bakıldığı zaman Ligeti'nin eseri oluşturan şiirin her bir cümlesine ayrı bir melodi oluşturduğu görülmektedir . Bütün bu detaylar , Ligeti tarafından ön-kompozisyon olarak hazırladığı notlarda çalışılmıştır . Birkaç ölçü dahilindeki ses partileri legato yazılmıştır , bununla beraber mikropolifonik ve kanonik ağ hiçbir "karmaşa" olmadan devam eder . Vokal partilerinin limitleri zorlanmıştır ve uç noktalarda hareketler gözlemlenir . Bu uç noktalardaki girişler genellikle unison olarak karşımıza çıkar , diğerleri ise artiküle basit akorlarla gelir.

Alıntı ezgisi ve kanonları üçe bölünmüş olan eser başından sonuna kadar kümelenmiştir . Bu aşırı derecede parlak uyum tekniği Ligeti'nin aklına hastanede gelmiştir . Genellikle tam dörtlü aralığı kullanılarak oluşurlar (örnek olarak bir küçük üçlü ve büyük ikili gibi) . Bu tip oluşumlar “tipik Ligeti işareti” olarak tanımlanır . Örnek olarak aklımıza 37. (fa diyez,la,si) ve 61. (sol, si bemol ve do) ölçüler , 87. ve 90. ölçüler arası (gerçi burada bölünmüş bas sesleri çok pes bir ses söyledikleri için parlaklığı daha zor hissedilir) ve 100. ölçü gelir . Gerçeği söylemek gerekirse , Lux Aeterna'nın armonik yapısı bütün olarak önceki eserlerinden daha az kromatiktir ; Requiem'in finali olan “Lacrimosa”da nispeten sağlam armoniler çizilmiştir ve ses sekvenslerinde diyatonik elementler kullanılmıştır .

Lux Aeterna'nın üzerinde yaptığı son çalışmalarını da tamlandıktan sonra, **Ligeti** partitürün sonuna 7 adet boş ölçü eklemiştir ve “tacet” olarak işaretlemiştir . Metronom sayısı olarak dörtlük=56 belirtilmiştir ; bunun sonucu olarak , eserin sonunda yaklaşık yarım dakika süren tam bir sessizlik meydana gelir . Bu “Cage-vari” çevresel seslere yönelik bir buluş değildir ; ancak müzik içinde kaybolan seslere ilgi çekmek amacıyla yazılmış olabilir . Ayrıntılara bakıldığı zaman , son derece zarif koral kümelerin yönelişlerinin sonucunda bu sessizlik çok uygun görülür . Drama yoktur . Lux Aeterna Ligeti'nin yazdığı eserler arasında en sakin ve “dikişsiz” eseridir . Koyultular çok yumuşak bir şekilde ortaya çıkar . Partisyonun başlangıcında “Sostenuto Molto Calmo , Wies Aus der Ferne –çok uzaklardan- “ notu bulunur .

Lux Aeterna içerisindeki tınlar ve uyum tekniği yavaş yavaş polikromatik ses sislerine dönüşür . Bu buharlaşmış doku içerisindeki tınlar çekilir ve akışır . Bazen bu tını “sisleri” neredeyse açıktır ; bunun sebebi onları kavrayan uyumlu birleşimlerin ortaya çıkmasıdır . Tıpkı “Atmospheres” adlı eserinde olduğu gibi konu yoktur , fark edilebilir bir ritim , ortaya çıkan bir ezgi yoktur . Boşlukta gezinme hissi tam olarak hissedilir . Ligeti bu akışkanlığı çok büyük bir ustalık ile kontrol eder ; böylece oluşan bu büyük tını , sarhoş edici bir vizyon halini alır . Tıpkı güneşin Paris'teki Saint-Chapelle'in lekelenmiş camından içeri girmesi gibi ; Ligeti'nin “sonsuz ışığı” bize pek çok ilham verir .

## **A-2 Lux Aeterna'nın Orkestra ile Yeniden Doğuşu: Lontano**

Lux Aeterna ve Çello Konçertosundan sonra Ligeti , son derece esrarengiz müzikal keşiflerde bulunan ve sonsuz noktalara dokunan bir eser ortaya çıkarmıştır . Bu tek bölümlük orkestra eserinin adı Lontano'dur ve Mayıs 1967'de tamamlanmıştır . Bu eser , Lux Aeterna'nın tekrar bestelenmiş , yada genişletilmiş halidir denilebilir . 16. yüzyıl parodi mass formunda yazılmıştır . Palestrina'nın Missa Assumpta est Maria isimli eseri gibi Lontano'da bir motet'i temel alır ve bu eseri içine gömerek genişletilmiş bir kompozisyon meydana getirir .

Dokusal akışı iki ana bilgi alanını inceler . Bunlardan biri titreşimseldir , ki bu rengi sürekli değişen enstrümantansal “bağırışlar” şeklindedir . Geri planda armonikler vardır ; bunlar kendi başlarına bir düzlem oluşturmazlar, ancak her birinin arka planına bakıldığında irili ufaklı yığınlar göze çarpar . Atmospheres'deki fazsal girişim , burada daha ince yapılmıştır . Bu , perspektifin en derin halidir ve sonik

varlık duygusunu ortaya çıkarır ; azalır ve geri çekilir , Ligeti bu durumu ‘Distant’ başlığı ile belirtmiştir .

Lontano , Lux Aeterna gibi 4/4’lük ölçü birimiyle yazılmıştır . Ancak bu sadece senkronizasyon içindir , asla vurgulamalar hissedilmez . Vuruş yoktur . Ligeti notanın önsözünde “müzik pürüzsüz bir şekilde akmalıdır ve vurgular (birkaç titizlikle yapılmış ayrıntı haricinde) esere yabancısıdır” diyerek bu durumu belirtmiştir . Mikropolifonik ritimler düzenli ölçü ayrımlarında , esnekliklerinden hiçbir şey kaybetmeden notaya alınmıştır .Ligeti bu dokuları onbeş yıl öncesinden hayal etmiş , ancak Lux Aeterna ‘da ilk kez kullanmıştır .

Lontano’nun yazısında ön plana çıkan hiçbir öge bulunmadığı için notasını okumak , bir meydan okuma gibidir . Tam olarak ne iştiriz ? Duyduğumuz tınılar tam olarak notanın neresindedir ? Eser , çalgısal sesleri karıştırmada verilen bir ders gibidir ve ayrıntılarında büyük işçilik vardır . İlk sesin artikülasyonu adına , Ligeti ondört enstrümana aynı sesi çaldırarak , oldukça yumuşak bir şekilde ard arda giriş yapar . Her biri crescendo yapan bu sesler , hafifçe diminuendo yaparlar ve bu müzikte ard arda dalgalanmalar yaratır . Müzik kendini bizim üzerimizde çok uzaklardan geliyormuş gibi bir his yaratır . Eserin adının kelime anlamının , İtalyanca “uzaklardan” olduğunu burada belirtelim . Eserin rengi belli belirsiz bir şekilde değişir ve kulak bu değişimi zorlukla fark eder , ne zaman ve nasıl olduğunu anlayamaz . 6. ölçüde yeni bir ses geldiğinde bu bir pus yığını içinde kendini zorlukla hissettirir . Eserin devamında altmış ayrı ses –çok meydana çıkmamakla beraber- kendi çizgilerinde ilerleyerek müzik içerisinde küçük birer evrim yaratır . Sadece istisnai durumlarda tek bir ses yada renk değişimi ortaya çıkar . Bununla beraber Ligeti’nin bu dokuyu işlemedeki ustalığı ortadadır . İlk hissedilebilir ses 13. ölçüde obuadadır ve parlak bir tam dörtlü ile kendini gösterir . Yaylıların titreşim yarattığı sırada trompet rengi bir an için parlatır . 73. ve 75. ölçüler arasında dört korno ünsiondan üç notalık ilgi çekici bir cümleyi öne çıkarırlar ; bu üçlü küçük üçlüyü kapsayan tam dörtlüden meydana gelir (Lux Aeterna’nın dörtlüsü) . Eser içerisinde en çok şaşırtan nokta şudur ; ses kümelerinin en çok geliştiği yaklaşık 40 ölçülük bir bölüm içerisinde yedi oktavlık bir boşluk vardır . Burada sadece iki ses iştilir ; bunlardan biri orkestra için yazılabilecek en kalın nota olan Re bemoldür ; başından sonuna kadar bu sesi sürdinli bas-tuba çalar .Diğeri ise solo kemanlarda flajöle çalınan bir Do’ dur . Bu etki dinleyiciye kendini bir “kara boşluk” içerisinde hissettirir ve “uzaklardan gelen” bir ıslık sesi etkisi ortaya çıkarır .

Bundan sonraki bölümde açık sekizlilerin etrafında dönen bir gelişim ve anlaşılması güç kontrpuantal bir doku vardır . Bu doku sebebiyle notayı incelemek daha da güçleşir ve bütün kompozisyonun aslında tek bir sekvens etrafında döndüğü görülür . Lontano bir “monodi”dir . Aslında tüm eser kanonik yinelemeler etrafında döner ve Ligeti’nin önceki mikropolifonik eserlerine benzer . Ligeti önceki eserlerinde de aynı renk denemelerinde bulunmuştur ancak , hiçbirinde Lontano’nun yoğunluğunu yakalayamamıştır . Bu kadar akışkan bir yapıya sahip olmasına ve ince dokular içermesine rağmen minik bir ayrıntı bile eserin içerisinde olgunlaşır .

Buradaki ses sekilemeleri Lux Aeterna’ dan türemiştir . Eserlerin ilk bölümlerindeki ezgiler aynıdır ; Lontano’ da küçük üçlü olarak transpoze edilmiştir . Ancak Lux Aeterna’ nın ikinci ve üçüncü bölümleri Lontano’da ters çevrilmiştir ve farklı aralıksal yapılara sahiptir . Buna ek olarak , Lontano’nun ikinci bölümündeki cantus iki ekstra parça içerir (biri dokuz notalık ,diğeri üç notalık) , ayrıca son bölümün ondört sesi tersten bir kanon meydana getirir .

Lontano da ritmik olarak alıntı ezginin üretiminde belirli bir kural yoktur ; her bir alıntı ezgi kendi kimliğine sahiptir . Ligeti Lontano' nun ritmik yapısında da Lux Aeterna' da kullandığı aynı oran sistemini kullanmıştır . Flütün ilk notasından klarinetlere , fagotlara ve oradan kornoya metrik bölümler parti parti ayrılmıştır ; en üst partiye beşlemeler , bir sonrakine dörtlemeler , üçüncüye ikilemeler verilmiştir ve bu bölünme diğer çalgı grupları içinde tekrar edilir . Her parti kendi ritmik bölünmelerinden meydana gelmiştir , görünüşte şematik diyebileceğimiz bu teknik olağanüstü biçimde bulanık bir dokuyu bize sunar .

Lontano'nun Lux Aeterna'nın genişletilmiş hali olduğundan bahsettik , o halde ezgisel yapısını anlamak için Lux Aeterna'nın Latince metnini incelememiz gerekir mi ? Tabii ki hayır . Çünkü Lux Aeterna'da kullanılan alıntı ezgiler bu metine uyacak şekilde üretilmiş olmasına rağmen Lontano içerisinde bu metinden tamamen ayrı bir karakter içerisinde kendini gösterir . Besteci iki eseride , Altdorfer' in The Battle of Alexander (İskender'in Savaşı) isimli tablosuyla kurduğu karşı koyulmaz birlik sonucunda ortaya çıkardığını belirtir . Bu tabloda görülen savaş , acı , şiddet ile beraber , mavi ve gri bulutların ardında altın sarısı güneşin parladığı görülür . Bu “çok uzaklardan” gelen altın sarısı güneş Ligeti'nin sonsuz ışığı olmalıdır . Bu noktada Lux Aeterna'nın Türkçe anlamının sonsuz ışık olduğunu da belirtmemiz gerekir .

## **B-Lux Aeterna'nın Metni**

### **B-1 Lux Aeterna'nın Orijinal Metni**

Lux aeterna  
Luceat eis  
Domine  
Cum sanctis tuis  
In aeternum quia pius es  
Requiem aeternam dona eis  
Domine  
Et lux perpetua  
Luceat eis

### **B-2 Lux Aeterna'nın Metninin Türkçe Karşılığı**

Lux Aeterna'nın “yaklaşık olarak” Türkçe karşılığı aşağıdaki gibidir:<sup>1</sup>

Sonsuz ışık  
Aynı parlaklıkla aydınlatmaya devam ediyor

---

<sup>1</sup> Latince kaynak bulunamadığı için elimizde bulunan İtalyanca metinlere dayanılarak bu çeviri yapılmıştır. Bu nedenle Lux Aeterna'nın Latince metnin tam Türkçe karşılığı olmayıp, metin tarafımızdan anlam bakımından yaklaşık olarak çevrilmiştir.



Sahibim  
Senin azizlerinle beraber olduğu için  
Kutsal sonsuzluğun içinde olacak  
Ebedi huzura kadar  
Sahibim  
Ve ışık daima  
Aynı parlaklıkla aydınlatmaya devam ediyor

## **C-Stanley Kubrick ve 2001 : A Space Odyssey**

22 Ekim 1967' de Donaueshingen festival' inde Lontano' nun prömyeri yapıldı . Birkaç ay sonra Ligeti , New York'taki bir arkadaşının kendisine yolladığı bir mektup sonucu büyük bir şok geçirdi . Bu mektupta arkadaşı Ligeti'yi , Stanley Kubrick'in yeni filmi 2001 : A Space Odyssey'e olan katkılarından dolayı tebrik ediyordu . Daha sonra Viyana'ya konsere gittiği zaman Ligeti , Kubrick'in filmi içerisinde daha önce kaydedilmiş olan üç eserin geniş bölümlerine yer verdiğini öğrendi .

Film içerisinde müziklerin kullanımına bakacak olursak ; Johann Strauss'un Blue Danube'si ve Richard Strauss'un Also Sprach Zarathustra'sı gibi seçkin eserlerin yanında , Ligeti'nin Atmospheres'inden belirli bölümler ve Requiem'in Kyrie adlı bölümü , bilimkurgu sahnelerindeki sessizliğe destek olması amacı ile kullanıldığını görürüz . Filmin sonuna doğru oda sahnesinde Aventures'ün küçük bir bölümü yer alır . Yine Requiem'in bazı bölümleri ile Atmospheres filmin son 21 dakikasında sürekli olarak kullanılmıştır . Filmin bu bölümünde bu eserlerden başka hiçbir konuşma yada farklı bir müzik yer almaz . Lux Aeterna ise 45' inci dakikanın ortalarında uzay gemisi ile Marsa yapılan yolculukta karşımıza çıkar . Sis perdesi ardındaki insan sesleri ile oluşturulan atmosfer insanın uzay boşluğundaki uzun ve ürkütücü yolculuğunu daha yakın bir pencereden bakmamızı sağlar . Bir sonraki sahnede gelecek olan insanın Marsta karşılaştığı ve tanımlayamadığı cisimlere olan çaresizliğine doğru bizi hazırlar ve gergin atmosferi canlı tutar .

Ligeti'nin müziğinin , sinema tarihinde dönüm noktası olan bu filmde yoğun biçimde kullanımı , filmin gizemli atmosferine oldukça katkıda bulunmuştur . Ünlü yönetmen Tony Palmer'ın şu sözü bu düşüneyi kanıtlar niteliktedir : “ Stanley Kubrick'ten önce , sinemanın içindeki müzik kullanımı sadece dekoratif yada duyguları yükseltmek amaçlıydı . Stanley Kubrick' ten sonra ise , onun , filmin kurgusu içindeki bu eşsiz klasik müzik kullanımı sonucu , müzik filmin ayrılmaz bir ögesi ; öykünün ve filmin entelektüel yapısının temel güç kaynağı haline geldi” . Ligeti'nin müziğini yakından tanıyan Palmer , Ligeti'nin müziğinin film içerisindeki kullanımı konusunda da şu yönde düşünmektedir : “ 2001' i izlemek ve düşünmek ; barındırdığı sesler ile üzerinizde bıraktığı etki ? Elbette herhangi bir Hollywood filminde Ligeti olamaz , ama bu filmde Ligeti'nin varlığı , filmin insan üzerinde bıraktığı etkiyi unutulmaz yapıyor ” .

Ne Ligeti ne de yayımcıları müziklerin kullanımı konusunda bilgilendirilmemişlerdi ve kendilerinden izin alınmamıştı . Kubrick filmin müziklerini kurguya dahil etmeden önce pek çok seçeneği göz önünde bulundurmuş ve kararsız kalmıştı . Filmi sahnelemeden önce metin üzerinde Arthur C. Clarke ile çalışırken Carl Orff'tan Mendelssohn'a kadar pek çok besteci ve eserleri üzerinde durmuş ve

filme en uygun müziği aramışlardı . Ancak MGM , Kubrick'in filmde önceden yazılmış bir müzik kullanma fikrini reddetmişti . Bunun üzerine Kubrick daha önce Spartacus'ta birlikte çalıştığı Alex North ile çalışmaya karar verdi ve istediği müziği en iyi şekilde tarif etmek adına North'a , Ligeti'nin bazı çalışmalarını yolladı . Birkaç ay sonra North kendi müziğini yazmış olarak New York'a geldiğinde , Kubrick'in kendi eserini tamamen gözden çıkardığını ve önceden karar verdiği gibi , kaydedilmiş olan klasik eserlerle filmini yarattığını gördü .

En azından Alex North çalışmalarının karşılığı olarak parasını almıştı . Film için kaydedilen Also Sprach Zarathustra'yı yöneten Karajan ve diğer yorumcularda öyle (Aventures' ü yorumlayan Darmstradt Oda Müziği Topluluğu ve Bavarian Radyo Korosu Orkestrası şefi ve solistleri , Atmospheres'i ve Requiem'i yöneten şef Francis Travis) . Ancak Ligeti'ye hiçbir ücret ödenmemişti . Avukatlarına mektuplar yazdı ve MGM ile görüşmeler yaptı , ancak herhangi bir sonuca varamadı . Ligeti'nin kendisine yapılan haksızlık üzerine yorumu sert değildi . Ancak ironiyle doluydu : ” Filmi çok beğendim . Müziğimi kullanmalarını sanatsal açıdan kabul ettim ..... 1970'lerde 2001'in yapımı üzerine bir kitaba rastladım , içinde MGM'e müziğimi kullandıkları için dava açtığım ve oldukça yüksek meblağlar kazandığım yazmaktaydı . Oysa gerçek böyle değil . Asla onlara dava açmadım.MGM yetkilileri bana oldukça kibar mektuplar yolladılar ; artık Ligeti'nin mutlu olmasının gerektiğini çünkü artık Amerika 'da filmleri sayesinde meşhur olduğunu söylediler” .

Sadece Amerika'da değil , 2001'in tüm dünya üzerinde elde ettiği başarı sonucu Ligeti'nin müziği üzerine büyük bir ilgi doğmuştu ve bu ilgi sınırları aşmıştı . İngiltere'de müziği sadece BBC'nin klasik müzik programında değil , aynı zamanda John Peel'in popüler radyo şovunda , Captain Breefheart'ta , T-REX'te ve Velvet Underground'da defalarca çalınmıştı . Peel programlarında olağanüstü derin ilgi alanlarını paylaşmaktan çok zevk alırdı . Ligeti'nin mistik , gerçeküstü müzikal karakteri , sürprizlerle dolu programların oluşmasına neden oluyordu . Peel'in müzikal tercihleri o kadar çeşitli kaynaklardan derlenmişti ki , her programdan sonra kovulacağını düşünüyordu .

1960'ların ilk yarısında Ligeti'nin düzenli bir gelire çok ihtiyaç duyduğu bir dönemde , müzikal dili konusunda hiçbir kısıtlama getirilmeden film müzikleri yazması için teklifler aldı . Ancak kabul etmedi . Sinema için kompozisyonlar üreten Ferenc Farkas'ın deneyimlerine kulak verdi . Süresi ve duygusal yoğunluğu belirtilmiş eserler yazıp sanatsal eğilimlerinden ödün vermenin yerine yoksulluğu tercih etti . Ancak bir sonraki yıl Schott ile bir anlaşmaya vardı . Lontano ve Lux Aeterna gibi eserlerinin telif hakkı konusunda makul meblağlar karşılığında anlaşmaya vardı . 1968 yılında Ligeti toplum tarafından oldukça ilgi gören eserler besteledi ve tamamı Schott tarafından yayınlandı .

## BİRİNCİ BÖLÜM

### LUX AETERNA'NIN TEKNİK ÇÖZÜMLEMESİ

#### 1.1 Lux Aeterna'ya Biçimsel Açıdan Genel Bakış

Lux Aeterna'yı genel olarak ele alalım . Eser soprano , alto , tenor ve bas sesleri için eşliksiz olarak yazılmıştır . Her ses grubu kendi içerisinde 4 parti'ye ayrılır , yani eserde 16 ayrı ses grubu mevcuttur (4 soprano , 4 alto , 4 tenor ve 4 bas) . İcrası sırasında 16 müzisyen yer alacağı gibi , bunun katları ile de yorumlanabilir (32 müzisyen yada 64 müzisyen gibi) .

Eserin yazı tekniğine bakıldığında , kanonik bir yapı görülür ve baştan sona karşıezgiseldir . Eser içerisinde sadece 3 yerde uygular karşımıza çıkar , tümü bas seslerindedir . Ligeti bu uyguları “aralık sinyali”olarak adlandırır . Bu uygular farklı bölümleri yada kesimleri birbirine bağlamak için yazılmıştır denilebilir . Bunun dışında uyumsal yazı içinde ele alınabilecek birkaç nokta daha mevcuttur . Özellikle tenor ve soprano seslerinde aralıklar ve sesdeşler vardır , bunlar da aynı uygular gibi , farklı bölümleri ve pasajları birbirine bağlamak amacındadır .

Yukarıda bahsettiğimiz kanonların sesleri aynı tutulmuşken , düzümsel yapılarında farklılıklar göze çarpar . Ligeti' nin eserini yazarken Ars Nova'nın öncülerinden Guillaume de Machaut ve Phillipe Vitry isimli bestecilerin eserleri üzerinde çalıştığını söylemiştik . Bu kanonik yapının temelini bu ustaları eserlerinden aldığı esine dayandığı söylenebilir . Eser bir kanon olarak düşünölmelidir , ama bu kanonik yapı asla katı kurallar içerisinde ele alınmamalıdır . Eser içerisindeki kanonik yazı tekniği esnetilerek kullanılmıştır . Biraz önce de belirttiğimiz gibi kanonların içerdiği tüm sesler eşitken ritmik yapıları tamamen birbirinden farklıdır .

Eser A , B ve C olmak üzere üç bölmeye ayrılır . Yukarıda bahsettiğimiz kanonlar her partda ayrı ses grupları içerisinde kendini gösterir . İlk kanon hareketi A'da tüm bayan sesleri içerisinde , ikinci kanon hareketi B'de tüm erkek sesleri içerisinde , üçüncü kanon hareketi yine B'de erkek sesleri kendi kanonlarına devam ederken ayrı bir hareket olarak tüm bayan sesleri içerisinde , dördüncüsü ise C'de sadece altolarda kendini gösterir . Ancak genel yapıyı ifade etmek için eser içerisinde üç ayrı kanon vardır denilebilir . Çünkü B 'de erkek sesleri ile bayan seslerinin birbirinden farklı ezgilerle yaptığı kanonlar bir bütün olarak düşünölüp tek bir kanon'un iki ayrı parçası olarak ele alınabilir .

A , 1 ile 37. ölçüler arasında karşımıza çıkar ve tüm bayan seslerinden oluşur. Eser'in başlangıcından sonra ilk erkek sesi ile 21. ölçüde karşılaşırız . Bu sesi , 1. tenor söylemektedir ve 1. soprano'nun 1 sekizli aşağıdan katlanmış halidir . Bu noktada , yavaş yavaş 4 tenor partisinin de giriş yaptığı görülür . Kullanım amaçları tamamen A'yı B'ye bağlamaktır . B , 38 ile 89. ölçüler arasındadır . Bas seslerinin hareketi ile başlar ve tüm erkek sesleri kanonlarını yapmaya başlarlar . 61. ölçüde 8 bayan sesinin de erkeklere katılmasıyla ilk defa tüm koro ile karşılaşırız . 77 ve 79. ölçüler arasında bayan sesleri kanonlarına yavaş yavaş son verir . 88. ölçüye kadar erkek sesleri kanonlarına devam ederler . Son olarak 87 ve 88 . ölçülerde bas sesleri yine karşımıza bir akorla karşımıza çıkar ve böylece B bitmiş olur . 90 ve 126. ölçüler arasında C mevcuttur . Bu bölüm altoların egemenliğindedir denilebilir. Altolar bir kanon hareketini devam ettirirken soprano , tenorlar ve genel olarak baslar çeşitli oktavlar , ünisonlar ve aralıklarla altolara eşlik ederler . 115 ve 119. ölçüler arasında altolar bir B2'li aralığıyla büyük bir morendo ile "final" yaparlar (fa-sol) ve 119 . ölçünün sonunda susarlar . Ancak eserin sonunda 7 adet tamamıyla boş ölçü ile karşılaşırız . Daha öncede belirttiğimiz gibi bu 7 ölçü Cage-vari çevresel seslere yönelik bir hareket değil ancak müzik içinde kaybolan seslere ilgi çekmek amacı ile yazılmış olabilir .

Eser içerisinde tüm onaltı sesin birden kullanıldığı sadece iki yer vardır. Bunlardan ilki yukarıda belirttiğimiz gibi B'de 61. ölçüdedir . İkincisi ise C'de 101. ölçüde bulunmaktadır . Eser'de parti sayısının kullanımına bakıldığı zaman Ligeti'nin önce bir crescendo yaptığı B'de bunu doruk noktasına ulaştırdığı ve C ile beraber bir decrescendo yaptığı gözlenebilir . Bunu şu şekilde açıklayabiliriz ; A'da genel olarak Ligeti 8 kadın sesini kullanır . A'nın bitimine doğru Ligeti , bu bölümü B'ye bağlamak adına part sayısını yavaş yavaş 12 ye çıkarır . B yine 8 sesle (bu sefer 8 erkek ) ile başlar ancak aslında B'nin 16 sesin egemenliğinde olduğu açık bir şekilde ortadadır . Böylece Ligeti nüans olarak olmasa da parçalı crescendosunu doruk noktasına ulaştırmıştır . B'nin sonlarına doğru part sayısı öncelikle bayan seslerinin ayrılmasıyla yavaş yavaş azalmaya başlar ve B'nin sonunda sadece 3 basın söylediği görülür . Bu noktada parçalı decrescendo'nun başladığı söylenebilir . C tamamıyla 4 sesin (4 altınun) egemenliğindedir . Bu 4 ses bazen 8 bazen 12 bazen de 16 ses ile birlikte görülür ancak diğer sesler sadece süslemek amaçlıdır . Eser'in sonlarına doğru 4 sesin sadece 2 perde söylediği ve biraz önce de belirttiğimiz gibi bir "morendo" ile partilerini bitirdikleri görülür . Böylece Ligeti , decrescendosunu tamamlamış olur.

Düzümsel yapıyı ele olacak olursak , daha önce belirttiğimiz gibi Ligeti'nin bütün eser boyunca tüm düzüm kümeleri 3-4-5 oranında bölünmüş kesirlerden oluştuğu sürelerle farklı sesleri ilişkilendirdiğini söyleyebiliriz . Bu detaylı bir şekilde şöyle ifade edebilir : Lux Aeterna'da ilk soprano partisinde tüm sesler üçlemeler şeklinde karşımıza çıkar . Bu üçlemeler birbirine bağlanmış olarak veya sade bir şekilde , bazende suslarla birlikte yaratılmış çeşitli başkalamalarıyla kullanılmıştır . Aynı ritmik hareket fikri , ikinci soprano partisinde beşlemelerle , üçüncü soprano partisinde ise dörtlemelerle yapılmıştır . Eser , başından sonuna kadar bu üç düzümsel yapıya dayanır . Dördüncü soprano'da tıpkı birinci sopranodaki gibi aynı hareket üçlemelerle yapılır . Birinci altoda beşlemelerle , ikinci altolarda dörtlemelerle , üçüncü altoda üçlemelerle , dördüncü altoda ise sırası geldiği gibi beşlemelerle yapılmıştır . Birinci tenorda karşımıza yine dörtlemeler çıkar ve Ligeti oluşturduğu düzen gereğince ikinci tenorun ritmik yapısını üçlemeler oluşturur.

Üçüncü tenorda beşlemeler , dördüncü tenorda dörtlemeler , birinci basta üçlemeler ikinci basta beşlemeler , üçüncü basta dörtlemeler ve son olarak dördüncü basta üçlemeler görülür. Kısaca , eserin başından sonuna kadar bütün düzümsel yapısı bu şekilde oluşturulmuştur.

Birinci bölümde de belirttiğimiz gibi eser 4/4'lük ölçü birimiyle yazılmıştır ancak bu yalnızca senkronizasyon içindir. Müzik sürekli akıcı bir şekilde ilerler ve hiçbir vurgu hissedilmez . Tınlar sürekli bir sis bulutunun içinde gezinip durur. Hiçbir aksan yoktur ve kümelenmeler son derece pürüzsüz bir şekilde birbirlerine bağlanırlar. Metronom sayısı olarak 4'lük vuruşa 56 belirtilmiştir, böylece eser 9 dakika sürer . Sonundaki yarım dakikalık sessizlikle iç içe bir şekilde Altdorfer'in sonsuz ışığı , sis bulutuyla birlikte, bizi tam bir atmosfer değişikliğinin içine alır . Lux Aeterna'da ortaya çıkan hiçbir düzum, ezgi yada ortaya çıkan bir konu yoktur. Müzik ortaya çıkardığı etki ile bizi tam bir boşlukta gezinme duygusuna bırakır. Ligeti kullandığı bu besteleme tekniği ile ortaya çıkan yoğunluğu büyük bir ustalıkla kontrol eder .

## 1.2 Lux Aeterna'nın İlk Bölmesi : A

Lux Aeterna'nın notasının başında Ligeti , “Sostenuto , Molto Calmo (ağır, oldukça sakin) , Wies Aus Ferne” (çok uzaklardan) notunu yazmıştır . Böylece daha *partiture* ilk bakışta bile eserin dinleyici üzerinde bırakacağı etki rahatlıkla anlaşılır. Ligeti bu notuyla tüm eserin bir sis perdesi arkasından , çok uzaklardan yorumlanacağını bize anlatır . Zaten eserin koyultusuna genel olarak bakıldığında *pp*' ların hakimiyetinde olduğu rahatlıkla gözlemlenebilir . Bu *pp* 'larla birlikte verilen aralık birleşimi bize Ligeti'nin büyük sis perdesini oluşturur . Tüm eser boyunca bütün partilerin girişlerinde “*stets sehr weich einsetzen*” yani , bütün girişler son derece zarif bir şekilde notu bulunur . Eserin içinde hiçbir aksan olmadığını belirtmiştik. Bu notta bize bunu doğrulamaktadır.

Eser 1. soprano ve 1. altonun söyledikleri fa sesi ile başlar . Ligeti bu ses ile birlikte “lux” kelimesini ister . İki partinin de üstünde *pp sempre* notu bulunur yani, Ligeti devamlı pianissimo ister . Bu iki sese aynı ölçü içerisinde bir dörtlük ve yaklaşık olarak bir sekizlik sonra 2. soprano aynı fa sesi ile katılır . 2. sopranonun ardından 2. alto , 2. altonun ardından 3. soprano , 3. sopranonun ardından 3. alto , 3. altonun ardından 4. soprano ve en son olarak 4. sopranonun ardından 4. alto girişini yapar . Tüm bu sesler aynı fa sesini söylemektedirler . Böylece Ligeti bize ünison olarak verdiği fa notası üzerinde çok farklı bir etki sunar . Partilerin tamamı “lux” kelimesini söylemektedir . Tüm bu girişler tam 3 ölçüde tamamlanır . 4. ölçüde Ligeti kanonlarını yapmaya başlar .

Örnek 1'de ilk 4 ölçüyü ve yukarıda bahsettiğimiz tüm hareketleri rahatça görmekteyiz :

## Örnek 1:

$\text{♩} = 56$ , SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ \* György Ligeti, 1966  
“FROM AFAR” \*

Sopr. 1-4:  
stets sehr weich einsetzen | all entries very gentle  
*pp sempre*

Alt 1-4:  
stets sehr weich einsetzen | all entries very gentle  
*pp sempre*

İlk ses değişimi örnek 1’de de görüldüğü gibi (\* işareti ile gösterilmiştir) mi notası ile gelir . Bu ses ilk önce 1. sopranda karşımıza çıkar ve Ligeti’nin düzenini bozmadan devam eder . Böylece kanonların başladığını görürüz . Ligeti bütün A bölümü boyunca kanonları yukarıdaki sıralama ile verir . Yani tüm kanonlar bir soprano bir alto sıralamasıyla ; önce her grubun birincileri , daha sonra ikincileri , ardından üçüncüleri en son dördüncüleri ile karşımıza çıkar . Her kanonun alıntı ezgisinin ritmik yapısı ve sahip olduğu ölçü sayıları eşit değildir . Bu bölümde ilk alıntı ezgiler hem ritmik yapıları hem de ölçü sayıları açısından birinci seslerde hep daha kısa tutulurken son seslere doğru bu süreler uzar . Bu durumda 1. alto 1. soprandan , 2. soprano 1. altodan , 2. alto 2. soprandan hem ölçü sayısı olarak daha uzundur , hem ritmik yapıları daha büyültülmüştür , hem de her alıntı ezgi bir öncekiden daha geç girer . Bu düzen tüm 8 ses içinde aynı tutulmuştur . Yani genel olarak , ilk kanonun karşımıza çıktığı 1. soprano en kısa ritimlere ve ölçü sayısına sahipken , 4. alto en uzun ritmik yapıları ve ölçü sayısına sahiptir . İlk gelen kanonla bunu örnekleyelim : 1. sopranda bu kanonun sahip olduğu alıntı ezgi genelde 4’lükler , 8’likler ve 16’lıklar , nadiren 2’likler ve bunların bağlanmış yada suslarla süslenmiş hali ile kullanılmıştır ve uzunluğu yaklaşık 2 buçuk ölçü kadardır . Oysa, Ligeti’nin düzeni gereği en uzun olması beklenen 4. altodaki aynı alıntı ezgide birbirine uzun bağlarla bağlanmış genelde 2’likler , 1’likler , nadiren 8’likler , 4’lükler ve 16’lıklar görürüz . Alıntı ezginin uzunluğu ise 4 ölçü ve bir 8’liktir .

Örnek 2 'de bahsettiğimiz alıntı ezgi ve kanonlar görülür . Aynı kanonun sahip olduğu alıntı ezgi tüm partilere daha rahat görülmesi adına işaretlenmiştir. Tüm alıntı ezgilerin başladığı ve bittiği yerde “\*” işareti mevcuttur. Ancak yukarıda örnek olarak verdiğimiz 1. soprano ve 4. altoya dikkat çekmek adına onların sahip oldukları alıntı ezgilerin başladıkları ve bittikleri yerlere “\*\*” işareti konmuştur. Böylece yukarıda bahsettiğimiz örnek çok daha rahat bir şekilde anlaşılabilir

Örnek 2 :

The image shows a musical score for the piece 'lux aeterna'. It consists of multiple staves, each representing a different voice part. The lyrics 'lux aeterna' are written below the notes. The score includes various musical symbols such as asterisks (\*) and double asterisks (\*\*), which indicate specific points in the music. The lyrics are repeated across the staves, and the musical notation includes notes, rests, and other standard musical symbols.

A'da Ligeti sonuna kadar neredeyse bir tek “lux aeterna” sözcüklerini kullanır. Bu sözcükler 7 ayrı kanonla tekrarlanır ve hepsi 8 bayan seslerince söylenir. 1. soprano 7. kanon'un alıntı ezgisini bitirdiği zaman la sesini söylemeye başlar (24. ölçünün sonu) ve Ligeti ilk defa “lux aeterna” kelimelerini değiştirir . Burada gelen sesler karşımıza “luceat eis” sözcükleri ile kullanılmış olarak çıkar . Aynı yerde ilk defa bir erkek sesi karşılaşıyoruz . 1. tenorda karşımıza çıkan bu ses 1. soprano ile aynı anda başlar ve her ikisi içinde aynı ses yazılmıştır . Ancak bilindiği gibi 1 sekizli alttan tınlayacağı için 1. soprano ile bir sekizli aralığında söylemektedirler . Eser'in başından bu noktaya kadar Ligeti'nin yazısına bakıldığında zaman , yarattığı kanonlarla aralıksal açıdan müziği yoğunlaştırdığı görülür . Oysa ki bu ölçüden itibaren müzikte la üzerine sekizliler ve birliker diğer aralıklara göre artar . Böylece müziğin aralıksal yoğunluğunda gitgide bir sadeleşme görülür ve son olarak 12 ses la sesi üzerine bir sekizli söyler . Böylece Ligeti bu bölme bitirirken ilk başladığı (ilk üç ölçüde gördüğümüz sesdeş fa sesi) harekete dönmüştür diyebiliriz.

Örnek 3'te Ligeti'nin A içinde kullandığı tüm kanonların alıntı ezgileri verilmiştir . Her sesin altında kendisiyle birlikte söylenen hece not alınmıştır . Alıntı ezgilerin ritmik yapıları her partide farklı kullanıldığı için sadece 4'lüklerle vermek tercih edilmiştir . Ancak hiçbir alıntı ezgi eser içerisinde bu ritmik yapıyla karşımıza çıkmaz . Her kanon geliş sırası göz önüne alınarak numaralandırılmıştır . Her ölçünün sol üst köşesinde bu numaralar görülebilir.





Bu hareketin ardından partitürde karşımıza çıkan ikinci erkek sesi 2. tenordan gelir yine aynı la sesini söyler. (26. ölçüde) Üçüncü erkek sesi 33. ölçüde 3. tenorda verilmiştir. Son tenor, 4. alto sonuncu kanonun son sesini söyledikten sonra onunla hemen hemen aynı anda 35. ölçüde denk gelir. Böylece 12 sesin hepsi birden kullanılmış olurlar. Bu son hareketle A bitmiştir.

### 1.3 Lux Aeterna 'nın İkinci Bölmesi : B

37. ölçüde A'nın bittiği yerde Ligeti ilk defa bize bir uygu duyurur. Çok güzel ve yoğun karşıezgisel hareketlerin ardından gele bu uygu üç bas sesindedir. Diğer tüm 12 ses sustuktan sonra yalnız başına söylenmeye başlayan bu uygu yaklaşık olarak 5 ölçü kadar sürer. Uyguyu oluşturan sesler Bas'lar için yorumlanması oldukça güç tiz seslerden meydana gelir ve *ppp* (quasi eco –eco gibi-) olarak istenir. Ligeti'de bu güçlüğün farkındadır ki notaya bu seslerin kafasesi olduğunu hatırlatmış ve notanın altına bir not düşmüş bas partisinin söyleyebileceği en tiz si sesinin olduğunu ve gerekirse tenor grubuna ait bir parti tarafından söylenebileceğini belirtmiştir. Eğer tenor grubu bu sesleri söyleyecekse devam ettikleri süreye denk gelen 39, 40, 41. ölçüdeki fa diyez sesinin alto grubundan bir parti ile söylenmesi gerektiğini yazmış ve 41. ölçüdeki mi sesiyle tekrar tenorların kendi partitürlerine devam etmeleri gerektiğini bildirmiştir. Örnek 5'te bu uyguyu ve Ligeti'nin partitürün üzerine yazdığı notları görmekteyiz.

Örnek 5 :

The image shows a musical score for 'Lux Aeterna' by György Ligeti. It consists of four vocal parts (1, 2, 3, 4) and three tenor parts (1, 2, 3). The score includes various performance instructions and annotations. The vocal parts are written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenor parts are written in a staff with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various performance instructions such as 'stets sehr weich einsetzen', 'all entries very gentle', 'ppp', 'quasi eco', 'falsetto', and 'tenuto...mor.'. The score also includes a section for 'quasi eco' with 'falsetto' instructions. The score is annotated with various notes and symbols, including a large 'I' at the beginning and a large '5' at the end of the first system. The score is written in a clear, legible font and includes a detailed legend at the bottom.

\*  $\underline{s}$  wird hier nicht ausgesprochen / Here the  $\underline{s}$  is not articulated  
 \*\*  $\underline{e}$  wird hier nicht ausgesprochen / Here  $\underline{e}$  is not articulated  
 \*\*\* Diese Stelle können mehrere Bassisten, deren Falsetto besonders gut ist, oder auch nur 3 Soli intonieren. Wenn nötig, kann das hohe „h“-falsetto von einem Tenoristen intoniert werden. Singen im Chor nur 4 Tenoristen, soll Tenor 1 bereits am Ende des Taktes 36 — mit *morendo* — aussetzen und dann das „h“-falsetto übernehmen. In diesem Fall übernimmt in den Takten 39-40-41 eine Altistin das „fis“ des Tenors 1; das „e“ (Takt 41) wird jedoch wieder vom Tenor 1 gesungen.  
 This passage may be sung by several basses with particularly good falsetto registers, or by 3 soli. If necessary the falsetto high B may be taken over by a tenor. If there are only 4 tenors in the choir, the first tenor should stop at the end of bar 36 — with *morendo* — and then take over the falsetto B. In this case the first tenor's F-sharp in bars 39-40-41 is sung by an alto; the E in bar 41 is again sung by the first tenor.

Bu uygudan iki ölçü sonra 39. ölçünün sonunda B tam olarak başlar . B’de tıpkı A gibi kanonlardan meydana gelmektedir . Buradaki kanonlar ilk olarak 4 tenorda karşımıza çıkar ve “cum sanctis tuis” sözcükleri ile söylenmektedirler . A’da bahsettiğimiz kanon düzeni burada da vardır . Ancak Ligeti bu bölmede A’da yaptığı hareketi bu kez tersten yapar . Yani ,A’da en kısa ritmik yapılara sahip ve ölçü sayısı en az olan ilk partiler B’deki sıralamada ritmik yapıları ve ölçü sayıları açısından en uzun tutulan alıntı ezgilerdir. Bununla beraber, A’ya tam ters olarak 4. partilerdeki alıntı ezgiler en kısa ritmik yapılara , en az ölçü sayılarına sahiptirler ve her alıntı ezgi ilk bu seste başlar ve ilk burada biter. Ligeti A’da kullandığı aynı düzenini korumuş ancak tersten uygulamıştır .

Örnek 6’da yukarıda bahsettiğimiz tenor seslerin kanonlarını yapmaya başlamasıyla B’nin başlangıcı olarak kabul ettiğimiz noktayı görüyoruz (39. ölçü). Notada bu nokta C olarak gösterilmiştir .Bütün tenor seslerinin beraber girmiş olmalarına rağmen yukarıda anlatılan düzen gördüğümüz üç ölçüde bile kendini göstermektedir .

Örnek 6 :

The image shows a musical score for Example 6, consisting of seven staves. The top four staves are labeled T1, T2, T3, and T4, representing tenor parts. The bottom three staves are labeled B1, B2, and B3, representing bass parts. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The lyrics 'Cum sanctis tuis' are written below the tenor parts. The bass parts feature a 'morendo' marking. The score is marked with 'pp sempre' and 'C'.

Yukarıda değinilen “cum sanctis tuis” sözcükleri ile Ligeti iki adet kanon yapar bu kanonlar tenor grubunun tüm partilerini içerecek şekilde 39. ölçüden 51. ölçüye kadar sürer . 45. ölçünün başında 4. tenor her iki kanonunu da tamamlamıştır ve “in aeternum quia pius es” sözcükleri ile yeni bir kanona başlar . Alıntı



B'nin başlangıcı olan 39. ölçüden 61. ölçüye kadar hiçbir bayan sesi bulunmamaktadır . Ayrıca notanın en başından 61. ölçüye kadar hiçbir zaman tüm 16 sesin kullanıldığı görülmemektedir . Örnek 8'de tüm B bölümü boyunca erkek seslerinin yaptıkları kanonların alıntı ezgileri verilmiştir. Bazı ölçülerin başında bulunan rakamlar yapılan kanonların sırasını belirtir. 1 ve 2 numaralı kanonlar sadece tenor grubunca yapılmıştır bu duruma dikkat çekmek adına “\*” işareti ölçünün başına konmuş ve not edilmiştir . 3 , 4 ve 5 numaralı kanonlar ise 8 erkek sesinin tamamınca söylenir . Bu cantus firmuslara dikkat çekmek adına ise “\*\*” işareti konmuş ve yine not edilmiştir.

Örnek 8 :

I

\* sadece tenorlar bu kanonları söylemektedir . \*\* bas sesler burada tenorlara katılır .

1 2 3 4 5

cum san - ctis tu - is cum san - ctis tu - is in ae - ter - num qui a pi - us es  
in ae - ter - num qui a pi - us es qui a pi - us es

Yukarıda değinildiği gibi eserin başından bu yana hiçbir yerde Ligeti 16 sesin tamamını kullanmamış , en fazla 12 sesi kullanmıştır. Bu noktada Ligeti'nin besteleme düzeni adına dikkat çekmek istediğimiz bir ayrı nokta daha vardır. Besteci her yeni düşüncenin girişinde tüm partileri aynı anda sokar ve hepsini sesdeş olarak tınlatır. Bu sistemini bir tek eserin ilk başlangıcında aynen uygulamamıştır. Orada da eserin girişindeki gibi yumuşak ve değişik bir etki yaratarak dinleyici etkilemek adına yine tüm sesleri sesdeş olarak vermiş , ancak hepsini farklı sürelerde sokarak değişik bir giriş düşünmüştür.

Yukarıda anlattığımız biçimde Ligeti her yeni kesimin girişinde, kesimi söyleyen partilerin tümünü sesdeş olarak tınlatır ve hepsini aynı anda başlatır. 61. ölçüde Ligeti ilk defa tüm 16 sesin tümünü birden karşımıza çıkartır (örnek 9). Buradan itibaren üç ayrı kanon grubu ile karşılaşırız. İlki, yukarıda bahsettiğimiz kanonları yapmakta olan tenor ve bas seslerinin kanonlardır. İkincisi ise , alto grubunun kendi içlerinde yaptıkları oldukça “esnetilmiş” bir kanondur. Dört alto seslerinin tamamı 61. ölçüden 79. ölçüye kadar sol , si bemol ve do seslerini tekrarlar . 3. ve 4. alto aynı alıntı ezgisini söylerken , 1. ve 2. ses aynı seslere sahip farklı alıntı ezgileri söyler. Ancak alıntı ezgilerinin dahilinde kullandıkları kelimeler soprano partisi ile aynı olan “requiem aeternam dona eis” kelimeleridir. 3. ve 4. alto sürekli sol , si bemol , do , sol , si bemol , do sırasıyla bu notaları tekrar ederken . 2. alto si bemol , do , sol , si bemol , do , sol sıralamasını takip eder. 1. alto ise do , sol , si bemol , do , sol , si bemol sıralamasını uygular. Üçüncü grup ise soprano grubudur. Bu gruba ileride değineceğiz.





Örnek 11’de 75 ile 79. ölçüler arası görülmektedir. Burada 79. ölçüde tüm bayan sesleri kanonlarını tamamlamış olur ve erkek seslerinden ayrılır. 4. sopranonun kanon hareketini tamamladığı yer olan 76. ölçü “\*” işareti ile gösterilmiştir. 3. sopranonun hareketini tamamladığı yer olan 77. ölçü “\*\*” işareti ile, 2. sopranonun hareketini tamamladığı yer olan 78. ölçü ise “\*\*\*” işareti ile gösterilmiştir. 1. soprano ve tüm alto grubunun kanon hareketlerini tamamlayıp partitürde bulunan ses grubu sayısının sekiz sese düştüğü nokta olan 79. ölçü ise “\*\*\*\*” işareti ile gösterilmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz “düzümsel büyüme” notanın sadece örnek 11’de verdiğimiz kısımda bile fark edilebilir.

### Örnek 11

The musical score for Example 11, measures 75-79, is presented in four systems. Each system consists of four staves. The Soprano system (S 1-4) features vocal lines with lyrics 'i(s)\*' and 'morendo' markings. The Alto system (A 1-4) features vocal lines with lyrics 'na', 'e -', and 'i(s)\*' and 'morendo' markings. The Tenor system (T 1-4) features vocal lines with lyrics 'us'. The Bass system (B 1-4) features vocal lines with lyrics 'es'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'morendo'. The Soprano system has a box around the number 75 at the beginning. The Alto system has a box around the number 75 at the beginning. The Tenor system has a box around the number 75 at the beginning. The Bass system has a box around the number 75 at the beginning.

Kadın seslerinin erkek seslerinden ayrıldığı yer olan 80. ölçüden itibaren erkek sesleride sırayla kanonlarına ait olan alıntı ezgilerini tamamlar. Sırası gelen her erkek sesi mi notası ile beraber “domine” kelimesinin “do” hecesini söylerler , ancak “mi” ve “ne” hecelerini söyleyerek kelimeyi tamamlamazlar . Bu bölüm yaklaşık olarak 8 ölçü kadar sürer ve B bölümünün finalini hazırlayan bir geçkidir denilebilir.

Örnek 12’de 80 ve 82. ölçüler arasında yukarıda bahsettiğimiz “do” hecesi ile mi seslerinin ilk geldiği yer olan 4. bas sesini (80. ölçü) , onun ardından gelen 3. bas sesini (80. ölçü) , takip eden 2. bas (81. ölçü) , 1. bas (81. ölçü) ve 4. tenor (82. ölçü) seslerini görüyoruz.

### Örnek 12

The image shows a musical score for Example 12, measures 80-82. The score is in 4/4 time and features four vocal parts (1, 2, 3, 4) and four bass parts (1, 2, 3, 4). The key signature is one flat (F). The score shows the vocal parts singing 'es' and the bass parts singing 'Do-'. The vocal parts have a melodic line with a 3-measure rest in measure 81. The bass parts have a 5-measure rest in measure 81. The score is marked with '80' and 'F' in a box at the beginning.

Örnek 13 ‘te ise 83 ve 86. ölçüler arası görülmektedir . Bu ölçüler içerisinde 83. ölçüde 3. ve 2. tenorun yukarıda bahsettiğimiz harekete katıldıklarını ve son olarak da 84 . ölçüde 1. tenorun bu harekete katıldığını görüyoruz . 85. ölçüde tüm erkek seslerinin sesdeş olarak mi sesini söyledikleri görülmektedir. 86. ölçüde ise ilk önce 4. basın iki vuruş sonra 3. basın diğer partilerden ayrıldıkları görülür. Bu hareket diğer iki basında sıra ile susmalarıyla devam eder . Bas seslerinin tenorlardan önce ayrılmaları hazırlayıcı bir harekettir denebilir. İleride göreceğimiz şekilde bu bas sesleri 87. ölçüde uygusal bir hareket ile karşımıza çıkarlar . İşte yukarıda basların tenorlardan önce ayrılmalarını hazırlayıcı hareket olarak ifade etmemizin sebebi Ligeti’ nin yazdığı suslarla baslara bir sonraki uyuşa girmelerine kolaylık



sağlamasıdır. Bas seslerinin susmuş olmalarına rağmen tenor sesleri baslar uygulularına başladıklarında da aynı mi sesini söylemeye devam ederler.

### Örnek 13

The image displays a musical score for Example 13, consisting of two systems of four staves each. The first system shows the initial part of the piece, with the first staff (1) starting with a 'Do-' note. The second staff (2) has a triplet of notes, and the third staff (3) has a quintuplet of notes, both starting with 'Do-'. The fourth staff (4) is a sustained note. The second system continues the piece, with the first staff (1) having a 'tenuto' marking, and the second, third, and fourth staves (2, 3, 4) all having 'tenuto' markings. The second staff (2) also has a 'morendo' marking at the end of the system.

Ligeti'nin eser içerisinde uygulusal yapıları sadece bölümleri birbirine bağlamak amacıyla kullandığını daha önce belirtmiştik. Bu uygulusal yapılardan ilki A bölümünü B bölümüne bağlarken 37 ve 41. ölçüler arasında karşımıza çıkmıştı. İkincisi ise şimdi yani 87 ve 90. ölçüler arasında görülür. Buradaki uygulusal yapılarda tıpkı ilkindeki gibi bas seslerindedir, "domine" kelimesini üzerine yazılmışlardır ve ilkinde olduğu gibi üç seslidir. 37 ve 41. ölçülerdeki uygulusal yapı 1., 2. ve 3. bas seslerinde karşımıza çıkarken, buradakiler 2., 3. ve 4. bas seslerindedirler. İlk uygulusal yapı tüm diğer sesler sustuktan sonra verilmişken, burada Ligeti tenorlar partilerine devam ederken uyguya başlatır. Bir diğer farklılık koyultudadır, ilk gelen uygulusal yapının koyultusu "ppp" olarak verilmişken burada "pp" olarak not düşülmüştür. Son olarak, bu uygulusal yapılarda karşılaştığımız bir başka farklılık ise şudur: İlk uygulusal yapı sadece tek bir uyguyu içerirken, partiturun bu yerinde birbirinden farklı iki ayrı uygulusal yapı görülür. İlk mi-sol-la seslerini içerirken ikincisi re diyez - fa diyez - la diyez şeklindedir. "Domine" kelimesini "do" ve "mi" heceleri mi-sol-la uygusuna denk gelirken "ne" hecesi ikinci uygu olan re diyez- fa diyez-la diyez uygusuna denk gelir.

Örnek 14'te yukarıda değindiğimiz uyguları içeren 87 ve 92. ölçüler arası görülmektedir. Yukarıda değindiğimiz gibi bu ölçüler dahilinde iki adet uygu bulunmaktadır. Bunlardan ilki 87 ve 88. ölçülerde gördüğümüz mi-sol-la uygusudur. 89. ölçüde 4. bastaki mi ve 2. bastaki la sesleri basamaktır , fa diyez ise bir sonraki ölçüdeki uygusunun esas sesidir denilebilir. 90. ölçüde bu ifade ettiğimiz esas uygu olan re diyez-fa diyez ve la diyez sesleri kendini gösterir ve 92. ölçünün ilk dörtlüğüne kadar uzar (artık beşli uygusudur).

Örnek 14

*sehr weich einsetzen / enter very gently*

*pp* *morendo-----*

Do - - - mi - - - ne

*pp* *morendo-----*

Do - - - mi - - - ne

*pp* *morendo-----*

Do - - - mi - - - ne

Yukarıda gördüğümüz 87 ve 88. ölçülerdeki uyguların sona ermesi ile B sona ermiştir . Ligeti yeni verdiği uyguyla bize yeni bir bölme sunar.

#### 1.4 Lux Aeterna'nın son bölmesi : C

Ligeti 89. ölçüde 2. , 3. ve 4. bas seslerinde bize mi-fa diyez- la sesleriyle bir uygu sunar . Bu seslerden mi ve la sesleri basamaktır denilebilir. 88. ölçüde Ligeti B'yi tamamlamıştır ; 89. ölçüdeki bu üç sesle ise Ligeti bize C'yi hazırlar. 90. ölçüde Ligeti ilk dörtlüğü yukarıda değinilen 3 bas partisinin ve 4 alto partisinin tamamında üçleme olarak verir. 89. ölçüde yazılmış olan sesler bu üçlemenin ilk iki sesine kadar uzar. Bu üçlemenin son sekizliğinde ise tüm alto partisile birlikte ve üç bas sesinde eserin son bölümü olan C bölmesi tam olarak başlar. Bas seslerinde re-fa diyez-la uygusu bulunmaktadır. Alto'larda ise yeni bir kanon karşımıza çıkar. Bu kanon eserin sonuna kadar devam edecektir. Ligeti burada yazdığı kanonları A'daki sistemin aynısı ile tasarlamıştır. Yani yine en kısa düzünsel yapılı ve en az ölçüye sahip alıntı ezgiler birinci altoda iken , 2. altodaki alıntı ezgiler daha uzun düzünsel yapılarla ve daha fazla ölçüye yazılmıştır. 3. altonun alıntı ezgileri ise ikinciden daha uzun düzünsel yapılarla ve daha fazla ölçülerle tasarlanmış, son parti olan 4. alto ise en uzun düzünsel yapılarla ve alıntı ezgileri en fazla ölçüye yayılmış olarak verilmiştir. Her yeni hareketin girişinde olduğu gibi burada da

Ligeti tüm sesleri aynı anda sokar. Ligeti bu son bölmede altolara “et lux perpetua” ve “luceat eis” sözcüklerini söyler.

Örnek 15’te C bölümünün başından sonuna kadar alto partisinde karşılaştığımız alıntı ezgileri görmekteyiz. Bu bölümde altı farklı alıntı ezgi mevcuttur. Örnek 15’te bütün bu altı alıntı ezgi üstlerinde rakamlarla belirtilmiş olarak gösterilmektedir :

### Örnek 15

The image shows a musical score for Example 15, consisting of two staves of music in treble clef. The first staff contains three numbered melodic fragments (1, 2, 3) and the second staff contains three more (4, 5, 6). The lyrics are written below the notes. Fragment 1: et lux per-pe-tu-a. Fragment 2: lux per-pe-tu-a. Fragment 3: lu-ce-at e-is. Fragment 4: lu-ce-at e-is. Fragment 5: lu-ce-at. Fragment 6: lu-ce.

Baslarda verilmiş olan uygu 92. ölçünün ilk dörtlüğünde sona erer. Böylece 92 ve 93. ölçülerde altoların yalnız başlarına kaldıkları görülmektedir. 94. ölçüde Ligeti, soprano ve tenorları “si” sesi üzerine verdiği bir sekizli ile aynı anda söyler. Soprano ve tenorlarda görülen bu aralıksal hareket 9 ölçü sürer (94-102. ölçüler arasında). Ligeti burada “luceat” sözcüğünü kullanmaktadır. Aynı kelime alto partisinde bulunan kanon içinde de karşımıza çıkar. Alto grubunun söylemekte olduğu kanon içinde “luceat” sözcüğü ele alındığında si bemol-la bemol-fa (inici olarak B2’li-K3’lü), la-si-fa diyez (çıkıcı B2’li-inici T4’lü) ve la-sol-fa (inici olarak B2’li-B2’li) malzemeleri ile kullandığını görürüz. Ligeti’nin bu sözcük için ürettiği sesler soprano-tenor grubu ile alto grubunda tam olarak aynı değildir, ancak benzerdir. Ligeti soprano ve tenorda si-la-fa diyez seslerini (inici B2’li-K3’lü) kullanır. Ligeti’nin kullanmış olduğu bu malzemeye aralıksal açıdan bakıldığı zaman, alto grubunda “luceat” kelimesini ilk kullandığı yer olan 3. alıntı ezgi ile tamamen aynı olduğu, ancak tüm seslerin yarım ses inceltildiği görülmektedir. Yine alto grubunda “luceat” sözcüğünün ikinci kez kullandığı dördüncü alıntı ezgide ise sesler soprano-tenor grubuyla tamamen aynıdır, yalnız sıralamaları farklıdır (lu ve ce hecelerine bakıldığında bu açıkça görülebilir : Soprano-tenor grubunda “lu“ hecesi “si” sesine denk gelirken , alto grubunda aynı hece “la” sesine denk gelir; “ce” hecesi için ise tam tersi bir düzen ile karşımıza çıkar. Yani soprano-tenor grubunda “la” sesine denk gelirken alto grubunda “si” sesine denk gelir). Hem alto grubunda hem de soprano-tenor grubunda “at” hecesi ya fa yada fa diyez seslerine verilmiştir .

Alto grubu 94. ölçünün içerisinde ilk alıntı ezgilerini sona erdirmeye başlamışlardır. Bu alıntı ezgi yukarıda Örnek 15’te de görüldüğü üzere si sesi ile sona erer. Yani genel olarak 94. ölçüde “si” sesinin baskın olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Bu nedenle Ligeti soprano ve alto grubunda vermiş olduğu “luceat” sözcüğünü “si” sesinde başlatmaktadır denilebilir.

Soprano ve tenor grubunun 94 ve 102. ölçüler arasında “si” sesi ile verilen bir sekizli çerçevesinde kullandıklarını söylemiştik. Ligeti bu sekizliyi şöyle yaratmaktadır : İlk üç soprano sesi (1. , 2. ve 3. soprano) ince “si” sesini söylemekte iken 4. soprano ile beraber 4 tenor kalın “si” sesini söylemektedirler. Yukarıda Ligeti’nin bu grupta “luceat” sözcüğünü kullandığına değinmiş ve açıklamıştık. Ancak Ligeti bu 8 sesin tamamında aynı heceleri söylemez hatta “luceat” sözcüğünün tamamını kullanmaz . 1. soprano , 4. soprano ve 1. tenorda sadece “lu” hecesi ile “si” sesini kullanırken , 2. sopranoda ve 2. tenorda “lu-ce” hecelerini ve “si” ve “la” seslerini kullanmaktadır. 3. soprano, 3. tenor ve 4. tenorda ise “luceat” sözcüğünün tamamı “si” , “la” ve “fa diyez” sesleri ile kullanılmıştır. Ligeti böylece basit bir hareket ve büyük bir ustalıkla bize yaratıcı tınılar sunar. 100 numaralı ölçüde bu gruba bakıldığı zaman yukarıda bahsedilen “si” , “la” ve “fa diyez” seslerinin tamamı ile verilen “luceat” sözcüğünün tüm heceleri aynı anda tınladıkları görülür. Aynı zamanda altoda devam eden çokseslilik hareketi ile beraber üstün yaratıcılıkta ve yenilikçi tonlar ortaya çıkar.

Örnek 16’da yukarıda 94 ve 102. ölçüler arasında verilmiş olan soprano ve tenor grubunun pasajı görülmektedir. Esas partitürde alto grubu bu bölümde kanon hareketlerine devam etmektedirler. Ancak Örnek 16’da alto grubu soprano ve tenor grubuna daha çok dikkat çekmek adına çıkarılmıştır. Yukarıda bahsettiğimiz farklı partilerde mevcut olan ses değişimleri ön plana çıkarılmak adına kare içine alınmıştır. Ligeti tüm pasajı “*piano*” koyultusu ile ister ve bunu “*p possibile sempre*” kelimeleri ile pasajın başında belirtir. 101 ve 102. ölçülerde bir decrescendo hatta morendo notu vardır . 100. ölçüde görülen “at” hecesinin “t” harfi parantez içine alınmıştır ve partitürün altına not düşülmüştür. Bu nota göre Ligeti , “t” harfinin artiküle olarak söylenmeyeceğini belirtmektedir.

Soprano ve tenor seslerine verilmiş olan bu pasajda dikkat çeken bir diğer öğe de şudur ; tüm hareketlerin düzümsel yapısı eserin tümüne hakim olan havanın aksine tamamen aynı verilmiştir . Grubun dahilindeki sesler aynı sesi söyledikleri diğer partilerle birlikte aynı düzümleri söylerler , seslere aynı anda giriş yaparlar ve aynı anda partitürlerini sonlandırırılar.

## Örnek 16

*stets sehr weich einsetzen*  
*all entries very gentle*  
*p possibile (sempre)*

dim.....morendo.....

Soprano 1

lu-

Soprano 2

lu-

Soprano 3

lu- ce-

Soprano 4

lu-

Tenor 1

lu-

Tenor 2

lu-

Tenor 3

lu- ce-

Tenor 4

lu- ce-

a(t) . dim.....morendo.....

lu- ce- a(t) .

\* t wird hier nicht ausgesprochen/Here is the "t" not articulated

101. ölçüde Ligeti ilk önce 1. ve 2. bas seslerini “si” sesi ile ardından aynı ölçünün son sekizliğinde ise 3. ve 4. bas seslerini “re” sesi ile partiture dahil eder. Böylece son iki bas sesinde katılmasıyla son kez onaltı sesin tamamı kullanılmış olur. 102. ölçünün yarısında soprano ve altoların partiturdan ayrılmasıyla tüm koronun birlikte duyulması sona erer. Ligeti 3. ve 4. bas seslerini en azından ikişer bas sesi ile söylenmesini istemektedir. Böylece bu kalın “re” sesinin söylenmesi sırasında nefesin yetmemesi gibi bir problem oluşumu engellenmiş olacaktır. Ligeti bu isteğini partiture yazdığı bir not ile belirtir. Ligeti baslara verdiği bu iki notayı “lu” hecesi ile istemektedir. Bu hecenin “luceat” sözcüğünün ilk hecesi olduğu

söylenbilir. Çünkü notada mevcut diğer bölümlere bakıldığında bu sözcüğü söylemekte oldukları görülür.

Örnek 17'de tüm onaltı sesin bir arada olduğu bu son iki ölçüyü görmekteyiz. Bu iki ölçü dikkati daha çok üzerlerine çekmek adına büyütülmüş olarak verilmektedir. Tenor grubunun eser içerisinde son kez görüldüğü yer bu bölümdür. Buradan sonra tenor grubu bir daha kullanılmamaktadır.

### Örnek 17

99

S1  
2  
3  
4

A1  
2  
3  
4

T1  
2  
3  
4

B1  
2  
3  
4

Alt 1-4: *dim.* - *morendo* - *p* (*sempre*)

ce - at e -  
is lu -  
is  
lu -  
ce - at  
ce - at e -  
is lu -  
is lu -  
lu -

*dim.* - *morendo*  
*dim.* - *morendo*  
*dim.* - *morendo*  
*dim.* - *morendo*

unmerklich einsetzen / enter imperceptibly  
*PPP*  
lu -  
*PPP*  
lu -  
sehr weich einsetzen / enter very gently  
*\*\* p*  
lu -  
*\*\* p*  
lu -

\*  $\underline{z}$  wird hier nicht ausgesprochen / Here the  $\underline{z}$  is not articulated  
\*\* Baß 3, 4: mindestens 2 Soli, um atmen zu können, ohne daß das tief. 3rd and 4th basses: at least 2 soli, so that breaths can be taken without interrupting the low D.

Basların bu uygusal hareketi sekiz ölçü sürer . 102 . ölçüde tam olarak başlar ve 110. ölçüye kadar devam eder . Bu sekiz ölçü içerisinde , bas sesleri tamamen bağlı olarak (*legato*) “re” ve “si” seslerini söylemektedirler . Bu sırada alto grubu kanonlarına aynı şekilde devam etmektedirler. 103 . ölçüden 109 . ölçüye kadar sadece bu iki grup söylemektedir.

Örnek 18 ve Örnek 19’da yukarıda bahsettiğimiz 103 ve 109. ölçüler görülmektedir.

### Örnek 18

103

A1  
2  
3  
4

B1  
2  
3  
4

### Örnek 19

107

A1  
2  
3  
4

B1  
2  
3  
4

110. ölçüye baktığımız zaman , soprano grubunda partiture dahil olduğunu görürüz. Sopranolar 110. ölçünün ilk dörtlüğünde sus verip ikinci dörtlüğünden

itibaren “lu” hecesi ile do notasını söylemektedirler . Bu “lu” hecesinin yine “luceat” sözcüğünün ilk hecesi olduğu söylenebilir. Aynı şekilde 1. bas sesi de soprano grubu ile aynı zamanda aynı do sesini söylemektedir . 1. bas partisinde de yine aynı “lu” hecesi bulunmaktadır. Geriye kalan diğer üç bas sesi 101. ölçüde başladıkları “si” ve “re” seslerini söylemeye devam etmektedirler. Böylece 1. ve 2. basta K2’li aralığı meydana gelir ve eserin bu bölümündeki uyusal yapısına bakıldığında bir “si-do-re” uyusunu oluşturulduğu söylenebilir.

1. bas ile soprano grubuna yazılmış olan kesimin tek farklılığı şudur : 1. bas sesi do notasını yaklaşık olarak iki büyük ölçü sürdürürken , sopranolarda bu süre uzar . 1. bas sesi 112. ölçünün sonunda susar . Ancak 4. soprano ondan iki dörtlük sonra 113. ölçünün yarısında partisine son verir. 3. soprano 113. ölçünün sonuna kadar söylemeye devam eder ve 114. ölçünün başında partisine son verir . 2. soprano ise 114. ölçünün yarısına kadar söylemeye devam ederken 1. soprano 114. ölçünün sonunda susar . Böylece kalından tize doğru sırasıyla 1. bas , 4. soprano , 3. soprano, 2. soprano ve 1. soprano olarak her partinin bir diğerinden bir ikilik kadar sonra partiturdan ayrıldıkları görülmektedir.

Aynı zamanda bas seslerinin kalan üç sesine bakıldığı zaman ise 3. ve 4. basın söyledikleri “re” sesine 114. ölçünün sonuna kadar devam ettikleri görülmektedir. Bu iki partide 1. soprano ile aynı zamanda kesimlerini sonlandırır. 2. bas ise 101. ölçüde başladığı “si” sesini 112. ölçünün yarısında sona erdirir. Bu iki grup içerisinde partiturdan ayrılan ilk grup bu ses olmuştur. Eser içerisinde bas ve soprano seslerinin son kez kullanıldığı bölümde böylece 114. ölçüde sona erer.

Bu sırada alto grubuna bakıldığında ise , son iki alıntı ezgilerini yapmakta oldukları görülmektedir . Bu iki alıntı ezgide de “luceat” sözcüğünü söylenmektedir ancak son alıntı ezgide bu sözcüğü son hecesi atılmış olarak “lu-ce” heceleri ile söylenmektedir . 1. ve 2. alto son alıntı ezgilerini söylemekte iken 3. ve 4. alto 5. yani bir önceki alıntı ezgiye devam ederler. Bu durumda kulağımıza “fa” , “sol” ve “la” sesleri gelir (112. ve 113. ölçüler). Soprano ve baslardaki diğer seslere de bakıldığında 112. ve 113. ölçülerde karşımıza “fa-sol-la-si-do-re” uyusunu çıkar denebilir.

Ligeti daha önce 93 ve 102. ölçüler arasında “luceat” sözcüğünü kullandığında bu sözcüğün son harfi için partisyona eklediği notu burada da alto partis için yineler. Yani “at” hecesinin “t” harfi için artiküle bir şekilde söylenmeyeceğini bir not ile belirtir.

113. ölçünün sonunda ve 114. ölçüde ise alto partisinden la sesi çıkartılmıştır ve sadece “fa” ve “sol” sesleri kullanılmaktadır.

Ligeti eserin diğer yerlerinde de aynı şekilde kullandığı gibi burada da yine sona erdirdiği tüm seslerin üzerine “morendo” notunu düşmüştür.

Partiturun bu bölümünde dikkat çeken bir diğer nokta ise bestecinin eserin bu bölümünde “luceat” sözcüğünün her hecesini aynı anda duyurmasıdır. Daha öncede kullanılan bu teknik bu bölüme son kez karşımıza çıkar. Ligeti soprano ve baslarda “lu” hecesini kullanırken altoların bir bölümünde “ce” hecesini diğer bölümünde “at” hecesini kullanmaktadır. Böylece “luceat” sözcüğünün tüm heceleri aynı anda



duyulur (113. ölçü) . 113. ölçüden daha önceki ölçülerde ise aynı şekilde “luceat” sözcüğünün tüm heceleri aynı anda duyulmaktadır ancak farklı olarak alto partisinde de “lu” hecesi “ce” ve “at” hecelerinden farklı olarak görülmektedir (108 ve 112. ölçüler arası).

Örnek 20’de yukarıda değinilen soprano-alto ve bas seslerinin bir arada görüldüğü bu son bölüm görülmektedir. 110. ölçüdeki soprano grubu ile 1. basın do sesine başladığı kısım kare içine alınmış ve büyütülmüş olarak görülmektedir.

### Örnek 20

110 **K** unmerklich einsetzen  
enter imperceptibly

*ppp*

morendo

morendo

morendo

morendo

(sempre p)

lu -

lu -

lu -

lu -

lu -

lu -

lu -

ce -

at

lu -

ce -

ce -

a(t)\*

ce -

a(t)\*

morendo

morendo

morendo

morendo

\* t wird hier nicht ausgesprochen / Here the t is not articulated

115. ölçüde altoların yalnız kaldıkları ve beş ölçü boyunca “fa” ve “sol” seslerini eşsiksiz olarak söyledikleri görülür. Böylece bu beş ölçü süresince bir B2’li aralığı duyularak eser sona erer. 1. ve 2. alto “sol” sesini söylerken 3. ve 4. alto fa sesini söylerler . 1. ve 2. alto “luceat” sözcüğünün “ce” hecesini kullanırken , 3. ve 4. alto “at” hecesini kullanmaktadır. Eser soprano grubunda sesdeş bir “la” sesi ile başlarken ,altolarda duyulan B2’li aralığı ile biter . 118. ölçüde Ligeti “morendo” notu

ile sesin giderek azaltılmasını istemektedir ve 119 . ölçünün sonunda “*niente*” notu dikkatimizi çeker. Bu kelime İtalyanca “hiçbir şey” anlamına gelmektedir. Yani besteci seslerin sanki hiçbir şey kalmamış gibi kısık bir koyultu ile iyice derinden gelmesini , gittikçe öldürülmesini istemektedir.

Örnek 21’de eserin vokal seslerinin duyulduğu bu son beş ölçü görülmektedir. Bu 5 ölçü ile koro sona ererken , eser sona ermemekte bir yedi ölçü daha uzamaktadır (120. ve 126. ölçüler arası).

### Örnek 21

The image displays a musical score for Example 21. The top part shows four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics "Alt 1-4: *morendo* ..... *niente*". The notes are connected by long horizontal lines, indicating a gradual fade-out. Below this, a chorale section is shown with a single staff labeled "Chor tacet" and measures 120 through 126. The duration is noted as "Dauer: ca. 9'".

Yukarıda da görüldüğü üzere Lux Aeterna'nın sonuna Ligeti yedi boş ölçü eklemiştir ve “tacet” olarak not etmiştir. Bunun sonucu olarak , eserin sonunda yaklaşık yarım dakika süren tam bir sessizlik meydana gelir. Birinci bölümde de belirttiğimiz gibi bu “Cage-vari” çevresel seslere yönelik bir buluş değildir; ancak müzik içinde kaybolan seslere ilgi çekmek amacıyla yazılmış olmaktadır denilebilir. Eserin ayrıntıları incelendiği zaman, son derece zarif koral kümelerin yönelişlerinin sonucunda bu sessizliğin çok uygun olduğu ve eserin sakin yapısı tamamladığı, Lux Aeterna'yı oluşturan atmosfere ve dinleyicinin etrafını saran “boşlukta gezinme hissine” tam olarak uyum sağladığı ve büyük katkıda bulunduğu görülmektedir. Bu yarım dakikalık “dinginliğin” ardından eser sona erer.

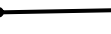


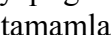


Daha 6ncede değinildiği gibi Ligeti eserin içerisinde mevcut olan akıcılığı ve sis perdesini çok b6y6k bir ustalık ile kontrol eder; b6ylece bu b6y6k rezonans, sarhoş edici bir vizyon halini alır. Tıpkı, Altdorfer'ın The Battle of Alexander (İskender'in Savaşı) isimli tablosunda acı, şiddet, savaş ve korku ile beraber, mavi ve gri bulutların ardından gelen altın sarısı g6neş ışığı gibi; Ligeti'nin "sonsuz ışığı" dinleyiciye pek çok esin ve hayal 6r6n6 verir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### LUX AETERNA'NIN GRAFİKSEL ÇÖZÜMLEMESİ

#### 2.1 Giriş Grafiği

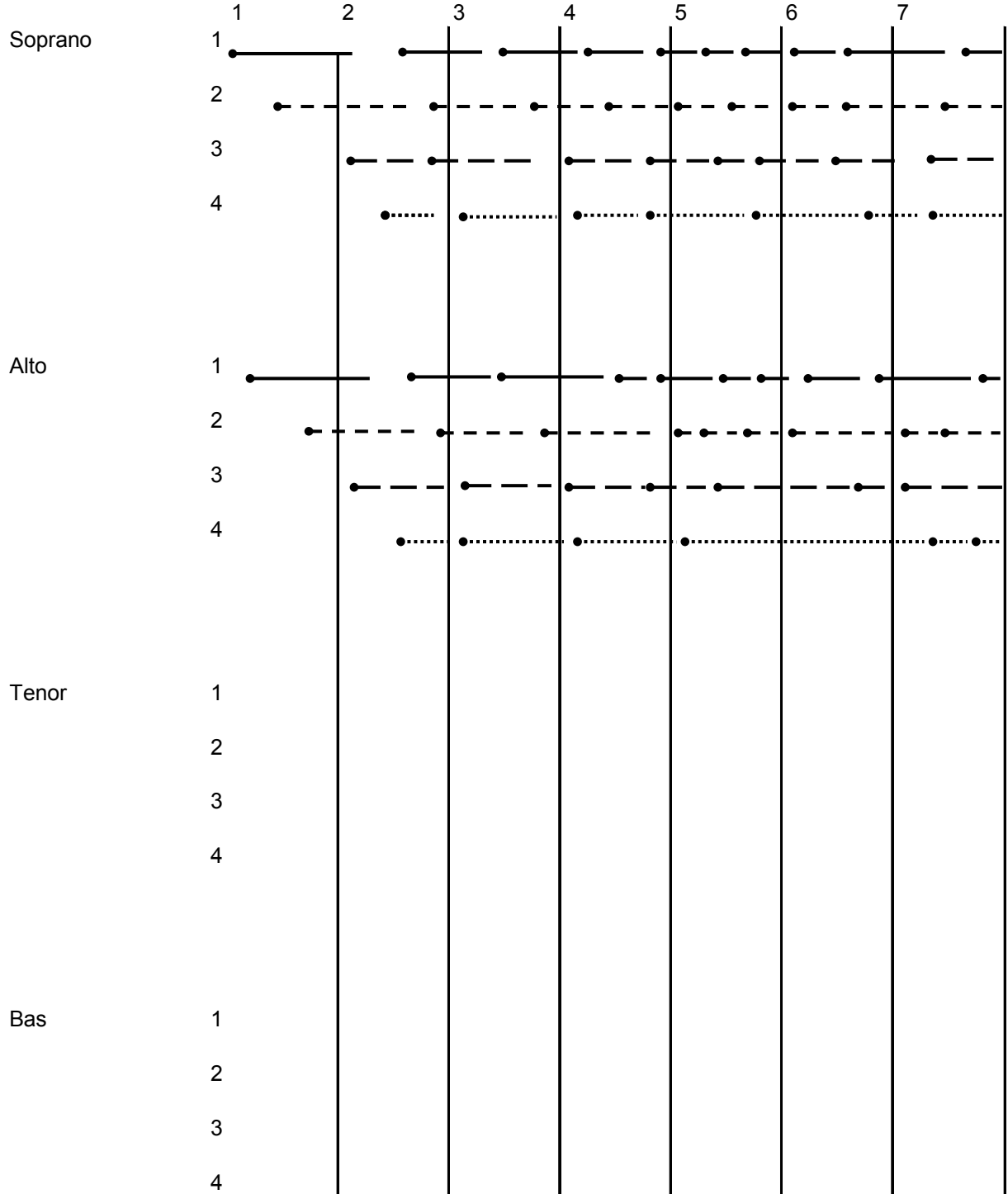
Lux Aeterna'nın partitürüne genel olarak baktığımızda uzun ve bağlı seslerin yoğun olarak içerdiği gözümüze çarpar. Bu grafikte eser içinde yer alan bütün seslerin başladıkları ve sona erdikleri noktalar görülmektedir. Burada sesler dizek üzerinde gösterilmemiş sadece çizgisel grafiklerle belirtilmişlerdir. Dolayısıyla grafik içerisinde verili olan çizgilere ait notaların isimleri ve seslerinin yükseklikleri grafik içerisinde görülmemektedir. Sadece süreleri tam olarak gösterilmektedir.

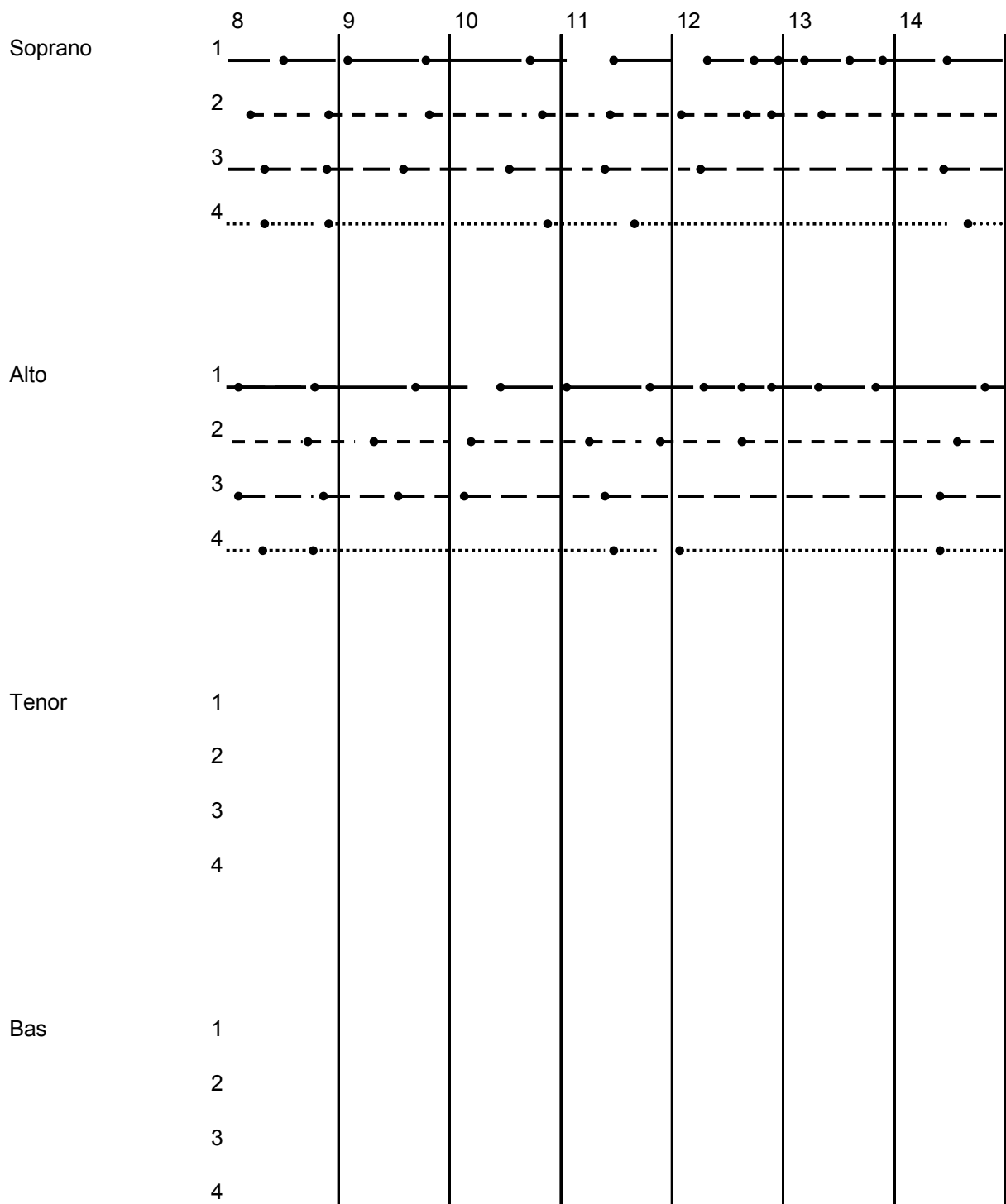
Grafik içerisinde her grup (soprano, alto, tenor ve bas) ayrı ayrı gösterilmektedir. Her grup tıpkı partitürün aslında olduğu gibi dörde ayrılmıştır (1. soprano, 2. soprano, 3. soprano ve 4. soprano gibi). Her grubun birinci partları  işareti ile, ikinci partları  işareti ile, üçüncü partları  işareti ile ve dördüncü partları  işareti ile gösterilmektedir. Her sesin başlangıcına sesin giriş yaptığı noktayı belirlemek adına  işareti ile bir nokta konmuştur. Seslerin sürelerini tamamladıkları noktalarda kendilerine verildikleri işaret sona erdirilmiş, herhangi bir işaret ile "özellikle" belirtilmemiştir. Sayfa sonuna denk gelen ancak sona ermeyen sesler bir sonraki sayfanın başlangıcında  işareti olmadan düz olarak başlamaktadır. Partitürde sus bulunan yerler hiçbir işaret, sembol, çizgi yada nokta ile gösterilmemiş, sadece boş bırakılmıştır. Sus bulunmadan başlayan yeni sesler bir önceki çizgi (nota) ile birleşerek gösterilmişlerdir.

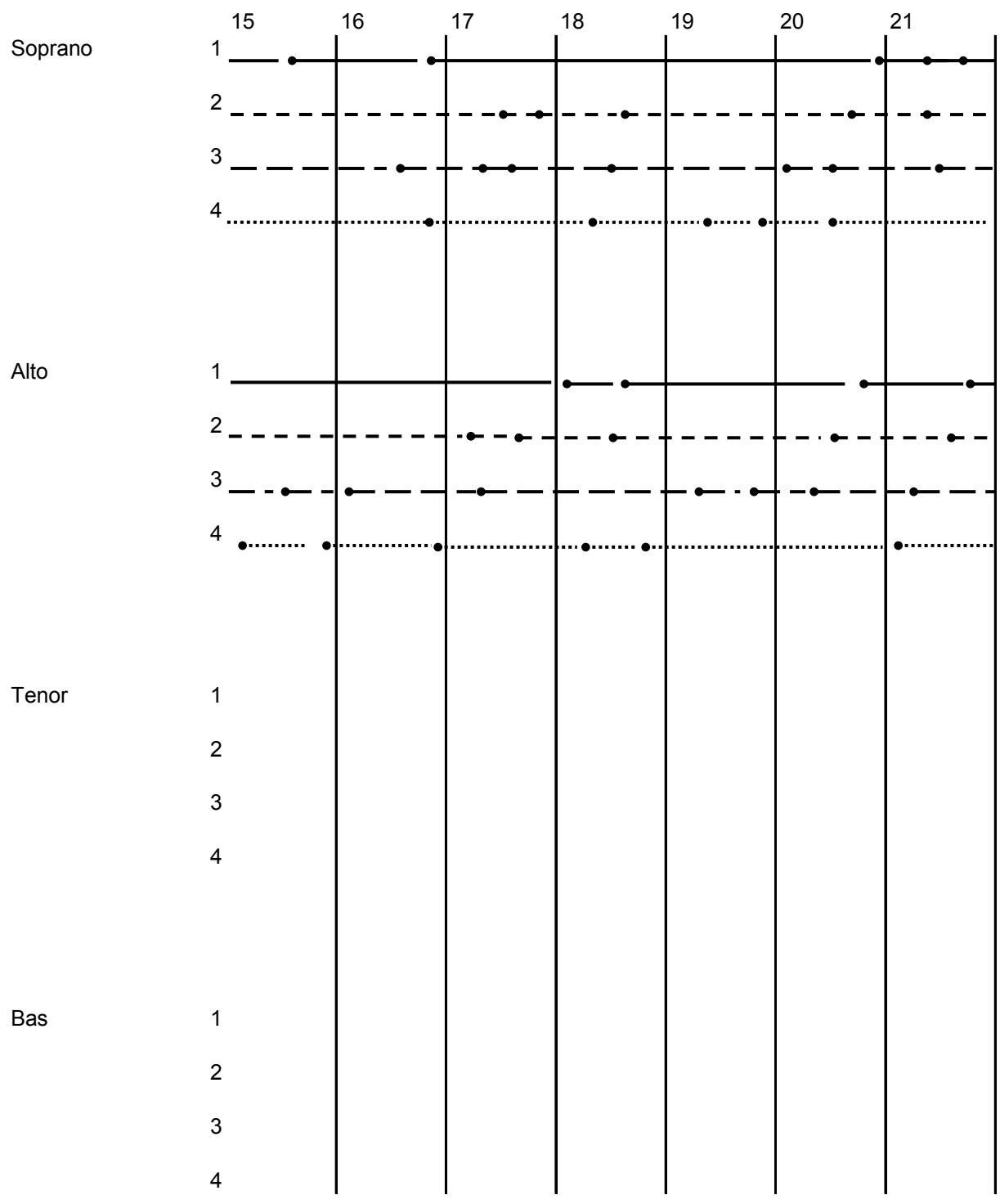
Grafiğin içinde eserde bulunan 126 ölçü gösterilmiş ve "yapay" ölçü çizgileriyle ayrılmıştır. Her ölçünün başında numarası yazılmıştır. Aynı zamanda eserin kendi partitüründe gösterilen A, B, C, D gibi kısımlar grafikte de aynı şekilde bir kare içerisinde belirtilmişlerdir.

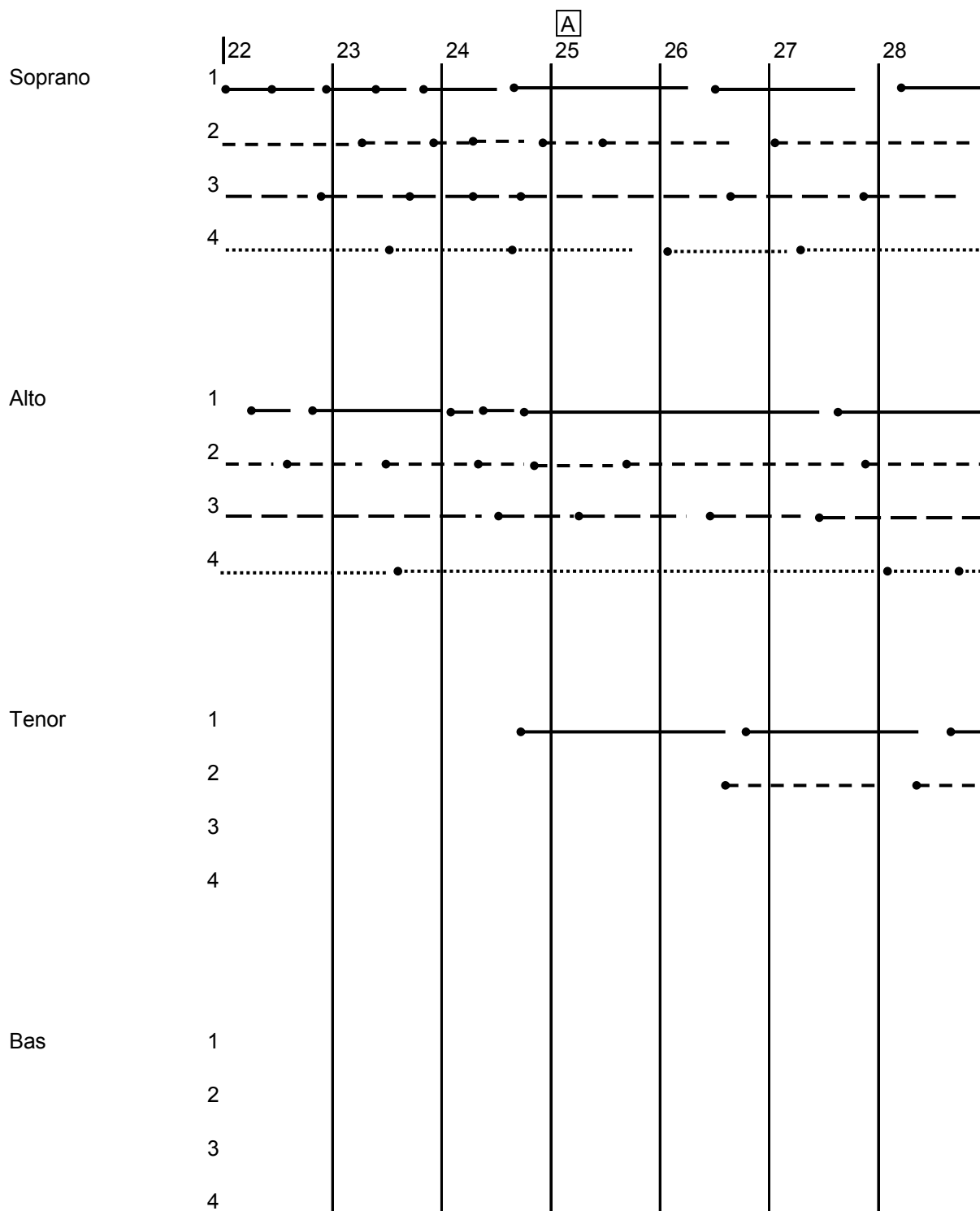
Grafik içerisinde bulunan her sayfanın başında soprano, alto, tenor ve bas grupları özellikle belirtilmiş, yanlarında da her grubunun birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü partını belirtmek adına 1, 2, 3 ve 4 numaraları yazılmıştır (yukarıdan aşağıya).

## GİRİŞ GRAFİĞİ

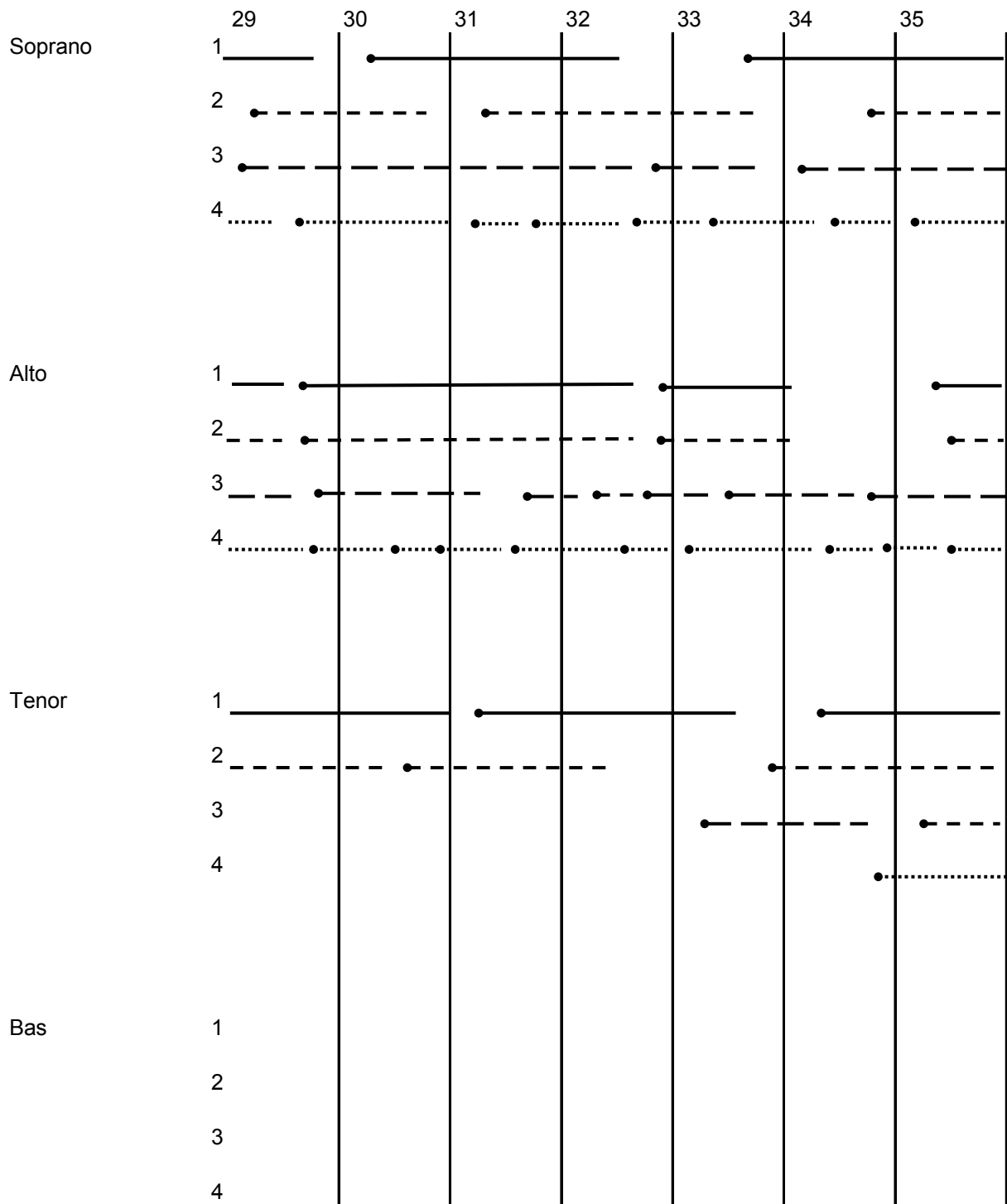












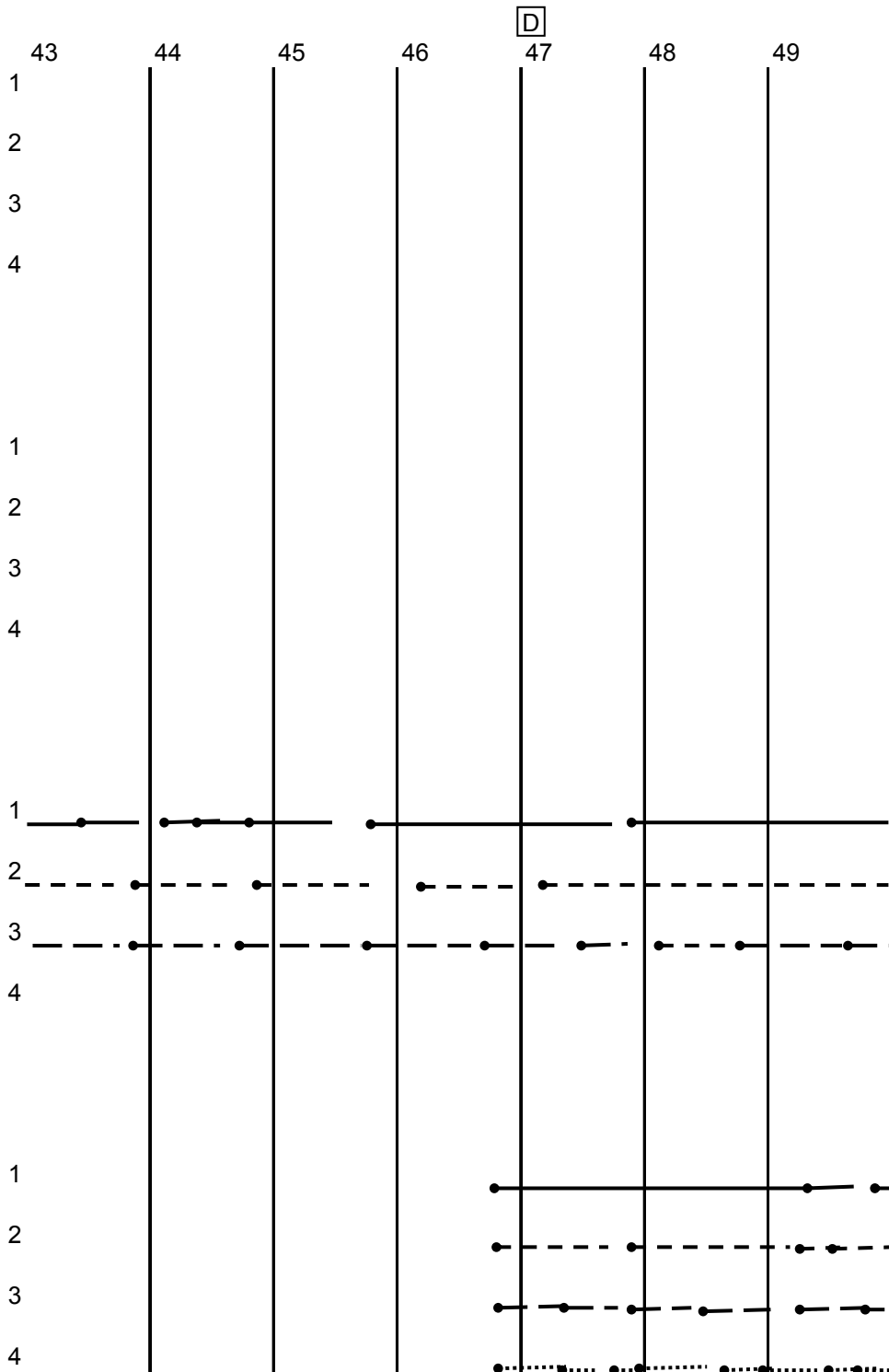
B      C  
 36      37      38      39      40      41      42

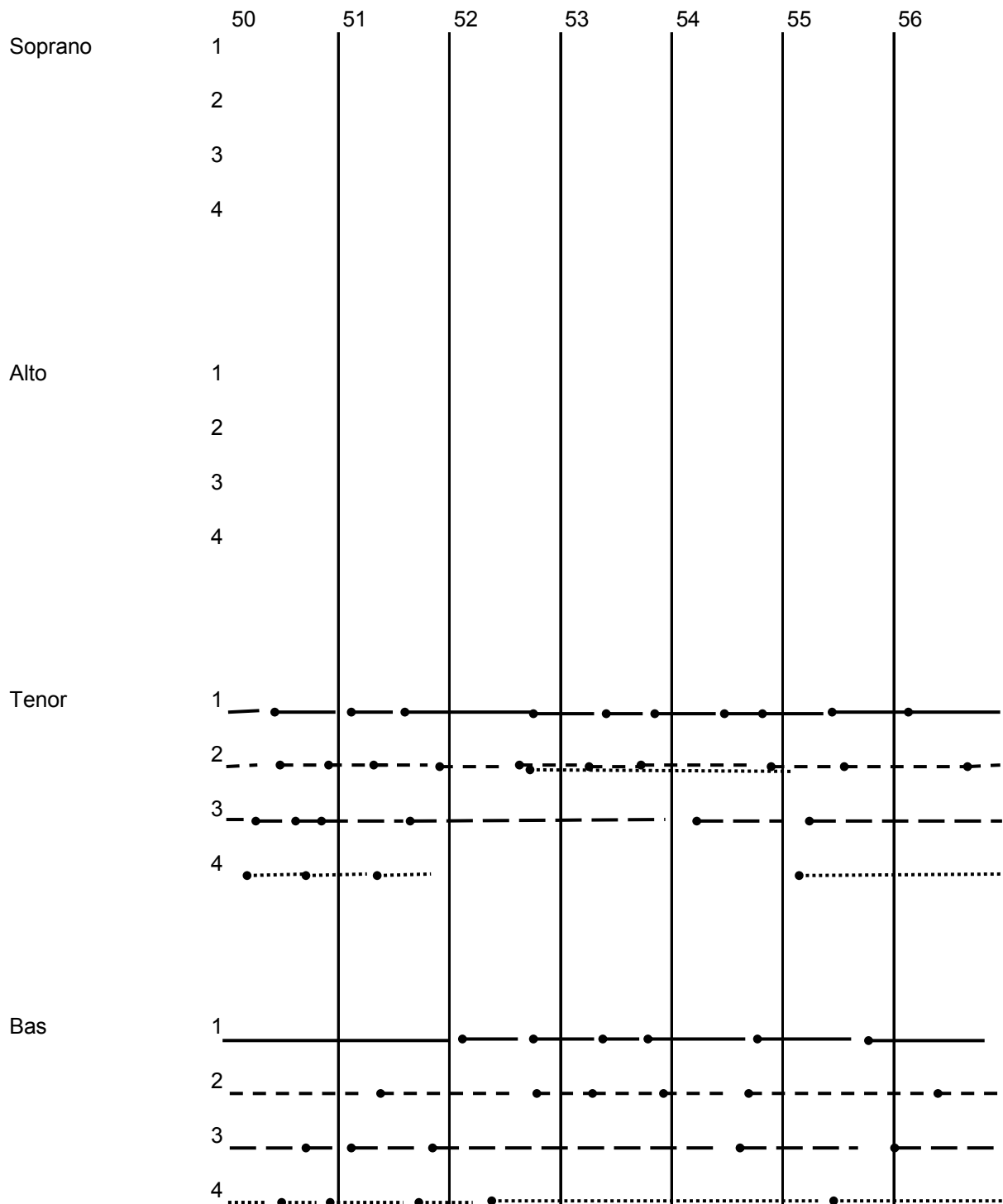
**Soprano**  
 1 —————  
 2 - - - - -  
 3 - - - - -  
 4 .....

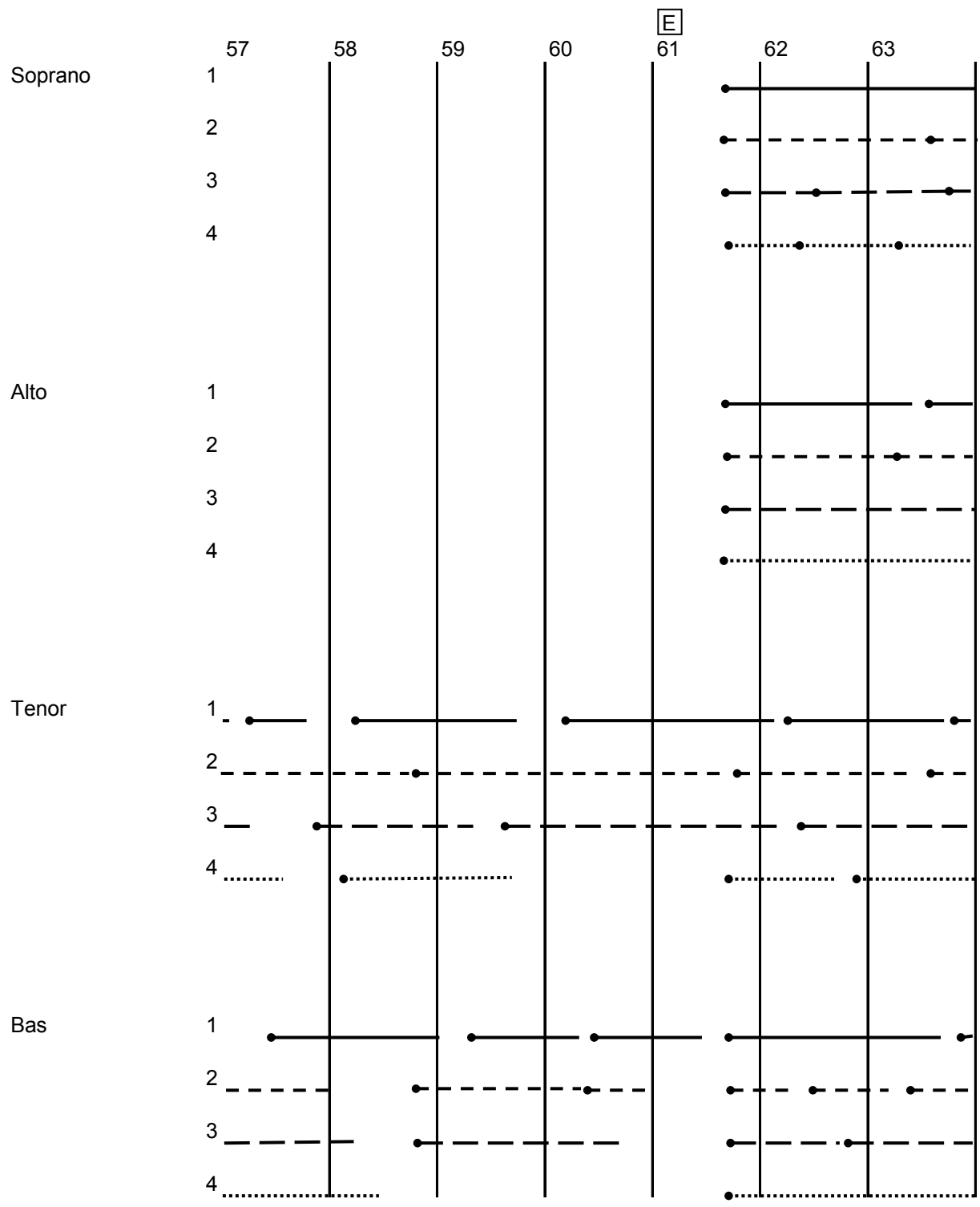
**Alto**  
 1 —————  
 2 - - - - -  
 3    ● ———  
 4 .....

**Tenor**  
 1 ————— ● ————— ● ————— ● —————  
 2 - - - - - ● - - - - - ● - - - - - ● - - - - - ● - - - - -  
 3    ● ——— ● ——— ● ——— ● ——— ● ——— ● ——— ● ———  
 4 ..... ● ..... ● ..... ● ..... ● ..... ● ..... ● .....

**Bas**  
 1            ● ————— ● ————— ● —————  
 2            ● - - - - - ● - - - - - ● - - - - -  
 3            ● - - - - - ● - - - - - ● - - - - -  
 4







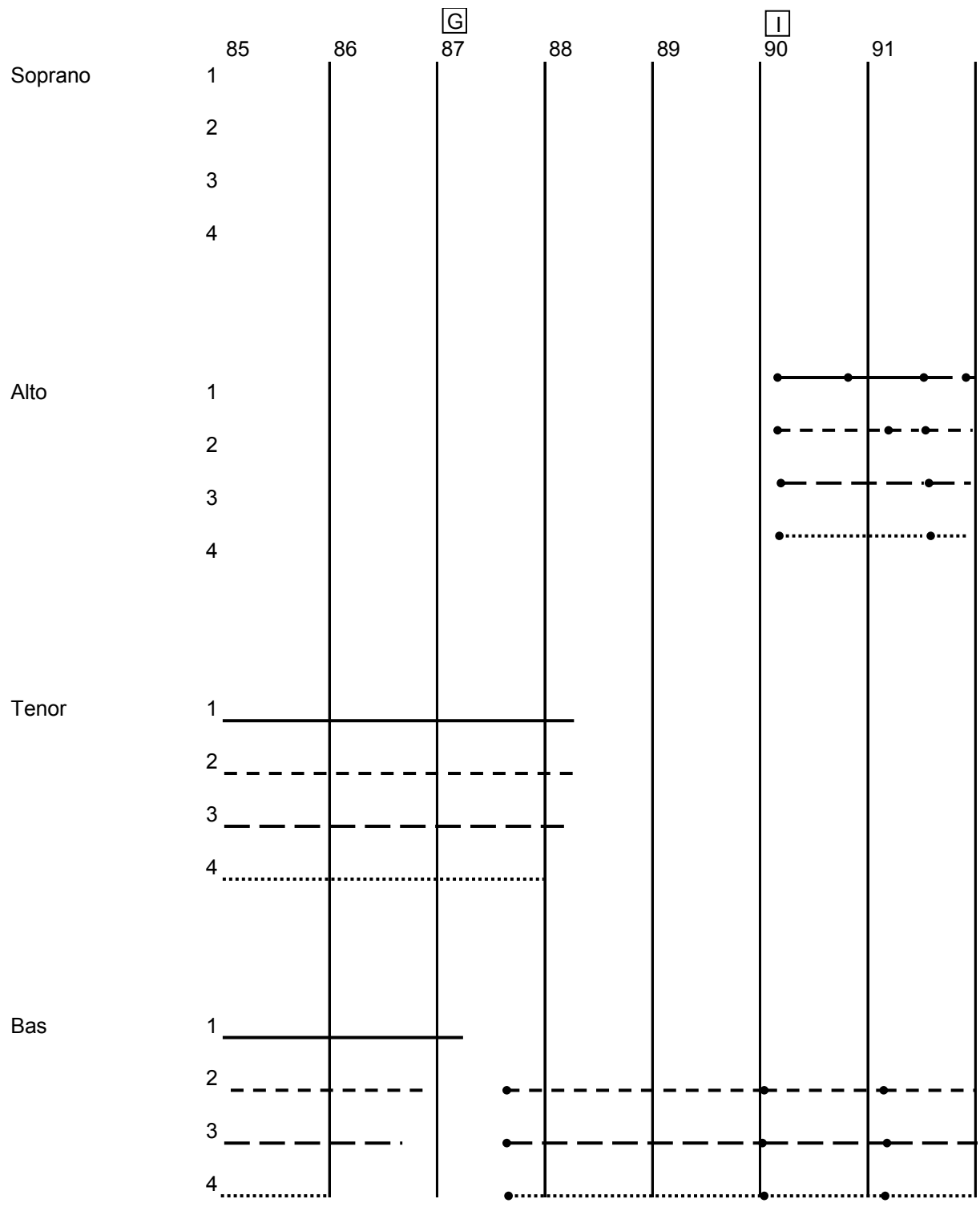
	64	65	66	67	68	69	70
Soprano	1	●		●		●	●
	2		●		●	●	●
	3			●		●	●
	4	●		●		●	●
Alto	1		●		●	●	●
	2		●		●	●	●
	3	●		●		●	●
	4	●		●		●	●
Tenor	1				●	●	●
	2		●	●		●	●
	3	●		●		●	●
	4	●	●	●	●	●	●
Bas	1	●	●	●		●	●
	2	●	●	●	●	●	●
	3	●	●	●	●	●	●
	4	●	●	●	●	●	●

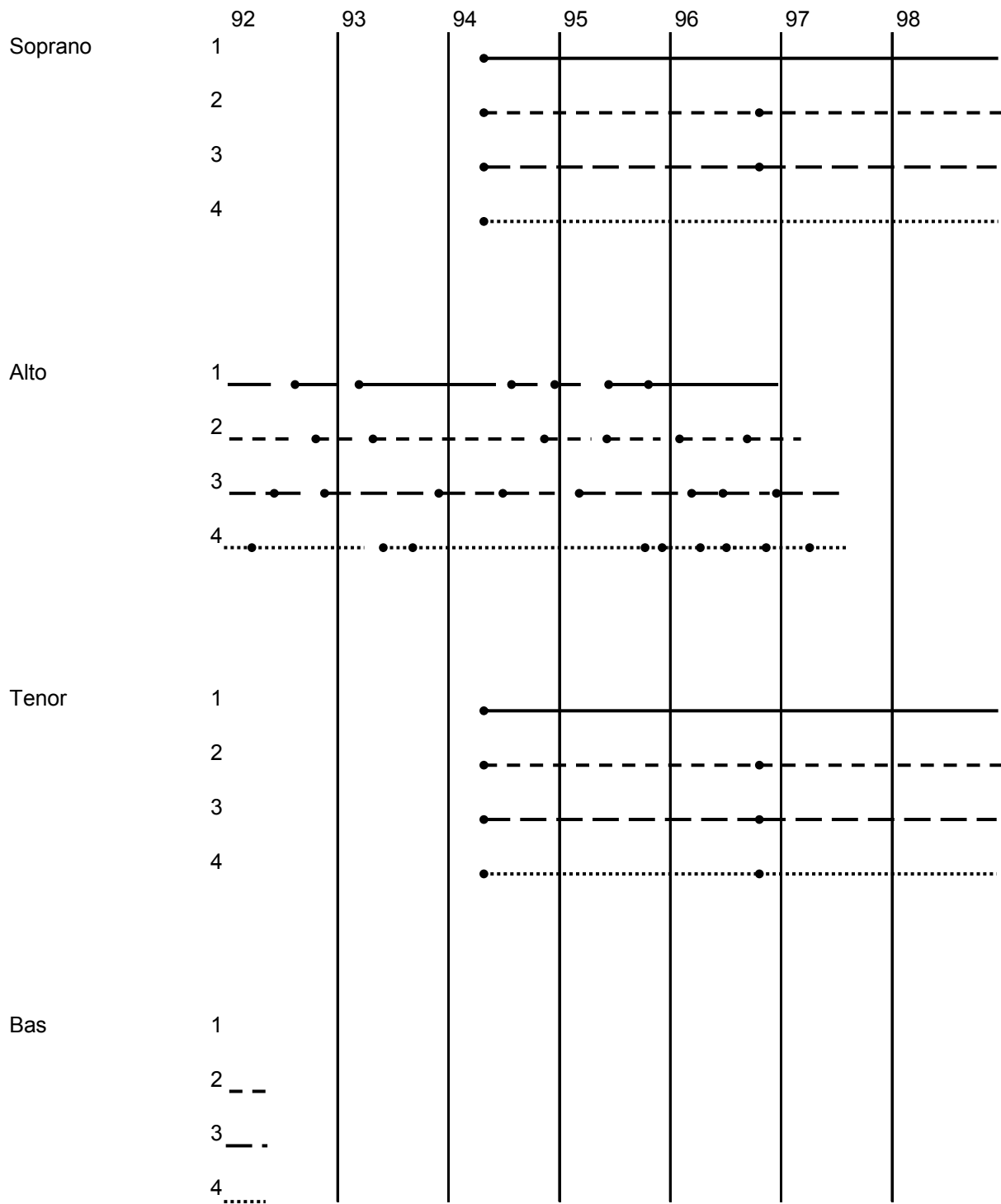
	71	72	73	74	75	76	77
Soprano	1	●	●	●	●	●	
	2		●		●	●	
	3	●			●		
	4	●	●				
Alto	1		●		●		●
	2		●		●	●	●
	3	●			●	●	●
	4	●		●		●	
Tenor	1	●		●			
	2	●		●	●		
	3	●	●		●		
	4		●		●		
Bas	1	●	●				●
	2			●			
	3			●			
	4	●					

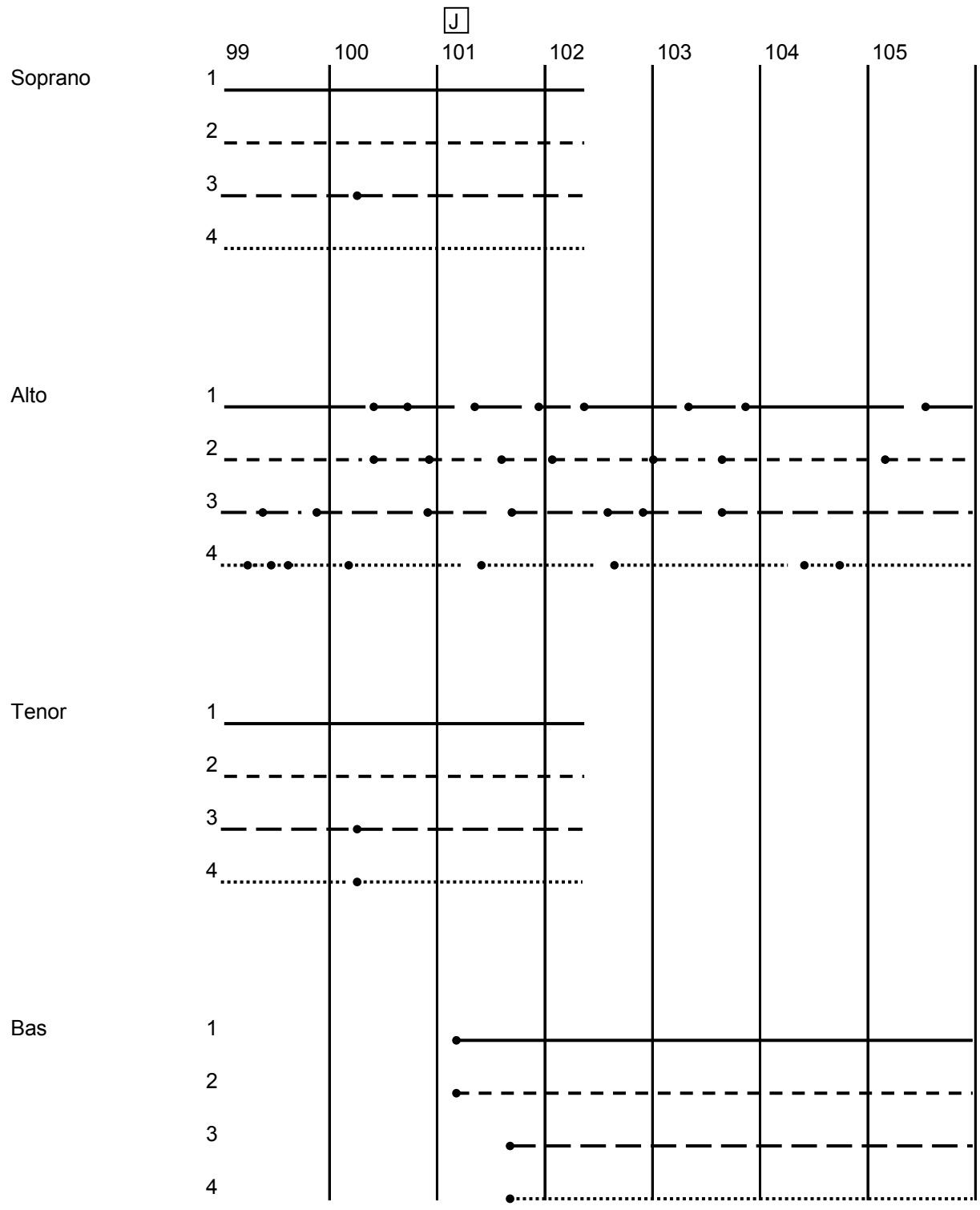
	78	79	80	81	82	83	84
Soprano	1	—————					
	2	- - - - -					
	3						
	4						
Alto	1	—————					
	2	- - - - -					
	3	- - - - -					
	4						
Tenor	1	●	—————		●	—————	●
	2				●	- - - - -	●
	3			●	- - - - -	●	- - - - -
	4				●	- - - - -	- - - - -
Bas	1			●	—————		—————
	2			●	- - - - -	- - - - -	- - - - -
	3			●	- - - - -	- - - - -	- - - - -
	4			●	- - - - -	- - - - -	- - - - -

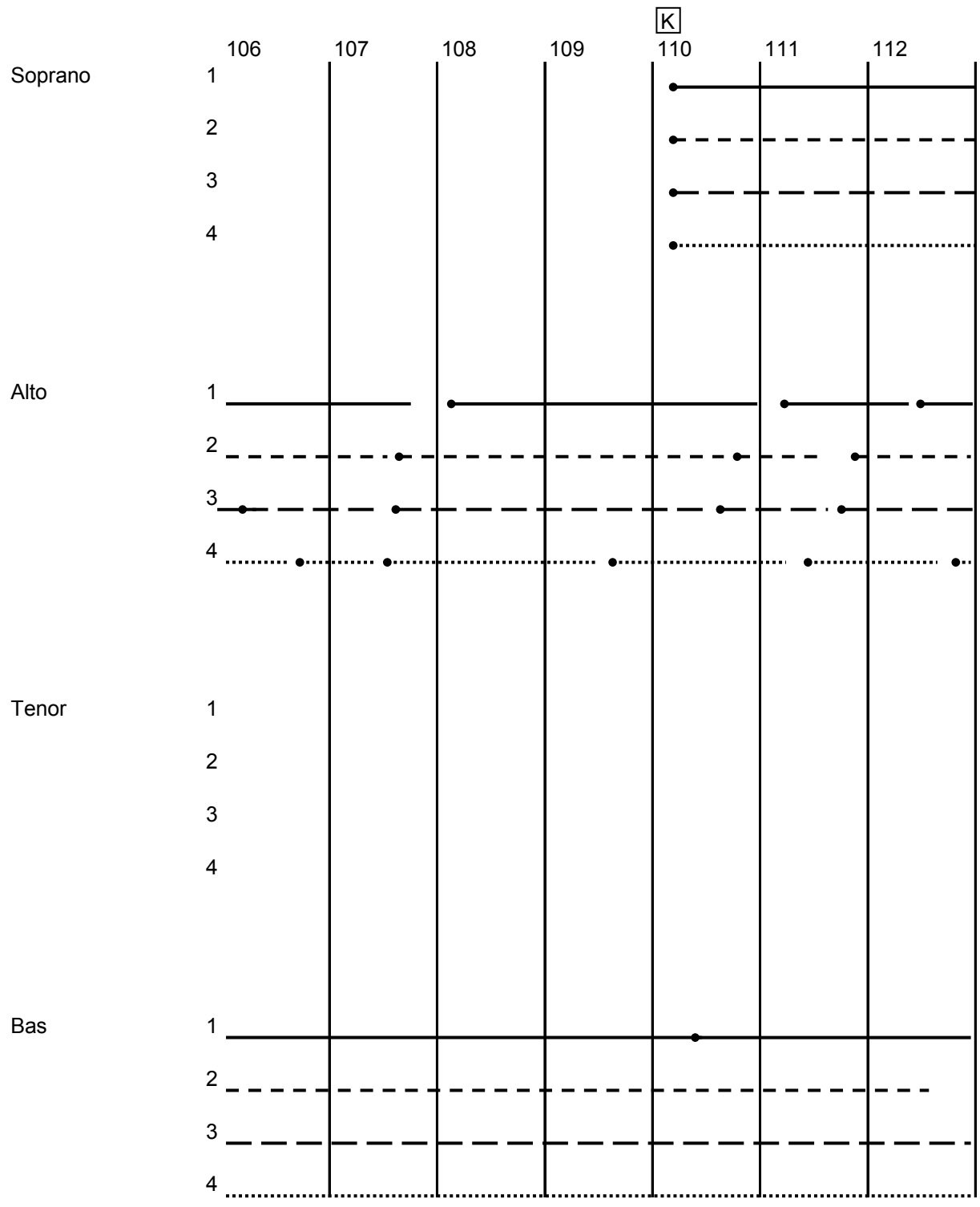
F











	113	114	115	116	117	118	119	
Soprano	1	—————						
	2	- - - - -						
	3	_ _ _ _ _						
	4	.....						
Alto	1	—————						
	2	•	- - - - -					
	3	- - - - -						
	4	.....						
Tenor	1							
	2							
	3							
	4							
Bas	1							
	2							
	3	- - - - -						
	4	.....						

	120	121	122	123	124	125	126	
Soprano	1							
	2							
	3							
	4							
Alto	1							
	2							
	3							
	4							
Tenor	1							
	2							
	3							
	4							
Bas	1							
	2							
	3							
	4							

## 2.2 Kanonik Yapı Grafiği

Eserin kanon tekniği ile yazıldığından bahsetmiştik. Liyeti eserin taslakları üzerinde çalışırken pek çok ezgi üretmiş ve bunları not etmiştir. Eserin içerisinde bulunan her kanonun seslerinin aynı tutulurken düzümlerinin farklı olduğunu ve her ses grubuna ait olan alıntı ezgilerin farklı uzunluklara ve her birinin farklı sayıda ölçü sayısına sahip olduklarını ikinci bölümde belirtmiştik. Kanonik yapı grafiği eser içerisinde bulunan her kanon “grubunu” göstermektedir. İkinci bölümün içinde her kanona ait ezgiler sırası geldiğinde gösterilmişlerdir. Burada ise her birini grafiksel olarak notaların kendisi olmadan ele alacağız.

Bir önceki grafik olan giriş grafiğinde olduğu gibi burada da bütün gruplar (soprano, alto, tenor ve bas) her sayfanın başında gösterilmektedir. Her bir grup kendi içerisinde dörde ayrılmışlardır ve her sayfanın başında -1, 2, 3 ve 4- olarak yazılmışlardır.

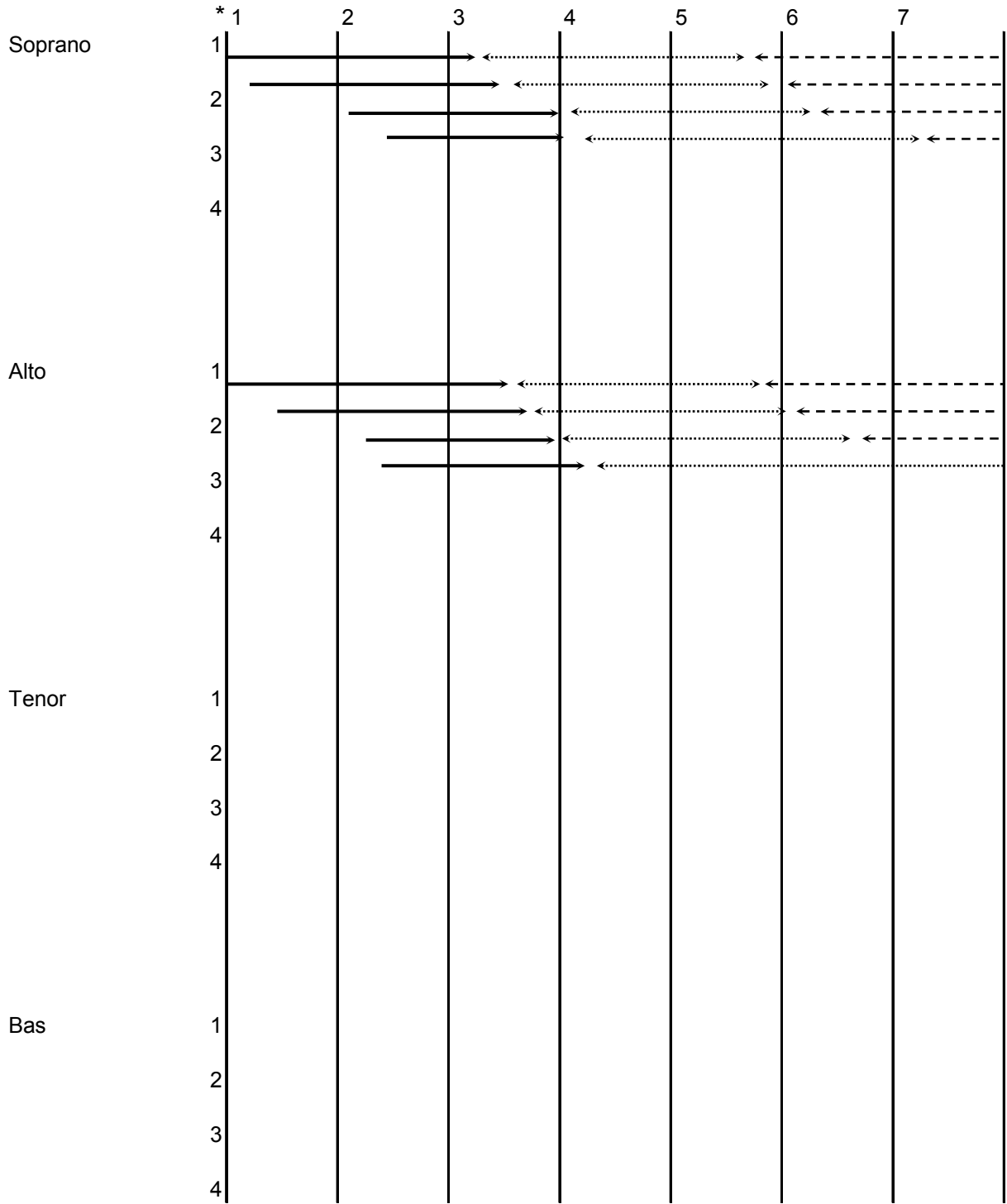
Yine bir önceki grafikte olduğu gibi eserde bulunan 126 ölçü gösterilmiş ve “yapay” ölçü çizgileriyle ayrılmışlardır. Her ölçünün başında burada da ölçü sayıları verilmiştir. Bir önceki grafikte olduğu gibi eserin kendi partiturunda gösterilen A, B, C, D gibi kısımlar bu grafikte de aynı şekilde kare içerisinde belirtilmişlerdir.

Kanonik yapı grafiğinde her alıntı ezginin başlangıcı  $\leftarrow$  işareti ile sonu ise  $\rightarrow$  işareti ile belirtilmişlerdir. Aynı olan tüm kanonlar  $\leftarrow - - - \rightarrow$  yada  $\leftarrow . . . \rightarrow$   $\longleftrightarrow$  vb... işaretler ile tanımlanmışlardır. Yani tüm ezgiler bir çizgi ile belirtilmiş bu ezgilerin başlangıç ve bitiş noktaları oklar ile gösterilmiş ve aynı kanona sahip ses grupları aynı “çizgi karakterine” sahiptirler. Sayfa sonuna denk gelen ancak sona ermeyen ezgilerin sayfa sonunda  $\rightarrow$  işareti konmamış, düz olarak devam ettirilmiştir. Aynı şekilde sayfa başında da bir önceki sayfadan devam eden ezgilerde  $\leftarrow$  işareti bulunamamakta, yine düz olarak başlamaktadırlar. Aralarında susmadan başlayan ezgiler  $\rightarrow\leftarrow$  şeklinde gösterilmektedirler.

Eser içerisinde nadirde olsa bazı yerlerde aralıksal, birli yada uygusal hareketler bulunmaktadır. Bu hareketler grafik içerisinde mevcut buldukları yerlerde \* işareti ile işaretlenmiş ve buldukları sayfanın altına not düşülerek belirtilmişlerdir.

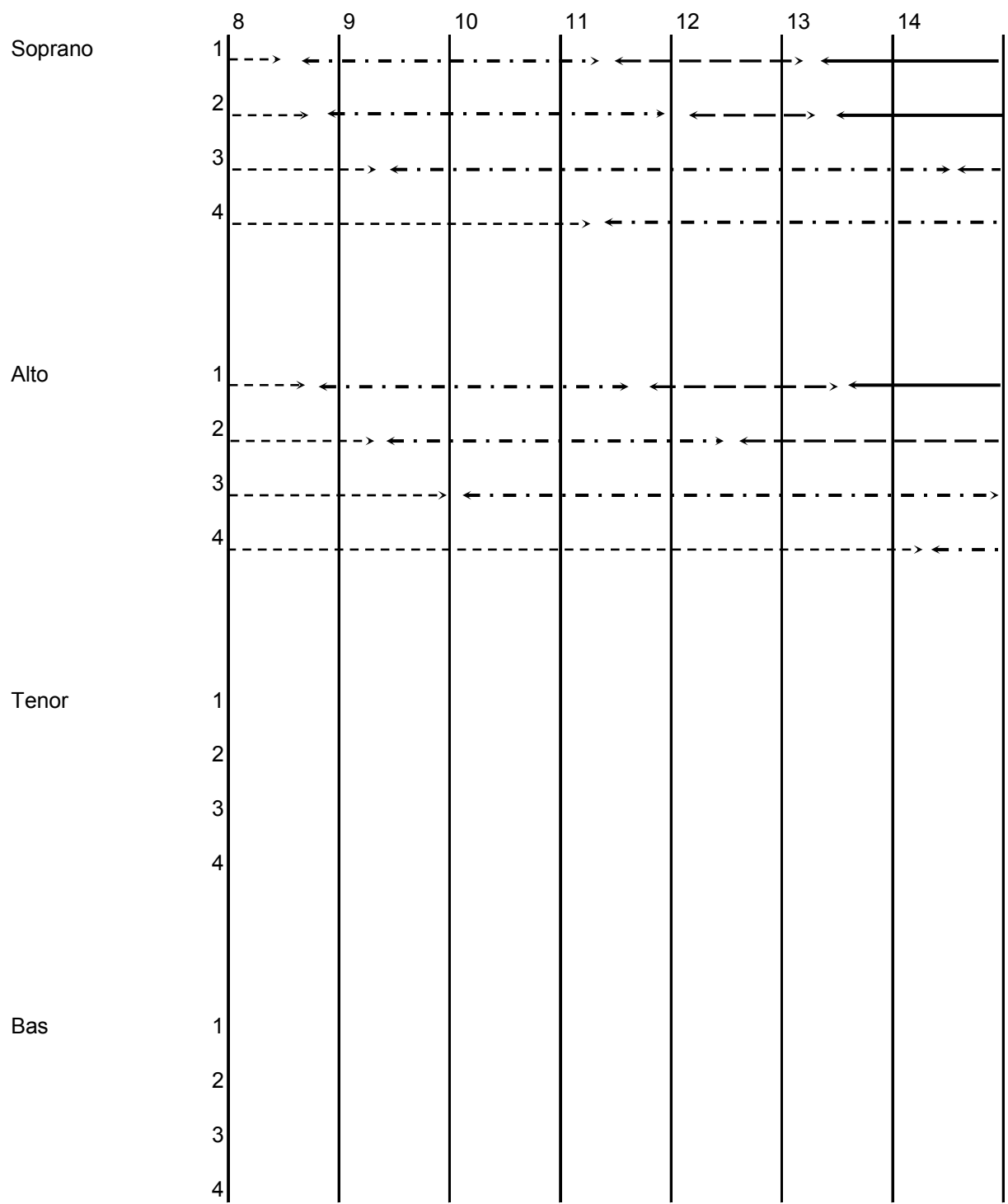
Lux Aeterna'nın 61 ila 80. ölçüleri arasında alto grubu sol, si bemol ve do seslerini farklı sıralamalarla kullanarak yapay bir kanon oluşturmaktadır. Birinci alto do-si bemol-sol sıralamasıyla, ikinci alto si bemol-do-sol sıralamasıyla, üçüncü ve dördüncü altolar ise sol-si bemol-do sıralamasıyla bu üç sesi kullanır. Grafik içerisinde bu bölüme özel ilgi çekmek amacıyla \*\*\* işareti ile gösterilmiştir. Yine seslerin aynı ancak sıralamanın farklı olduğunu betimlemek amacı ile birinci alto  $\longleftrightarrow$ , ikinci alto  $\longleftrightarrow$ , üçüncü ve dördüncü alto ise  $\longleftrightarrow$  ile gösterilmektedir.

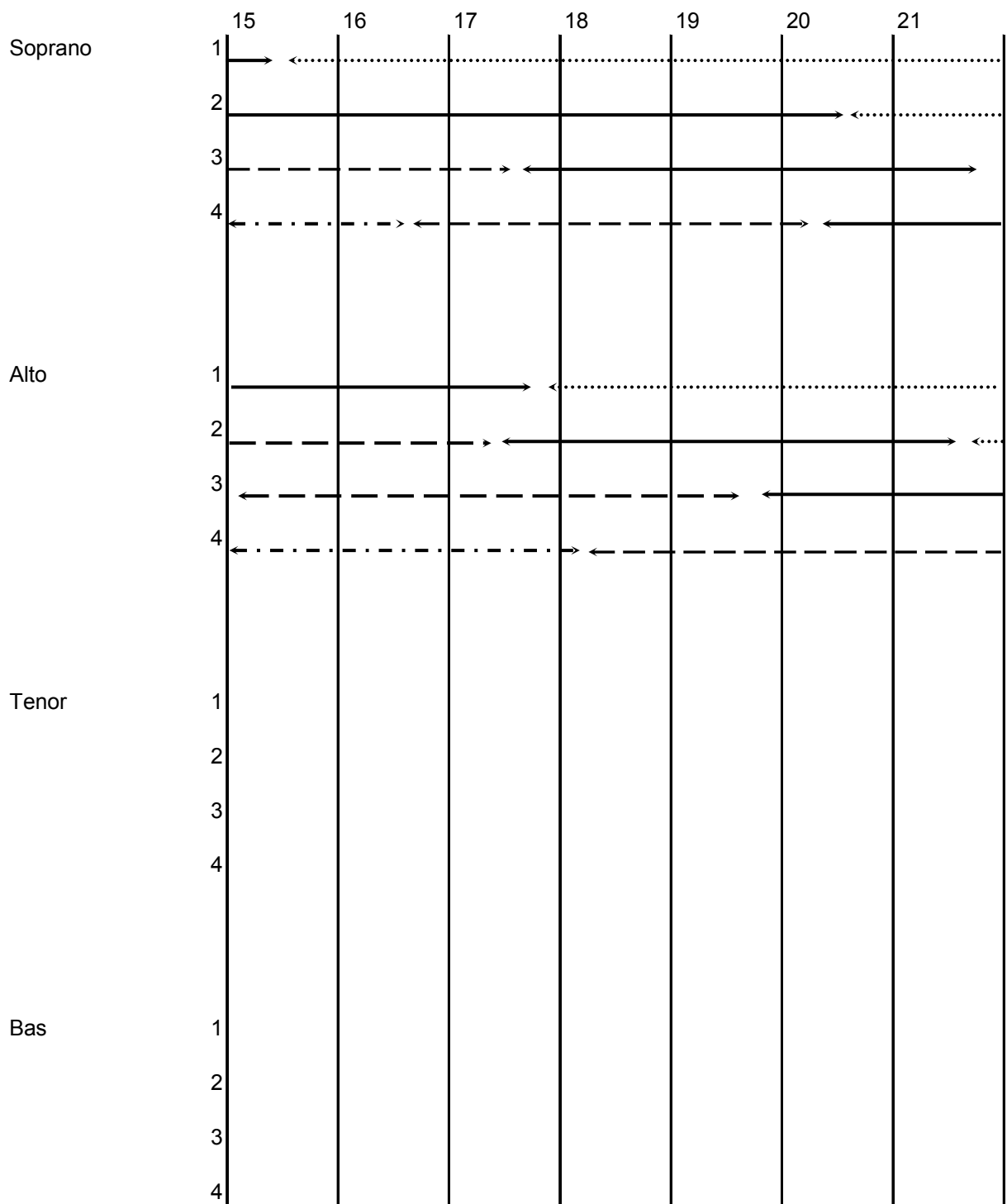
# Kanonik Yapı Grafiği

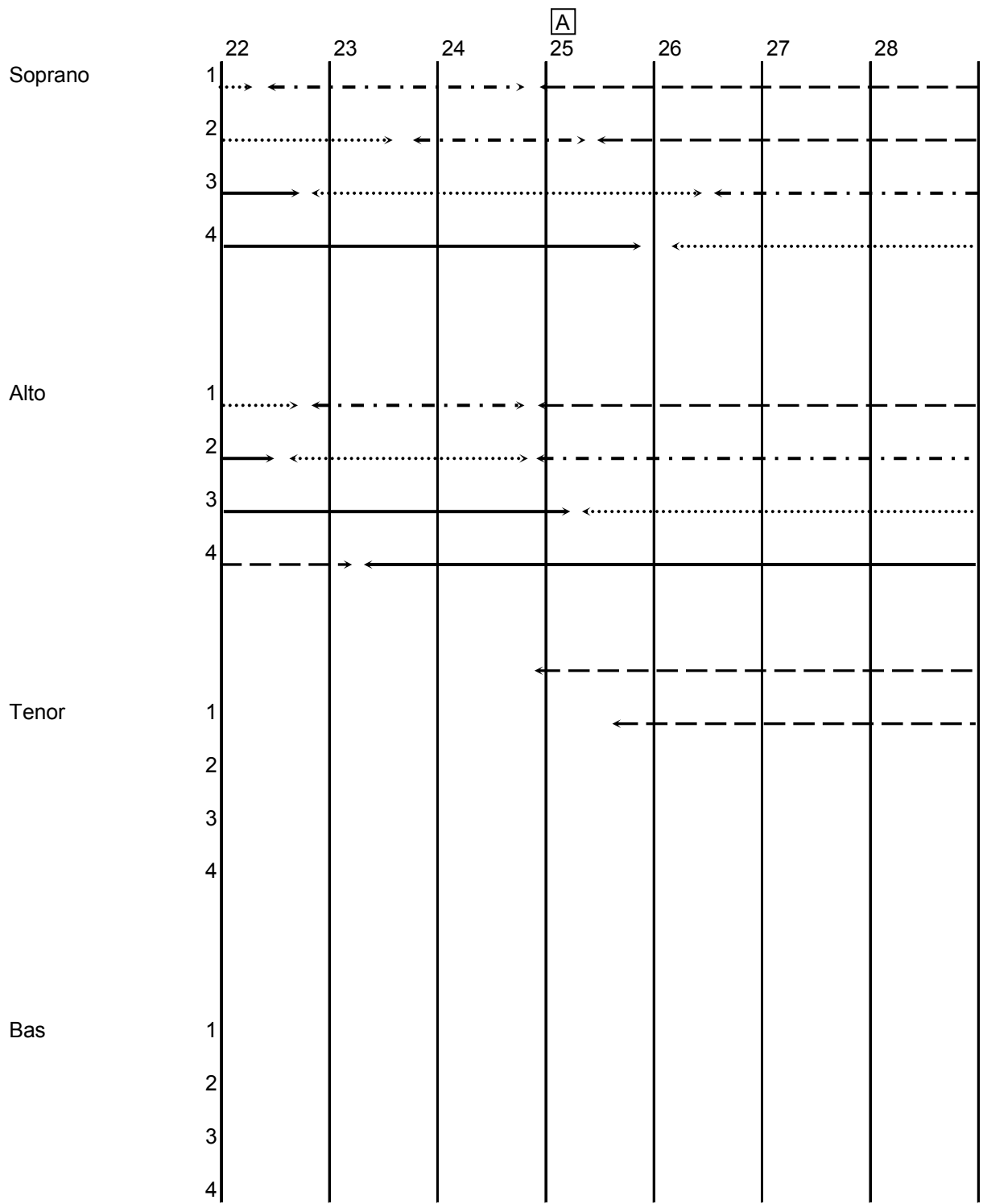


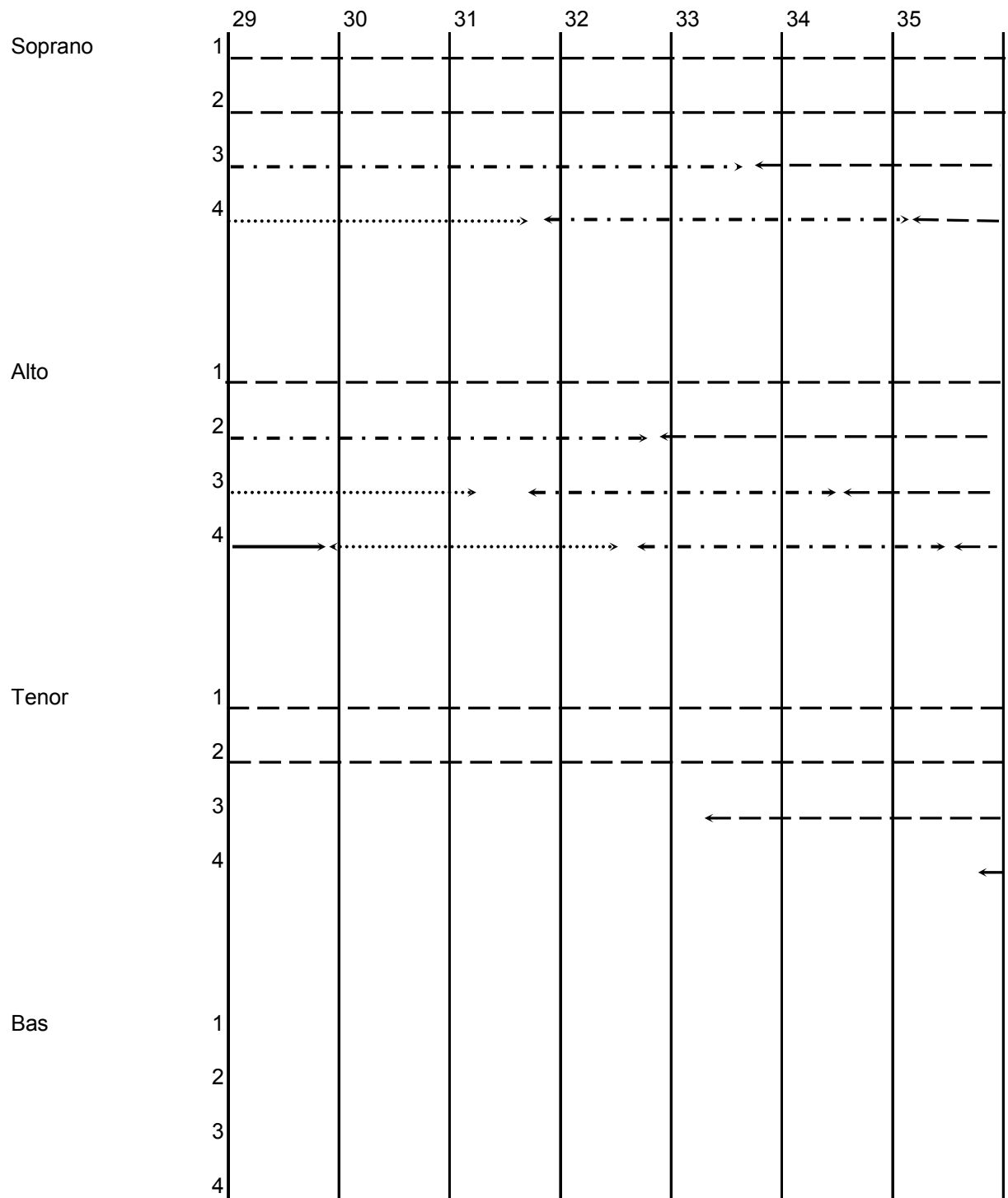
\* sesdeş

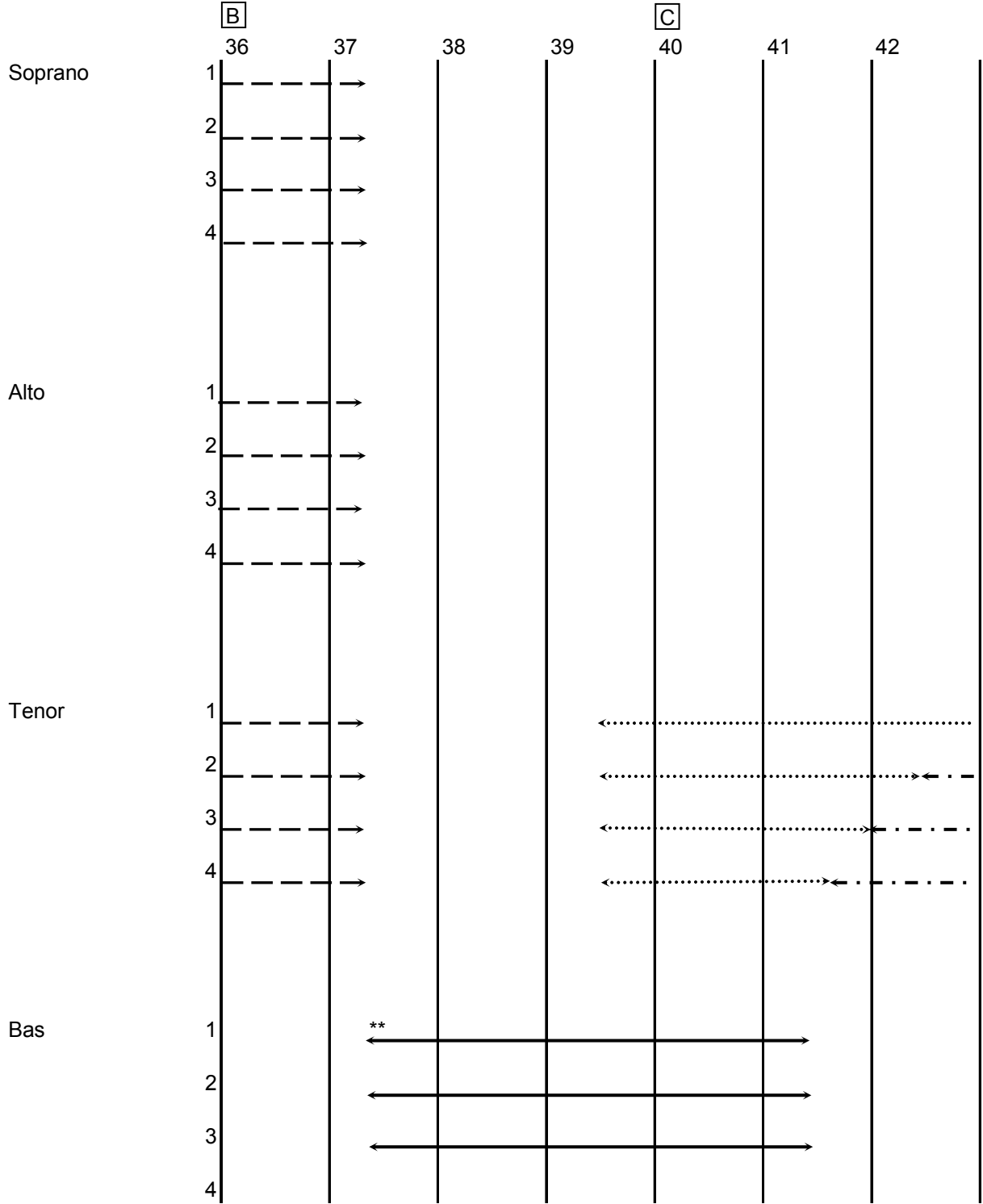




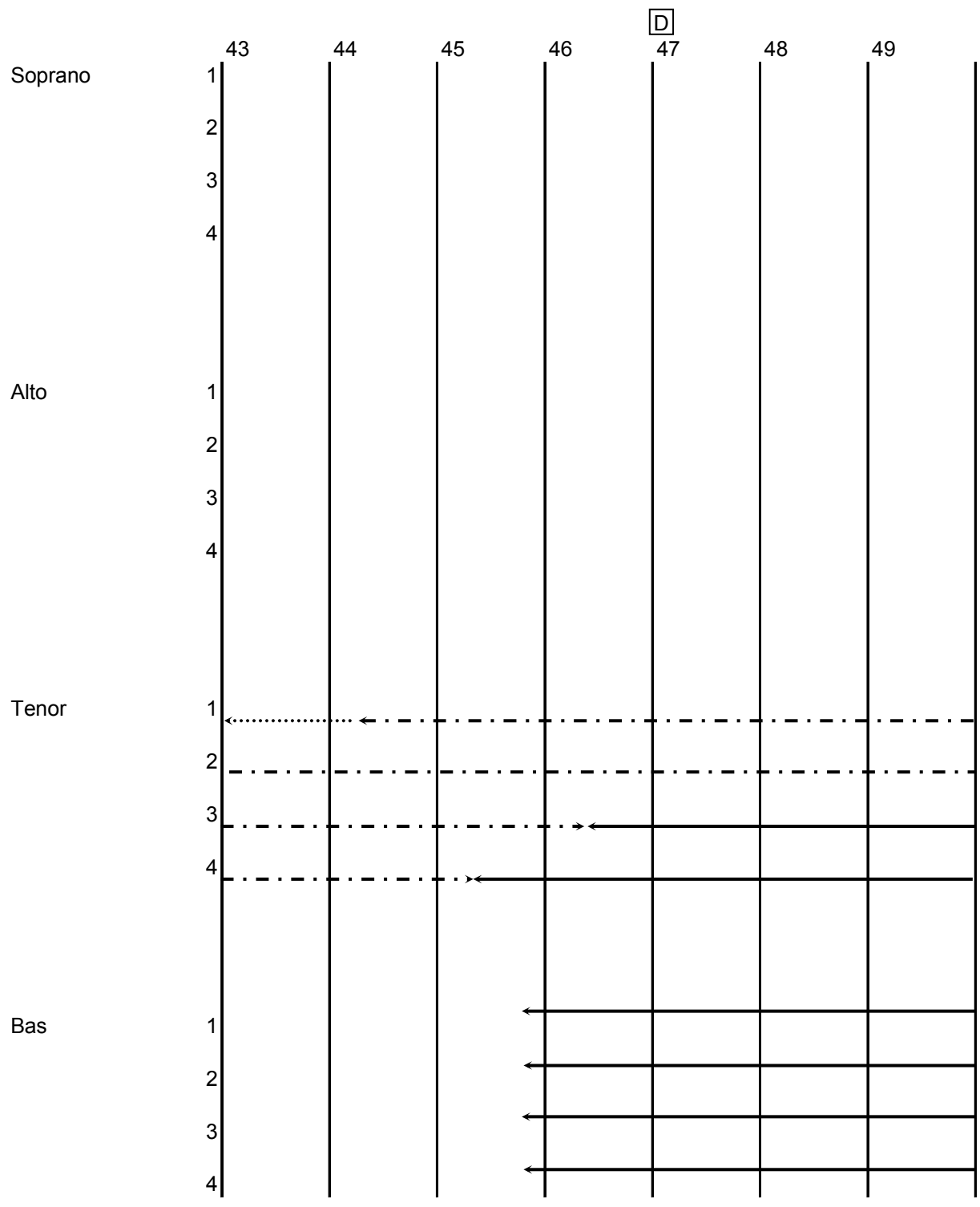


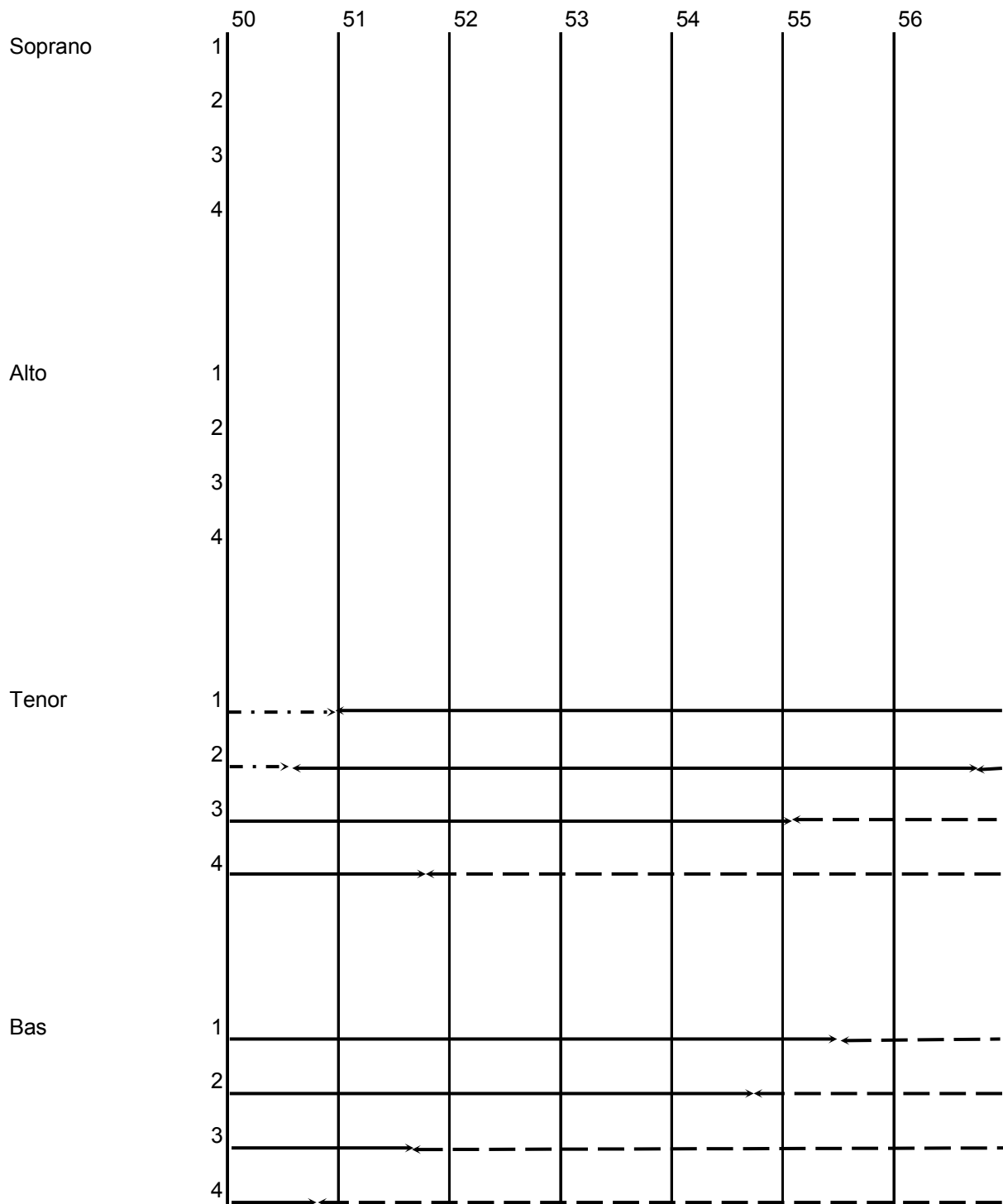


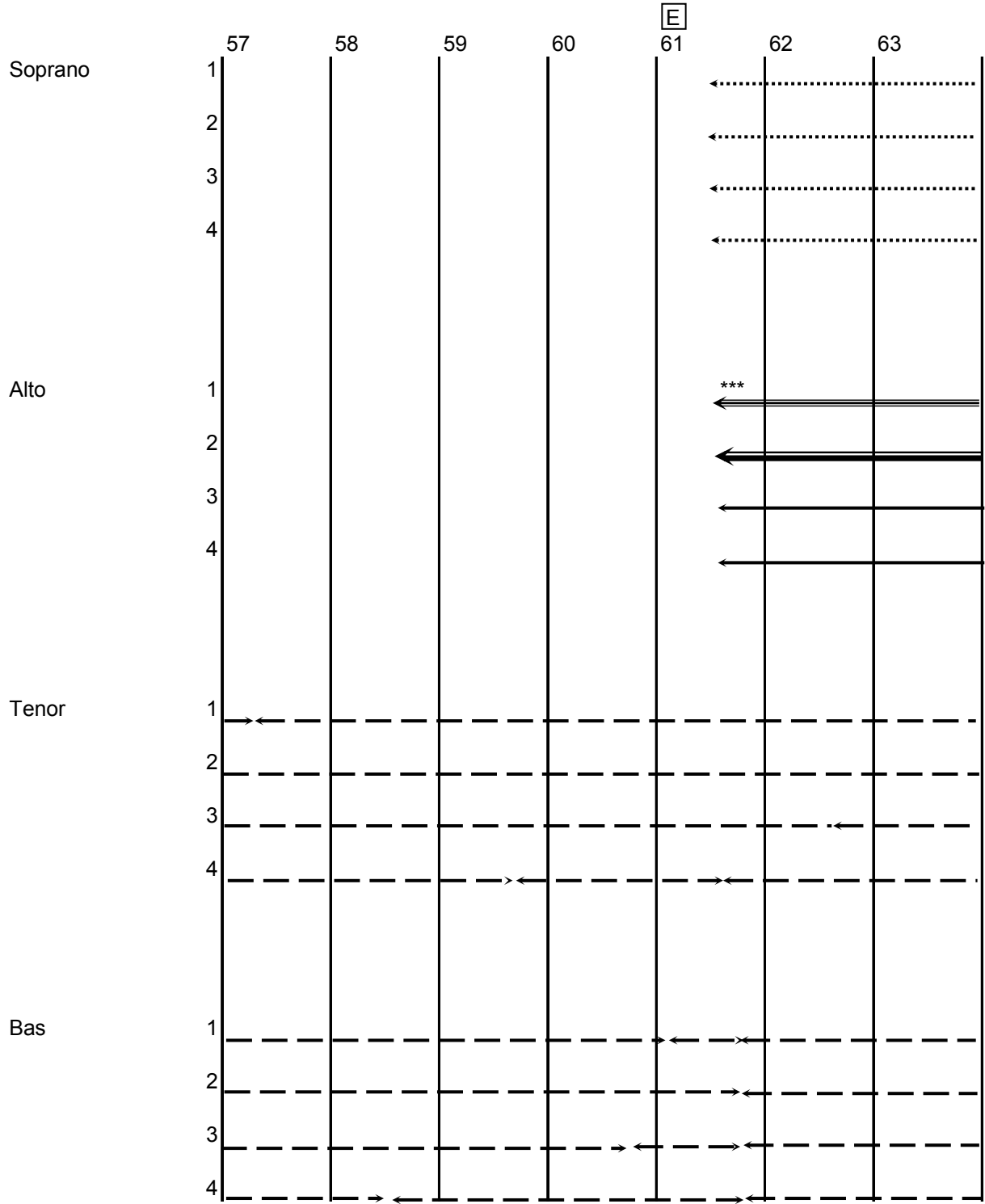




*\*\*sesdeş değildir, ancak kanonik bir hareket yoktur.  
Uygusal bir hareket mevcuttur.*





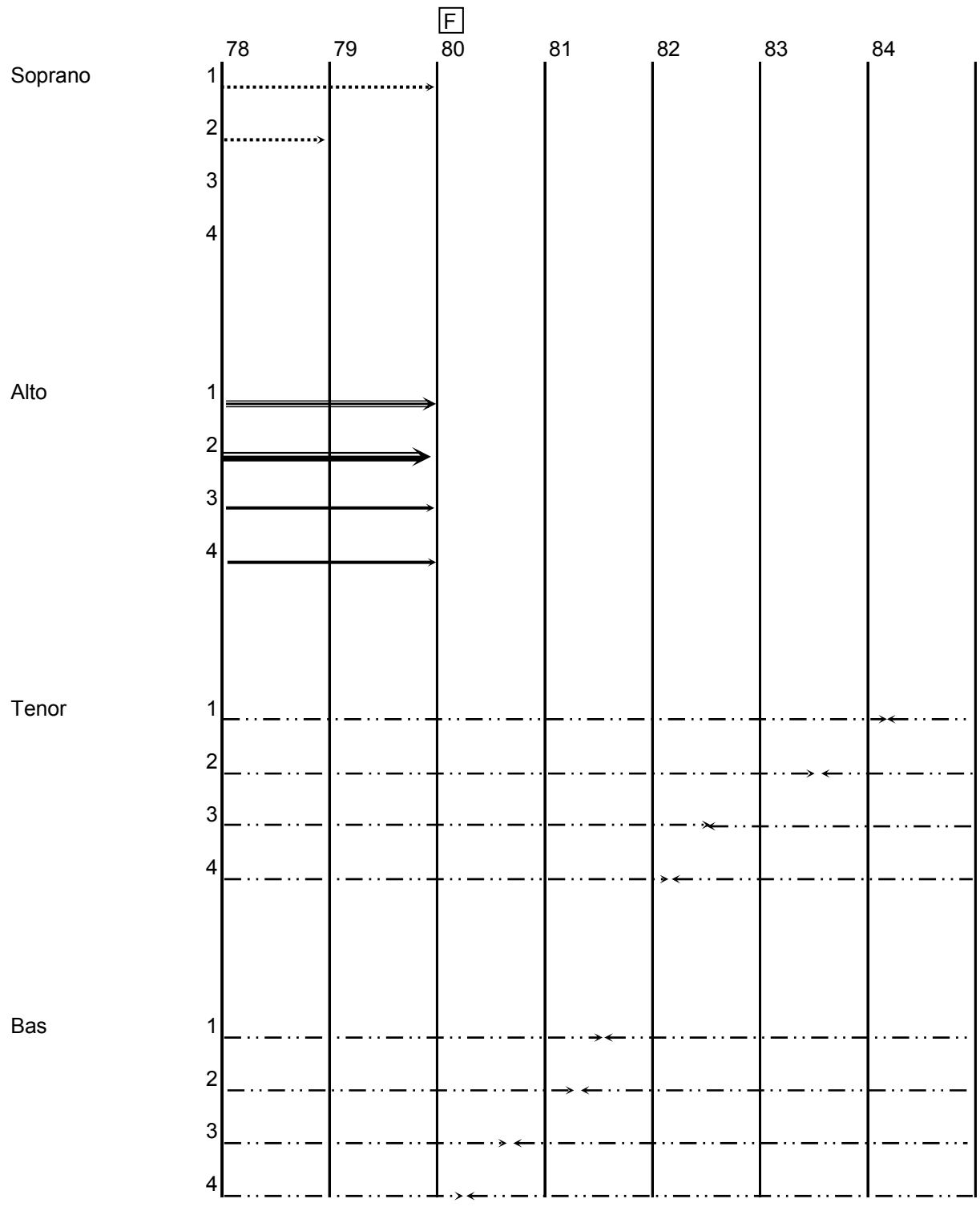


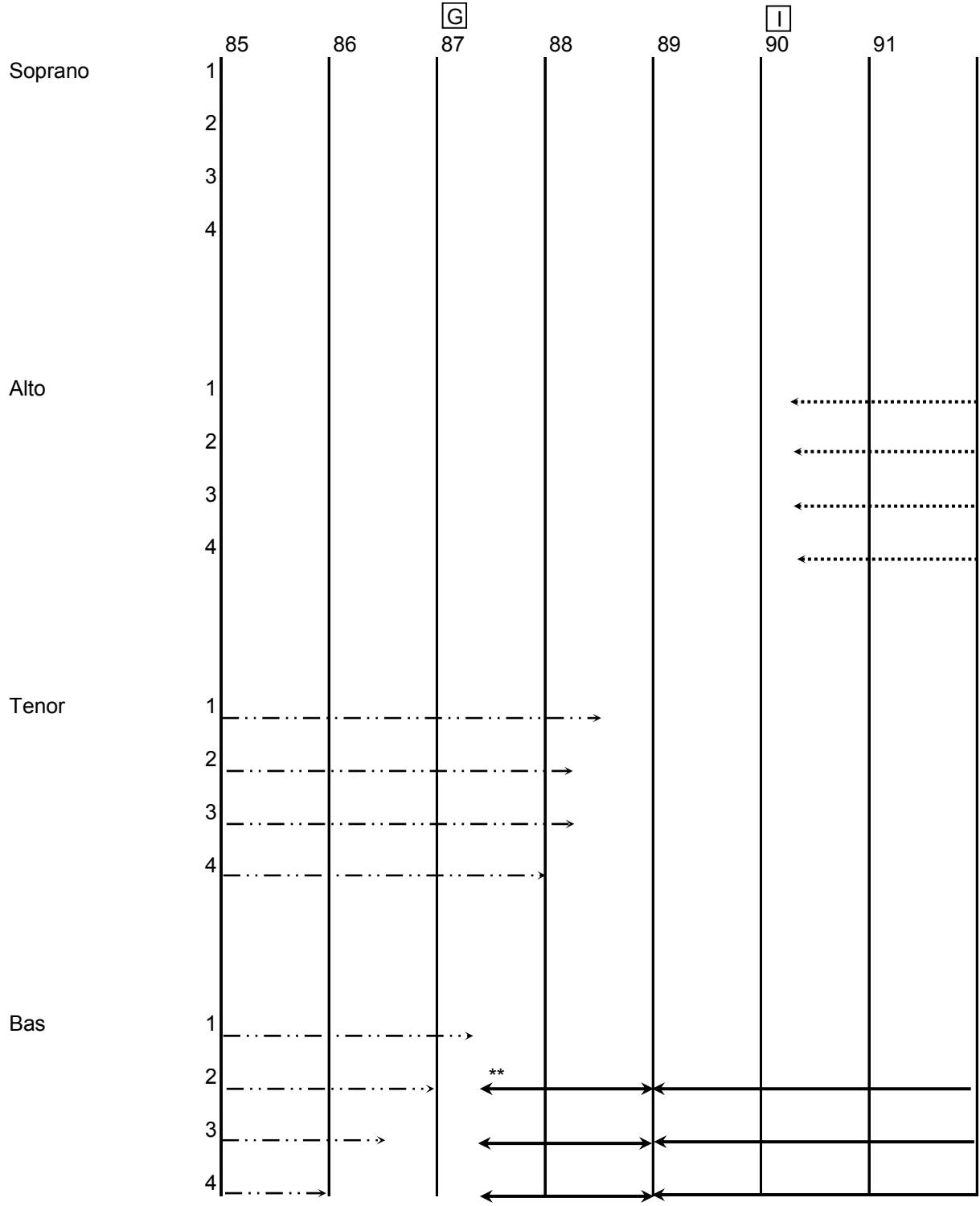
\*\*\*Alto grubu aynı sesleri (sol, si bemol ve do) farklı sıralamalarla kullanarak yapay' bir kanon oluşturur. Alto'nun 3. ve 4. seslerinin söyledikleri ezgi aynıdır.



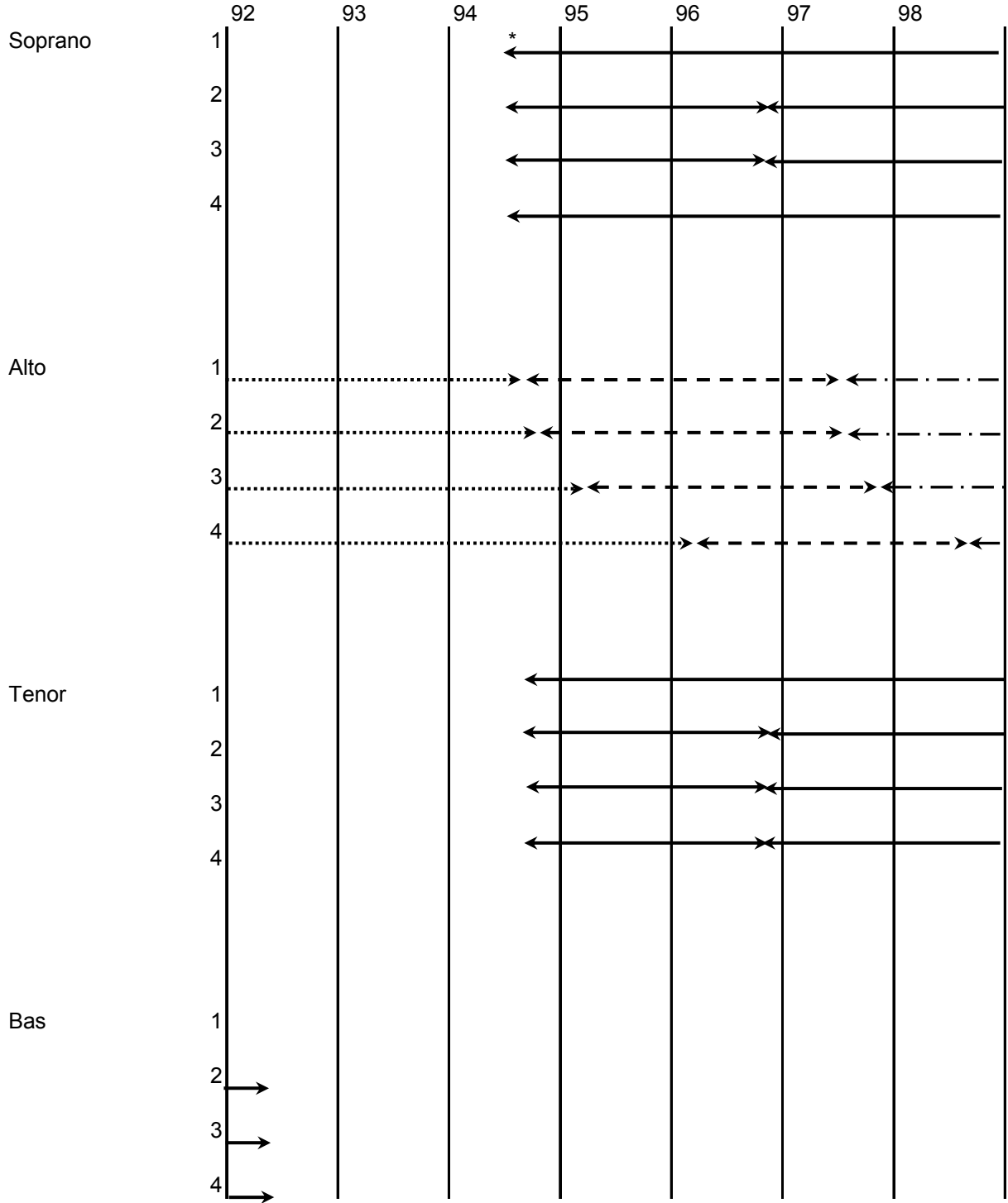
	64	65	66	67	68	69	70	
Soprano	1							
	2							
	3							
	4							
Alto	1	←←←←←					←←←←←	
	2	→→→→→			←←←←←	←←←←←		
	3	→→→→→			←←←←←	←←←←←		
	4	→→→→→			←←←←←	←←←←←		
Tenor	1						←←←←←	
	2							
	3						→→→→→	
	4			→→→→→	←←←←←			
Bas	1					→→→→→	←←←←←	
	2		→→→→→	←←←←←				
	3			→→→→→	←←←←←			
	4			→→→→→	←←←←←			

	71	72	73	74	75	76	77	
Soprano	1							
	2							
	3						→	
	4						→	
Alto	1	—————					←	—————
	2	—————					←	—————
	3					←	—————	
	4					←	—————	
Tenor	1							
	2	←						
	3							
	4							
Bas	1							
	2							
	3							
	4							

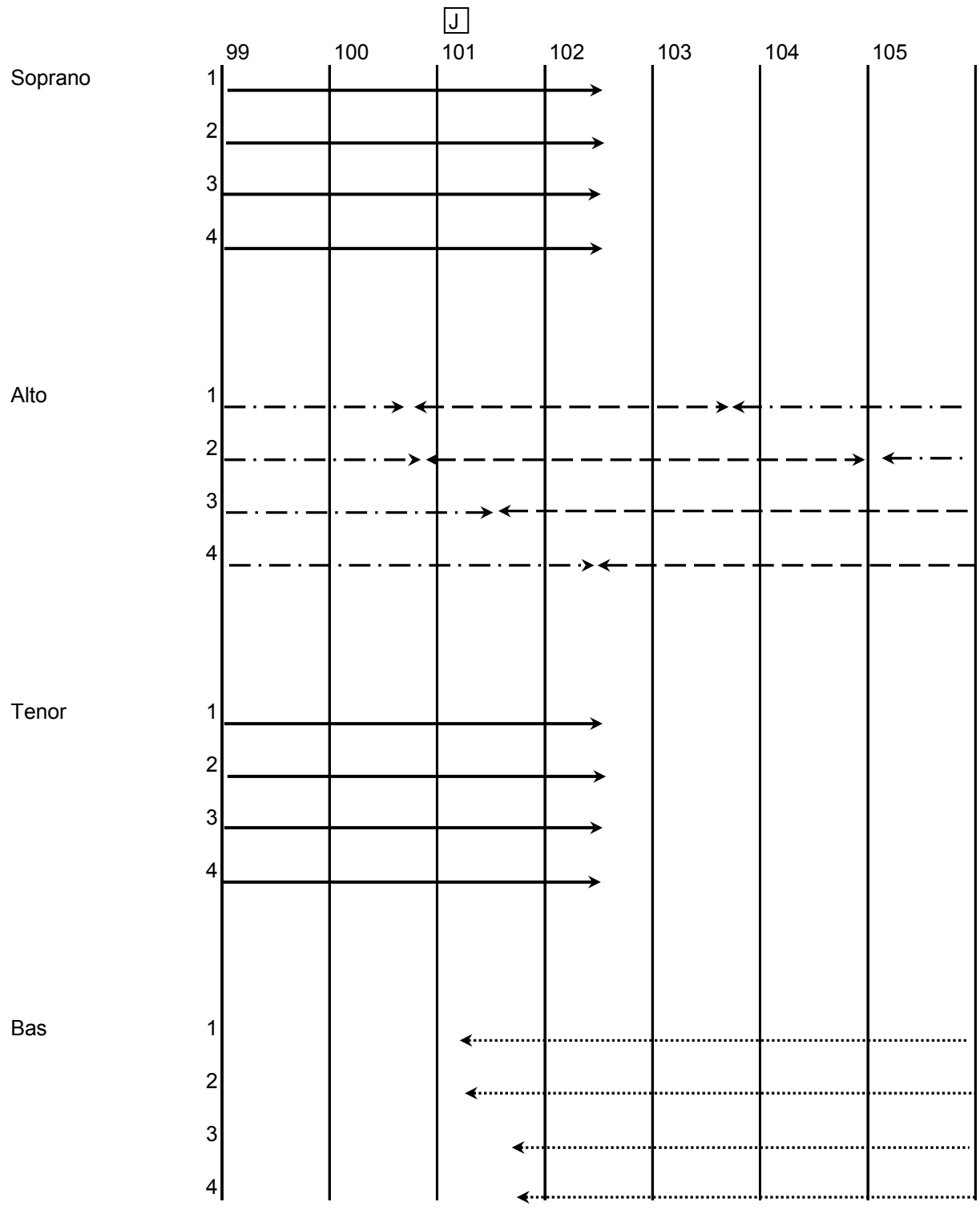


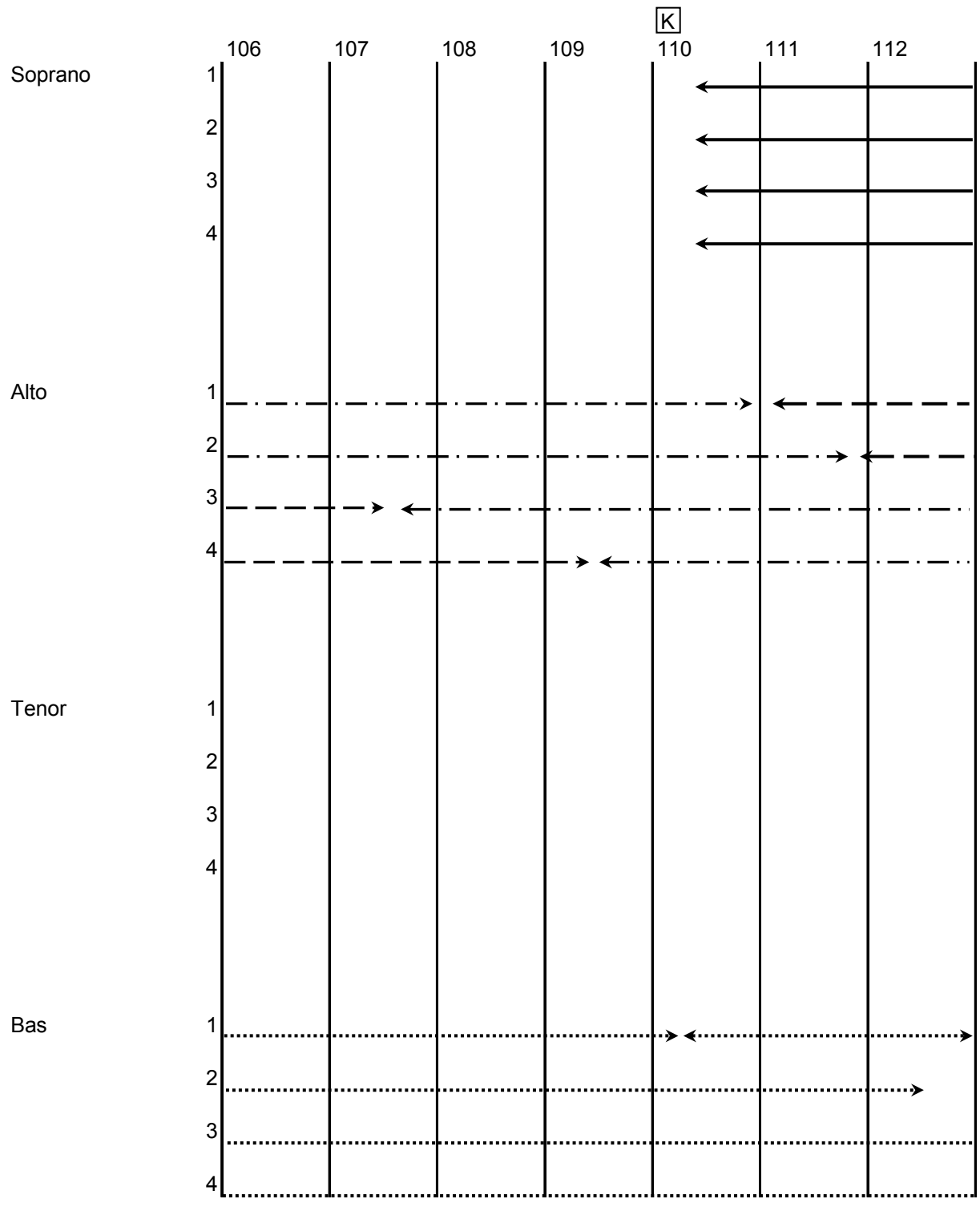


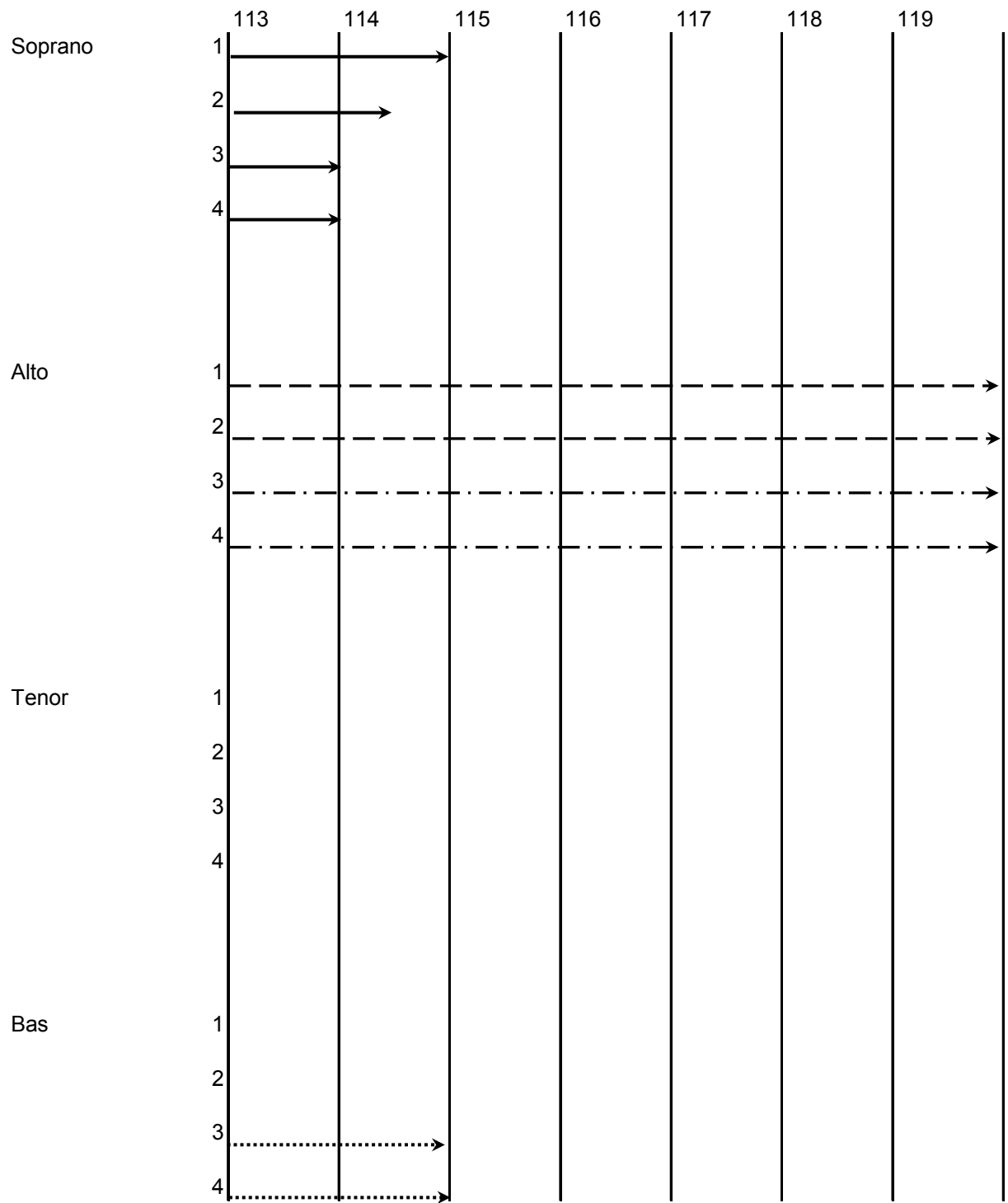
*\*\*37. ölçüdeki aynı uygusal hareket burada da mevcuttur.*



*\*\*sesdeş gibi başlar ancak "ce" hecesine denk gelen soprano'nun 2.,3. ve tenor'un 2.,3. ve 4. seslerinde yer alan bir bozulma vardır; böylece "küçük" bir kanon hareketi meydana gelir.*









	120	121	122	123	124	125	126	
Soprano	1							
	2							
	3							
	4							
Alto	1							
	2							
	3							
	4							
Tenor	1							
	2							
	3							
	4							
Bas	1							
	2							
	3							
	4							

### 2.3 Yoğunluk Grafiği

Bu grafikte ise eserin sahip olduğu ses yoğunluğu verilmektedir. Eser birli ile başlar ve yanaşık hareketlerle (kromatik) derin bir ses yoğunluğuna sahip olur. Bu grafikte tüm eser içerisinde geçen sesler, ait oldukları ölçü içerisindeki düzünsel yapıları olmadan gösterilmektedirler ve ses gereci çıkarılmıştır. Sadece çok belirgin (örneğin 61. ölçüde soprano ve alto gruplarının “uygusal denebilecek” girişleri gibi) noktalarda esas partitürde mevcut olan düzünsel yapı korunmuştur. Her grup için (soprano , alto , tenor ve bas) bir tek dizek gösterilmiş ve o gruba dahil olan dört farklı ses partii için de aynı dizek kullanılmıştır.

Eserin özgün partında olduğu gibi burada da 4/4'lük ölçü birimi not edilmiştir. Ancak verilmiş olan sesler performansla yalnızca grafiksel bir çözümleme amacı güdüldüğü için bu ölçü birimine bağlı kalınmamıştır.

Grafik içerisinde her ölçü içerisindeki sesler ölçüdeki sıralamalarına göre değil kalından inceye göre sıralanmıştır . Yani her zaman kalın sesler ölçülerin başına ince sesler ise ölçünün sonuna doğru yazılmışlardır.

Diğer grafiklerde olduğu gibi bu grafikte de eserin kendi partitüründe görülen A , B , C , D gibi kısımlar aynı şekilde kare içerisinde belirtilmişlerdir.

# Yoğunluk Grafiği

Soprano

Alto

Tenor

Bass

This musical score is for the first six measures of a piece. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts are written in treble clef and contain a melodic line of quarter notes. The Tenor and Bass parts are written in treble clef (with an 8 below the staff) and contain a simple accompaniment of quarter notes. The key signature is one sharp (F#).

7

S

A

T

B

This musical score is for measures 7 through 10. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 4/4. The Soprano and Alto parts are written in treble clef and contain a melodic line of quarter notes. The Tenor and Bass parts are written in treble clef (with an 8 below the staff) and contain a simple accompaniment of quarter notes. The key signature is one sharp (F#).

4/11

S

A

T

B

Detailed description: This system of music covers measures 11 through 14. The Soprano (S) and Alto (A) parts are highly active, featuring dense chordal textures with many beamed notes, often appearing as sixteenth or thirty-second notes. The Tenor (T) and Bass (B) parts are mostly rests, with a few notes in the first measure of each system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

15

S

A

T

B

Detailed description: This system of music covers measures 15 through 18. The Soprano (S) and Alto (A) parts continue with complex chordal textures and many beamed notes. The Tenor (T) and Bass (B) parts remain mostly rests, with a few notes in the first measure of each system. The key signature and time signature are consistent with the previous system.

19

S

A

T

B

Musical score for voices S, A, T, and B starting at measure 19. The Soprano and Alto parts are active with complex chords and moving lines. The Tenor and Bass parts are mostly silent, indicated by horizontal lines with a small '8' below the Tenor staff.

23

A

S

T

B

Musical score for voices S, A, T, and B starting at measure 23. A boxed 'A' is placed above the Soprano staff. The Soprano part has a long note with a fermata. The Alto part continues with active chords. The Tenor and Bass parts are mostly silent.

27

S

A

T

B

This musical system covers measures 27 to 30. The Soprano part (S) features a melodic line with quarter notes and half notes, including a fermata over the final note. The Alto part (A) provides harmonic support with chords and moving lines. The Tenor part (T) and Bass part (B) are mostly silent, indicated by rests.

31

S

A

T

B

This musical system covers measures 31 to 34. The Soprano part (S) has a melodic line with a fermata over the final note. The Alto part (A) continues with harmonic accompaniment. The Tenor part (T) and Bass part (B) remain silent with rests.

32

S

A

T

B

This musical system covers measures 32 to 35. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Alto part also uses a treble clef and one flat. The Tenor part uses a treble clef with an octave 8 below the staff. The Bass part uses a bass clef. The music consists of chords and single notes, with some rests in the Tenor and Bass parts.

B

36

S

A

T

B

This musical system covers measures 36 to 38. It features four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. A boxed letter 'B' is positioned above the Soprano staff at the start of measure 37. The Alto part uses a treble clef and one flat. The Tenor part uses a treble clef with an octave 8 below the staff. The Bass part uses a bass clef. The music includes chords and single notes, with some rests in the Tenor and Bass parts.

C

39

Soprano (S): Treble clef, four measures of whole rests.

Alto (A): Treble clef, four measures of whole rests.

Tenor (T): Treble clef, four measures of music. Measure 39: whole rest. Measure 40: quarter note G4, quarter note A4. Measure 41: quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4. A triplet of eighth notes (G4, A4, B4) is marked with a '3' and a bracket.

Bass (B): Bass clef, four measures of music. Measure 39: chord (F#4, G4, A4). Measure 40: chord (F#4, G4, A4). Measure 41: chord (F#4, G4, A4). Measure 42: quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3.

43

Soprano (S): Treble clef, four measures of whole rests.

Alto (A): Treble clef, four measures of whole rests.

Tenor (T): Treble clef, four measures of music. Measure 43: quarter note G3, quarter note F3. Measure 44: quarter note E3, quarter note D3. Measure 45: quarter note C3, quarter note B2. Measure 46: quarter note A2, quarter note G2.

Bass (B): Bass clef, four measures of music. Measure 43: whole rest. Measure 44: whole rest. Measure 45: whole rest. Measure 46: quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2.



1

D

47

S

A

T

B

51

S

A

T

B

55

S

A

T

B

E

59

S

A

T

B

63

S

A

T

B

67

S

A

T

B

71

S

A

T

B

This musical system covers measures 71 to 74. The Soprano (S) staff uses a treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Alto (A) staff uses a treble clef and contains a chordal accompaniment of eighth notes. The Tenor (T) staff uses a treble clef with an octave 8 below the staff and contains a melodic line with quarter notes. The Bass (B) staff uses a bass clef and contains a simple bass line with quarter notes.

75

S

A

T

B

This musical system covers measures 75 to 78. The Soprano (S) staff uses a treble clef and contains a melodic line with quarter notes. The Alto (A) staff uses a treble clef and contains a chordal accompaniment of eighth notes. The Tenor (T) staff uses a treble clef with an octave 8 below the staff and contains a melodic line with quarter notes. The Bass (B) staff uses a bass clef and contains a simple bass line with quarter notes.

F

79

Soprano (S) staff: Treble clef, rests in measures 79-82.

Alto (A) staff: Treble clef, rests in measures 79-82.

Tenor (T) staff: Treble clef, starts with a grace note (8) in measure 79, followed by a melodic line in measures 79-82.

Bass (B) staff: Bass clef, contains a bass line with chords in measures 79-82.

G

83

Soprano (S) staff: Treble clef, rests in measures 83-87.

Alto (A) staff: Treble clef, rests in measures 83-87.

Tenor (T) staff: Treble clef, starts with a grace note (8) in measure 83, followed by a melodic line in measures 83-87.

Bass (B) staff: Bass clef, contains a bass line with chords in measures 83-87.

88 H

S  
A  
T  
B

92 I

S  
A  
T  
B

96

S

A

T

B

This musical system covers measures 96 to 99. The Soprano part (S) features a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The Alto part (A) provides harmonic support with chords and moving lines. The Tenor part (T) has a simple line with notes G3, A3, B3, and C4. The Bass part (B) consists of a single note G2 in each measure.

100

S

A

T

B

This musical system covers measures 100 to 103. The Soprano part (S) has a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The Alto part (A) provides harmonic support with chords and moving lines. The Tenor part (T) has a simple line with notes G3, A3, B3, and C4. The Bass part (B) consists of a single note G2 in each measure.

104

S

A

T

B

Detailed description: This system contains measures 104 through 107. The Soprano part (S) consists of four whole rests. The Alto part (A) features eighth-note chords: G4-A4-B4 (measures 104-105) and G4-A4-B4 (measures 106-107). The Tenor part (T) consists of four whole rests. The Bass part (B) consists of four whole notes: G3 (measures 104-105) and G3 (measures 106-107).

108

S

A

T

B

K

Detailed description: This system contains measures 108 through 111. The Soprano part (S) consists of four whole rests. The Alto part (A) features eighth-note chords: G4-A4-B4 (measures 108-109) and G4-A4-B4 (measures 110-111). The Tenor part (T) consists of four whole rests. The Bass part (B) consists of four whole notes: G3 (measures 108-109) and G3 (measures 110-111). A box containing the letter 'K' is positioned above the staff for measure 109.



112

Soprano (S): Treble clef, four measures of whole notes. Notes: G4, A4, B4, C5.

Alto (A): Treble clef, four measures of whole notes. Notes: E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4.

Tenor (T): Treble clef, four measures of whole notes. Notes: G3, A3, B3, C4.

Bass (B): Bass clef, four measures of whole notes. Notes: G2, F2, E2, D2.

116

Soprano (S): Treble clef, four measures of whole notes. Notes: G4, A4, B4, C5.

Alto (A): Treble clef, four measures of whole notes. Notes: E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4.

Tenor (T): Treble clef, four measures of whole notes. Notes: G3, A3, B3, C4.

Bass (B): Bass clef, four measures of whole notes. Notes: G2, F2, E2, D2.

120

S

A

T

B

This musical score block covers measures 120, 121, and 122. It features four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each staff begins with a treble clef for S, A, and T, and a bass clef for B. A small '8' is positioned below the Tenor staff. The notation consists of three measures, each containing a single square note on the second line of the staff, representing a sustained chord across all four voices.

123

S

A

T

B

This musical score block covers measures 123, 124, and 125. It features four staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each staff begins with a treble clef for S, A, and T, and a bass clef for B. A small '8' is positioned below the Tenor staff. The notation consists of three measures, each containing a single square note on the second line of the staff, representing a sustained chord across all four voices.

126

S

A

T

B

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measure 126. Each voice part is represented by a single staff with a single note. The Soprano, Alto, and Tenor parts use treble clefs, while the Bass part uses a bass clef. The notes are all on the same pitch, which is the second line of the staff (F4). The Soprano and Alto parts have a small '8' below the note, indicating an octave shift. The Tenor part has a small '8' below the note, indicating an octave shift. The Bass part has a small '8' below the note, indicating an octave shift. The notes are all on the same pitch, which is the second line of the staff (F4).

## 2.4 Ses Genliği Grafiği

Bu grafikte eser içerisinde aynı anda söylemekte olan part sayıları verilmektedir. Her part sayısı buldukları ölçü içerisinde rakam ile gösterilmektedir. Gruplar soprano , alto , tenor ve bas olarak ayrılmamış hepsi bir arada tüm koro olarak ele alınmışlardır.

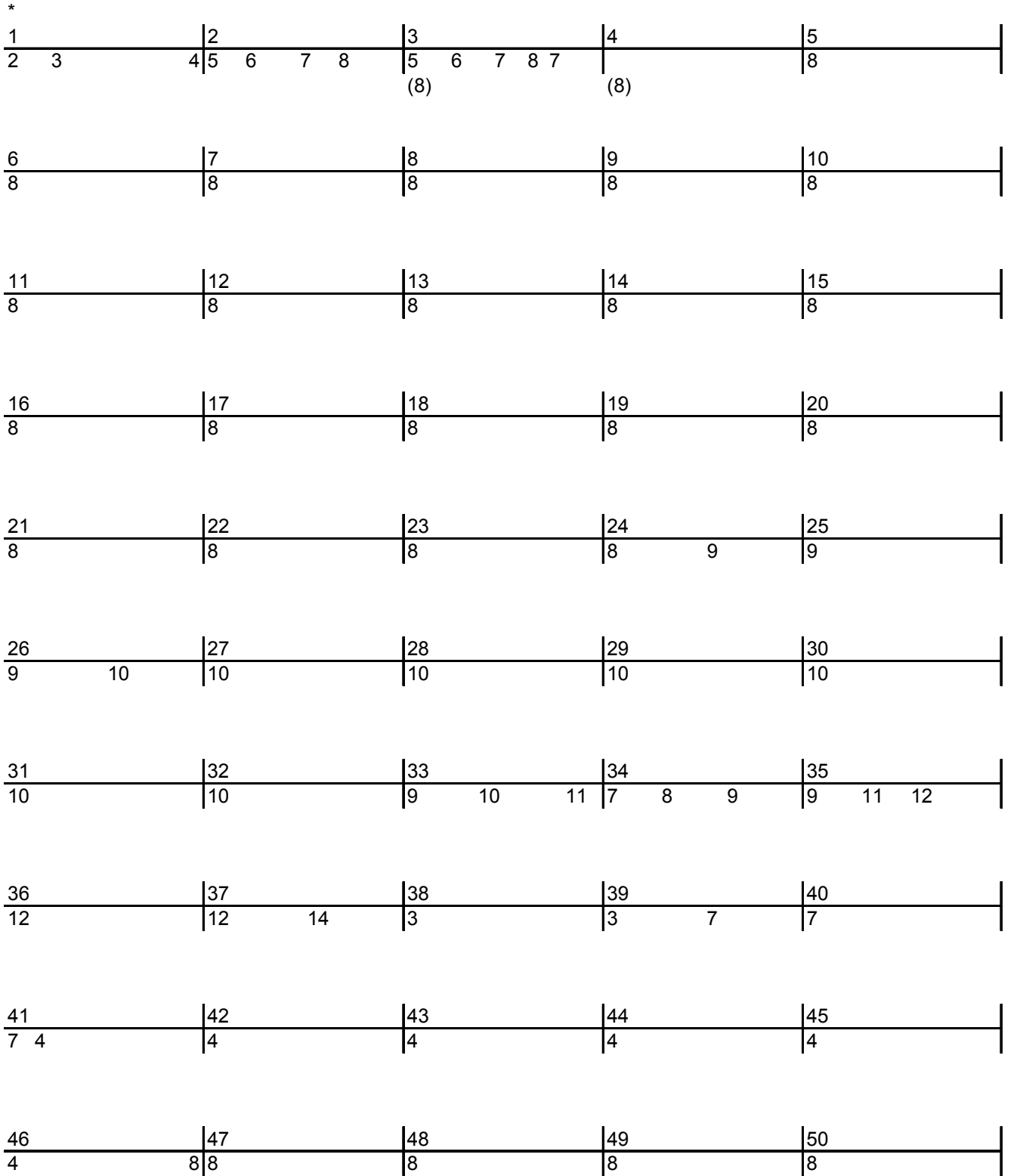
Grafik içerisinde eserde mevcut olan 126 ölçü çizilmiş ve hepsi birer “yapay” ölçü çizgisi ile ayrılmışlardır. Her lnn başında ve üstünde bulunan rakam ölçü sayısını ifade eder. l sayılarının altındaki rakamlar ise o sırada söylenmekte olan part sayısını ifade eder. Aynı l içerisinde söyleyen part sayısında değişim oluşmuş ise, part sayısının arttığı yada azaldığı yerlerde yeni part sayıları yazılmıştır.

Grafik üzerinde de \* işareti ile belirtildiği gibi “es’ler” gösterilmemektedir . 3. ve 4. llerde bulunan tüm rakamların en altındaki (8) işareti , bahsedilen ölçülerde aslında 8 partinin birden aktif olarak söylemekte olduğunu , ancak çeşitli es’ler ile üstlerinde yazılı olan rakamlar doğrultusunda çok ufak değişimler gösterdiklerini belirtir.

Hiçbir partın söylemediği ölçüler sıfır (0) rakamı ile gösterilmiştir.

Yukarıda bahsi geçen durumları daha rahat anlatmak amacıyla ölçülerden birkaç tanesini rnekleylim. Birinci ölçünün ilk başında sadece 2 adet ses partı (partitura bakıldığında daha rahat anlaşılacaktır – birinci soprano ve birinci alto-) söylemektedir. Hemen onların ardında yine birinci ölçünün içinde 1 ses partı daha (2. soprano) bu iki sese dahil olur ve 1. lnn içerisinde bu durum 3 olarak görülmektedir. 1. lnn sonuna doğru bir başka ses grubu bu seslere dahil olur (2. alto) ve ölçünün sonunda bu durum 4 olarak verilmiştir . 2. lye geçtiğimiz zaman ölçü içerisinde 5 , 6 , 7 ve 8 rakamlarını görürüz. Partitura baktığımız zaman 5 yazan yerde 1. lde başlayıp söylemeye devam etmekte olan gruba 3. sopranonun dahil olduğunu , 6 yazan yerde 3. altonun dahil olduğunu , 7 yazan yerde 4. sopranonun dahil olduğunu ve son olarak 8 yazan yerde aynı gruba 4. altonun dahil olduğunu görürüz . Bu durumda 2. lnn sonunda “ses volümü” 8 parta ulaşmıştır ve grafik üzerinde bu görülmektedir. Devam eden ölçüler aynı sistem göze alınarak incelenmelidir.

## SES GENLİĞİ GRAFIĞI



\*es'ler gösterilmemiştir.

51 | 52 | 53 | 54 | 55 |  
8 | 8 | 8 | 8 7 | 8 |

56 | 57 | 58 | 59 | 60 |  
8 | 8 7 6 7 | 5 6 8 | 6 7 6 7 | 6 5 5 5 |

61 | 62 | 63 | 64 | 65 |  
4 3 1 5 16 | 16 | 16 | 16 | 16 |

66 | 67 | 68 | 69 | 70 |  
16 | 16 | 16 | 16 | 16 15 |

71 | 72 | 73 | 74 | 75 |  
16 | 16 | 16 15 16 | 16 | 16 |

76 | 77 | 78 | 79 | 80 |  
15 16 | 14 | 13 12 13 | 12 | 8 6 7 8 |

81 | 82 | 83 | 84 | 85 |  
8 | 8 | 8 | 8 | 8 |

86 | 87 | 88 | 89 | 90 |  
7 6 | 5 7 | 6 3 | 3 | 7 |

91 | 92 | 93 | 94 | 95 |  
7 | 7 4 | 4 | 4 12 | 12 |

96 | 97 | 98 | 99 | 100 |  
12 | 12 | 12 | 12 | 12 |

101                    | 102                    | 103                    | 104                    | 105                    |  
12    14            16 | 16    8                | 8                        | 8                        | 8                        |

106                    | 107                    | 108                    | 109                    | 110                    |  
8                        | 8                        | 7                        | 8                        | 8    7    8            | 8    12                |

111                    | 112                    | 113                    | 114                    | 115                    |  
12                        | 12                        | 11    10                | 8                        | 7                        | 4                        |

116                    | 117                    | 118                    | 119                    | 120                    |  
4                        | 4                        | 4                        | 4                        | 0                        |

121                    | 122                    | 123                    | 124                    | 125                    |  
0                        | 0                        | 0                        | 0                        | 0                        |

126                    |  
0                        ||

## 2.5 Ses Kümeleri Grafikleri

Ses kümeleri grafiği eser içerisindeki ses kümelerini anlatmaktadır. Eserin yanaşık aralıklardan oluşturulmuş (kromatik) derin bir ses yoğunluğuna sahip olduğundan bahsetmiştik. Bu yoğunluğu daha rahat anlatmak ve tam bir özleme yapmak amacıyla ses kümelerini bu grafiklerle gösterme yoluna gittik.

Bu grafiklerin her biri her grup için ayrı ayrı belirtilmiştir . Her sayfanın içinde satır başlarında bulunan “M” harfi (measure) l anlamına gelmekte ve belirtilen ses sınıflarının hangi ölçüler dahilinde olduğunu anlatmaktadır. Birli söylenen kısımlar için 0 , sadece yarım ses fark ile söylenen kısımlar için (mi-fa gibi) 1 , iki adet yarım ses ile söylenen kısımlar için (mi-fa-fa diyez gibi) 2 , üç adet yarım sese sahip kısımlar için ise (mi-fa-fa diyez-sol gibi) 3 rakamı verilmiştir . Nota ve yarım ses sayısı arttıkça not edilmiş rakamda grldğı gibi artar . Eğer bahsedilen ölçüler dahilinde yanaşık sesler olmadan aralıklar kullanıldı ise kullanılan aralık ile beraber oluşturulan ses sınıfı not edilmiştir (rneğin M 15 : K3 + 1 + T4 , demektir ki bu ölçü dahilinde bir küçük üçlü, bir yarım ses içeren iki nota –mi,fa gibi- ve bir adet tam dörtlü bulunmaktadır ).

Grubun hiçbir ses söylemediği ölçüler dahili – işareti ile gösterilmektedir.

Bazı llerin yanında “ (Farklı sesler mevcuttur) ” yazısı görülmektedir. Bu notun anlamı yanında yazılı olan ölçünün kendinden bir önceki ölçüyle aynı sayıda sese sahip olmasına rağmen , buradaki ses kümelerinin bir öncekinden farklı bir ses kümesi olduğunu , yani farklı seslerden oluştuğunu belirtmektedir.

ller dahilindeki eksik aralıklar için “-“ yani eksi işareti kullanılmaktadır. Artık dörtlü aralığı triton olarak yazılmıştır.



### 2.5.1 Soprano için mevcut ses kümeleri grafiği:

M 1-3	:	0
M 4	:	1
M 5-6	:	3
M 7	:	4
M 8	:	5
M 9	:	4 + K3
M 10	:	5
M 11	:	5 (Farklı sesler mevcuttur.)
M 12	:	5 (Farklı sesler mevcuttur.)
M 13	:	K3 + 4
M 14	:	B3 + 3 + B3
M 15	:	K3 + 1 + T4
M 16	:	4 + K3
M 17-21	:	3 + T4
M 22	:	4
M 23	:	4 + K3
M 24	:	7
M 25	:	B2 + B10
M 26	:	K3 + B9
M 27	:	B2 + B10
M 28	:	B2 + B10
M 29	:	1 + Triton
M 30	:	Triton + B7
M 31	:	Triton + B7
M 32	:	2 + B7
M 33-34	:	K3 + B7
M 35-37	:	0
M 38-60	:	-
M 61	:	0
M 62	:	1
M 63	:	2
M 64	:	5
M 65-66	:	4
M 67	:	2
M 68-69	:	5
M 70	:	1 + B3
M 71	:	K3 + 1
M 72-73	:	4
M 74	:	K3 + 1
M 75-79	:	0
M 80-93	:	-
M 94-96	:	Oktav
M 97-99	:	B7 + B2

M 100-102 : T5 + K3 + B2  
M 103-109 : -  
M 110-114 : 0  
M 115-126 : -

## 2.5.2 Alto için mevcut ses kümeleri grafiği:

M 1-3	:	0
M 4	:	1
M 5-6	:	3
M 7	:	4
M 8	:	5
M 9-10	:	$B2 + K3 + 1$
M 11	:	6
M 12	:	9
M 13	:	$B2 + K3 + B3 + B2$
M 14	:	$K3 + B2 + B2$
M 15	:	$B2 + B2 + K3 + B2$
M 16	:	$B2 + 2 + B3$
M 17	:	$K3 + 2 + B2$
M 18	:	4
M 19	:	5
M 20	:	7
M 21	:	5
M 22	:	$K3 + B2 + B2$
M 23	:	$1 + B2 + B3$
M 24	:	7
M 25	:	$2 + B2 + 1$
M 26	:	$B2 + B3 + 1$
M 27	:	$1 + B3 + 1$
M 28	:	$1 + K3 + 2$
M 29	:	6
M 30	:	$B3 + B2$
M 31	:	6
M 32	:	7
M 33	:	5
M 34	:	3
M 35	:	$B2$
M 36-37	:	0
M 38-60	:	-
M 61-79	:	$K3 + B2$
M 80-89	:	-
M 90	:	0
M 91-92	:	3
M 93	:	$1 + B2$
M 94	:	4
M 95-96	:	5
M 97	:	3
M 98	:	5
M 99	:	3

M 100	:	3 (Farklı bir ses grubu kullanılmıştır.)
M 101	:	-3 + 2
M 102	:	B2 + 1 + B2
M 103	:	3
M 104	:	5
M 105-107	:	3
M 108-109	:	2 + B2
M 110-113	:	B2 + B2
M 114-119	:	B2
M 120-126	:	-

### 2.5.3 Tenor için mevcut ses kümeleri grafiği:

M 1-23	:	-
M 24-37	:	0
M 38	:	-
M 39	:	0
M 40	:	1 + B2
M 41	:	6
M 42-43	:	4
M 44-46	:	4
M 47-48	:	B2 + B2 + B2 + 1
M 49	:	6
M 50	:	1 + B2 + 1
M 51	:	B2 + 1 + B2 + 1
M 52-53	:	3 + B3
M 54	:	1 + B2 + B2 + K3
M 55	:	B2 + 2 + B2
M 56	:	B2 + B3 + 1
M 57	:	B2 + K3
M 58	:	B2 + B2 + K3
M 59	:	B2 + B2
M 60	:	B2
M 61	:	1 + B2 + B2
M 62-64	:	B2 + 1 + B2
M 65-67	:	B2 + B2 + 1
M 68	:	K3 + 1
M 69	:	1 + B2 + B2
M 70	:	2
M 71	:	3
M 72-73	:	K3 + 1
M 74	:	K3
M 75-77	:	B2 + B2
M 78-81	:	B2
M 82-83	:	1
M 84-88	:	0
M 89-93	:	-
M 94-96	:	0
M 97-99	:	B2
M 100-102	:	K3 + B2
M 103-126	:	-

#### 2.5.4 Bas için mevcut ses kümeleri grafiği:

M 1-36	:	-
M 36-41	:	K3 + B2
M 42-46	:	-
M 47	:	2 + B3
M 48	:	3 + B2
M 49	:	3
M 50	:	5
M 51-52	:	2 + B2 + B2 + 1
M 53	:	2 + B2 + 1
M 54-55	:	B2 + B2 + B2 + 1
M 56	:	B2 + B2 + K3
M 57-58	:	B2 + B2
M 59	:	B2
M 60	:	0
M 61	:	Oktav
M 62	:	Oktav + B2
M 63	:	Oktav + B2 + 1
M 64	:	K7 + B3 + 1
M 65	:	1 + B3
M 66	:	1 + B2
M 67	:	2
M 68	:	B3 + 1
M 69	:	B2 + 3
M 70	:	B3 + 1
M 71	:	B2 + B2
M 72	:	B2 + B2
M 73-75	:	B2
M 76-79	:	0
M 80	:	B2
M 81-86	:	0
M 87-89	:	K3 + B2
M 90-92	:	K3 + B3
M 93-100	:	-
M 101	:	0
M 102-109	:	15'li
M 110-112	:	15'li + 1
M 113-114	:	0
M 115-126	:	-

## SONUÇ

Bu çalışmam nedeniyle yaptığım tüm inceleme ve araştırmalar, açıklıkla göstermiştir ki; **György Ligeti** karmaşık özel yaşamının etkisiyle, değişik dönemlerde değişik sanatsal kaynaklardan esinlenen ve bu doğrultuda müziğini geliştirip yenilemesiyle başarıya ulaşan, yirminci yüzyılın en önemli bestecilerindendir. Yaratma sürecine bakıldığında bestecinin görsel sanatlar, edebiyat, tiyatro, Afrika ritimlerinden bunların yanı sıra hatta pozitif bilimlerden etkilendiği ve bunların sonucunda oluşturduğu yenilikçi düşüncelerini müzikal stiliyle bütünleştirdiği gözlemlenir.

Başarıları ve aldığı olumlu tepkilerle yetinmeden, daima bir yenilik aramış ve bu nedenle farklı alanlara yönelmiştir. Macar halk müziğinden Stockhausen'ın elektronik müziğine, "anti-sanat" Flokus hareketinden 1960'lı yıllarda Afrika ve Güney Amerika müziklerine değin her tür müzikle ilgilenmiştir.

1960'lı yıllar bestecinin karşılaştırma dönemidir. Eserleri adeta birbirleri ile yarışmışlardır. 1965'te bestelediği *Requiem* çok olumlu tepkiler alırken, Ligeti'ye Bonn Bethoven ödülünü kazandırmış, bu başarıdan bir yıl sonra bestelediği *Çello konçertosu* ve **Lux Aeterna**'da büyük beğeni toplamıştır. Özellikle **Lux Aeterna**, ses kümeleri ve tasarımı ile **Ligeti**'nin imajını güçlendirmiştir. Eserin Stanley Kubrick tarafından *2001: A Space Odyssey* adlı filmde korsan olarak kullanılması da skandallara yol açmış ve **Ligeti**'nin seyirciye ve sanatsevelere ulaşması açısından önemli gelişmeler göstermiştir. Uluslararası sanat alanında yeni müziğin kurucuları olarak görülmüştür.

Bir karma koro eseri olan *Lux Aeterna*'nın karşıezgi tekniği ile yazıldığı görülür ve içerisinde üç kanon mevcuttur. Bunlardan ilki sekiz kadın sesi için, ikincisi sekiz erkekle başlmasına karşın onaltı karma ses için, üçüncüsü ise dört alto içindir. **Ligeti** kısımların birbirine bağlanması ve kendi içlerinde bölünmelerinde farklı bir yöntem geliştirmiştir. Her kısmın sonlandığı yerde Ligeti eserin genel yapısına karşıt bir şekilde bir uygu yada aralıklar kullanarak girişler oluşturur. Bu yöntemi **Ligeti**, **Lux Aeterna**'dan sonraki çalışmalarında da kullanmıştır.

Eserde savaş sonrası dönemin özgün ve narin güzelliğe sahip eşliksiz yaratı olma özelliği de açıkça gözlemlenmektedir. Viktoria ilahilerindeki motetler gibi soğuk, ancak çekici uyumsal zenginlik, çok üstün bir performansla ortaya konmaktadır. Olağanüstü uyumsal parlaklığın yansıtılmasına büyük özen gösterilmiştir. Aralıklar her kısımda birkez yeralırken, uygular kısımları bölmede kullanılır.

**Lux Aeterna** 4/4'lük ölçü birimiyle yazılmıştır, ancak bu sadece senkronizasyon içindir yani sadece seslendirme kolaylığı sağlaması için partitura yazılmıştır. Bu nedenle de vurgular asla hissedilmez. Çok düzümlülük (poliritmik), düzenli ölçü değişimlerinde, işlenebilirliğinden hiçbir şey kaybetmeden esere alınmıştır.

Tüm bu ayrıntılar **Ligeti** tarafından ön-kompozisyon olarak hazırladığı taslaklarda görülmektedir. Birkaç ölçü için ses partları “*bağlı-legato*” olarak yazılmıştır. Diğer açıdan yanaşık sesler ve kanonik ağ hiçbir karmaşa olmadan devam ettirilmiştir. Vokal partların limitleri zorlanmıştır. Ses genliklerinin sınırına yakın girişler sesdeş olarak diğerleri ise sade uygulamalar ile oluşturulmuştur.

Alıntı ezgi ve kanonlar üçe bölünmüş ve başından sonuna kadar kümelenmiştir. Kullanılan parlak uyum yapısı dörtlü aralıklardan oluşturulmuştur. Bunlar tipik **Ligeti** işaretleridir ve bestecinin sonraki çalışmalarında da karşımıza çıkar.

Özetle, Macar besteci **György Ligeti**'yi geniş sanat çevrelerine taşıyan **Lux Aeterna**, **Ligeti**'nin eserleri arasında özel bir yere sahip olduğu gibi, ses yapısı ve genel tasarımıyla geçen yirminci yüzyılın en önemli ve ilginç yaratıları arasında yerini almıştır. Eserin başarısında **Ligeti**'nin yaratıcılığının etkisi olduğu kadar karmaşık özel yaşamından kaynaklanan duygu ve düşünce zenginliği ve kendine özgü biçeminde büyük etkene olmuştur.



## **KAYNAKÇA (Abecesel)**

GRİFFİTH, Paul; **György Ligeti** - ikinci baskı Londra : Robson 1997

LİGETİ, György; **Lux Aeterna For Sixteen Mixed Choir A Capella [Lux Aeterna 16 Partili Eşliksiz Karma Koro İçin]** , Henri Litoff's: C.F. Peters Nr 5934 – Frankfurt, Leipzig, Londra, New York 1996

MİCHEL, Pierre; **György Ligeti Compositeur d'aujourd'hui [György Ligeti Günümüzün Bestecisi]** , Paris : Minerve 1985

RİCHARD, Robert; **A Bio-Bibliography [György Ligeti :Bir Bio-bibliografi]** , New York : Greenwood 1990

SALLİS, Friedemann; **An Introduction to the Early Work of György Ligeti [György Ligeti'nin Erken Çalışmalarına Bir Giriş]** , Köln : Studio Schewe 1996

STEİNİTZ, Richard; **Music of the Imagination [György Ligeti Hayalgücünün Müziği]**, Londra : Faber and Faber Ltd. 2003

TOOP, Richard; **György Ligety** – Londra : Phaidon 1999

## **EKLER**

## EKLER LİSTESİ

Ek-1 .György Ligeti'nin yaşamı	104
Ek-2 .György Ligeti'nin eserlerinin kronolojik listesi	106
Ek-3 .Ligeti'nin çocukluk fotoğrafı	114
Ek-4 .Ligeti'nin annesi Ilona, babası Sandor ve hocası Frenc Farkas'ın fotoğrafları	115
Ek-5 .Ligeti'nin 1949 yılında mezun olduğu Budapeşte Listz Müzik Akademisi ve öğrencilik yıllarında ilk eşi Vera ile çekilmiş fotoğrafları	116
Ek-6 .Ligeti'nin 1958 yılı fotoğrafı	117
Ek-7 .Ligeti'nin Berlin'de derste ve Poeme Symphonique'in tanıtımı için çekilmiş fotoğrafları	118
Ek-8 .Ligeti'nin 1990 yılı fotoğrafı	119
Ek-9 .Lux Aeterna ve Lontano'ya ışık tutan Altdorfer'in "İskender'in Savaşı" isimli tablosu'nun fotoğrafı	120
Ek-10.Yönetmen Stanley Kubrick'in fotoğrafı ve "2001 : A Space Odyssey" filminin afişi	121
Ek-11.Ligeti'nin el yazısıyla Atmospheres'in taslakları	122
Ek-12.Ligeti'nin el yazısıyla Keman Konçertosu'nun taslakları	123
Ek-13.Ligeti'nin Darmstard'ta öğrencileriyle çekilmiş fotoğrafı	124
Ek-14.Ligeti'nin Paris Chatelet tiyatrosunda ve Kasım 2001'de Kyoto Award ile çekilmiş fotoğrafları	125

## EK – 1 György Ligeti'nin Kısa Özgeçmişi:

Romanya'nın Transilvanya bölgesindeki 5.000 nüfuslu Dicsöszentmarton (yeni adıyla Tırnaveni)'de, Macar Yahudisi bir aileden 28 Mayıs 1923'te dünyaya gelmiştir. Babası Sandor banka memuru, annesi Ilona göz doktorudur. Öğrenimini 1941 yılına kadar burada sürdürmüştür. Kompozisyon eğitimine bu kentin Konservatuvarında Ferenc Farkas'ın öğrencisi olarak başlamış, Pal Kadosa'dan özel dersler almıştır. 1942-43 yıllarında Musevi saflarında Nazilere karşı savaşmıştır.

Gençlik yılları Nazi ve Stalin rejimlerinin baskısı altında geçmiş, kişiliği ve müzikal sanatçılığı bu tecrübelerin gölgesi altında gelişmiştir. Nazi işgali sırasında ailesi dağılmış, babası ve erkek kardeşi toplama kamplarında öldürülmüştür. Komünist hakimiyeti altında baskı ve sansür uygulamalarını yaşamış, müzikal yeni oluşumlara getirilen sınırlamalar, halk gösterileri ve müzikal denemelere uygulanan sindirmeler doğrultusunda kısıtlı çalışmalar yapabilmıştır.

II. Dünya savaşı sonuna kadar Budapeşte Franz Liszt Akademisinde Farkas ve Sandor Veress'in öğrencisi olarak öğrenimini sürdürmüş, 1950 yılında bu Akademi'ye armoni, kontrpuan ve formal analiz öğretmenini olmuştur.

1956'daki Macaristan olayları sırasında gizlice Avusturya'ya kaçmış, Avusturya ve Almanya'da yaşamını sürdürmüştür. Köln'de Stockhausen'in desteğini sağlayıp, elektronik müzik stüdyosunda çalışmış, Gottfried Michael Koenig'in danışmanlığına getirilmiştir.

Batı'daki yaşamında öncelikle Macar ve Romen folk müziği üzerine araştırmalarda bulunmuş, 1958'den itibaren beste çalışmalarını başlatmıştır. 1961'de ilk büyük enstrümantal partiyonu olan orkestrasyon çalışması *Atmospheres*'i besteleyerek, bu eserde mikrofoniye geliştirmiştir. Daha sonra, müzikal tiyatro eserlerine yönelip, bilahare dinsel *Requiem* ve **Lux Aeterna**'yı bestelemiştir.

1967'de Avusturya vatandaşlığına kabul edilmiş, uzun yıllar Stockholm Müzik Akademisinde öğretmenlik yapmıştır.

1967-70 döneminde statizm ile dinamizm arasındaki kombinasyonu oluşturan orkestra eserleri, 1969-70'de Concerto, 1974-77'de en önemli yapıtlarından *Le Grande Macabre* operasını bestelemiştir.

1980'li yıllarda daha çok açık uyum tekniğine ve güncel partiturlara yönelmiş, piyano, keman vb. enstrümanlar için çalışmalar yapmıştır.

1973-89 yılları arasında Hamburg Müzik Akademisinde Kompozisyon öğretmenliği yapmış, 1972-75 yıllarında Stanford Üniversitesinde misafir öğretmen statüsünde Kompozisyon dersleri vermiştir.

1986'da Grawemeyer ödülünü almıştır.

1989 yılında Hamburg Müzik Akademisindeki çalışmalarına son vermiş, beste çalışmalarını ise devam ettirmiştir.

12 Haziran 2006 tarihinde, 83 yaşında vefat eden **György Ligeti**, opera, tiyatro, vokal, koro, orkestral, oda orkestrası, solo piyano, mekanik çalgılar, elektronik müzik vb olmak üzere, yirminci yüzyılın önde gelen 130'un üzerinde eserinin bestecisidir. Almanya'da yayınlanmakta olan "*Musikforum*" adlı üç aylık derginin "Temmuz-Eylül" sayısının iç kapağında, büyük duyulara ve yeteneğe sahip bu yenilikçi bestecinin ölümü müzik dünyasına aşağıdaki sözcüklerle duyurulmaktadır: Yirminci yüzyıl müziğinin büyük vizyon sahibi ve tını sihirbazı olan **György Ligeti**'nin ölümünü duymaktan üzüntü duyuyoruz."

EK – 2 **György Ligeti**'nin eserlerinin yıldızinsel (kronolojik) listesi

Romanya ve Macaristan'da besteledikleri

1938 – 39

**Küçük Sonat**, yaylı dördül için (tamamlanmamış)

1939 – 40

**Senfoni** (tamamlanmamış, kaybolmuş)

1939 – 41

**Küçük Piyano Parçası/Kis Zongoradarabok**

1941

**Galile/Kineret**, Ararat şarkılarında, piyano eşliğinde dokuz parça (Budapeşte, Ararat Kiado, 1942-**Ligeti**'nin yayınlanan ilk bestesi)

Dört kısa piyano parçası

1941 – 42

**Piyanolu Üçül/Kis Zongoratrio**, keman, cello ve piyano için

1942

**Tuhaf Marş/ Trefas İndolu**, dört el piyano için

1943

**Küçük Şaka/ Kis Trefa**, piyano için

**Polifonik Ders/ Polifon Gyakorlat**, dört el piyano için

1944 – 45

**1. Kantat/ Tenebrae Factea Sunt**, mezzo-soprano için, çift SATB koro ve oda orkestrası için

1945

**Seher Vakti Alıştırma/ Dereng Mar a Hajnal**, eşliksiz koro için (Cluj, Jozsa Bela Atheneum, 1945; Budapeşte, Cserepfalvi, 1946; Londra, The Workers' Music Association, 1947)

**2. Kantat/ Venit Angelu.**, mezzo-soprano için, karma koro ve oda orkestrası için

**Atilla Josef Koroları/ Harom Josef Atilla-Korus**, eşliksiz koro için

**İkili**, keman ve cello için

**Bicinia Biciae**, yedi ikili, iki ses için (tamamlanmamış, taslak halinde)

**Küçük Serenad /Kis Szerenad**, yaylı çalgılar orkestrası için

1945 – 46

**Evden Uzak/ *Idegen Földön***, dört parça üç kadın sesi ve koro için

1946

**Bethlehem Kralları/ *Betlehemi Kiralyok*** , eşliksiz çocuk korosu için

**Paskalya/ *Husvet***, eşliksiz koro için

**Yüksek Perpeden Rock'lar/ *Magos Kösziklanak***, eşliksiz koro için

**Yalınlık/ *Magany***, eşliksiz koro için

**İkili**, keman ve piyano için

**Kaçak/ *Bujdosó***, eşliksiz koro için

1946 – 47

**Üç Weöres Şarkısı/ *Harom Weöres-dal***, soprano ve piyano için

1947

**Nehir gibi Akmayı Seversem/ *Ha Folyoviz Volnek*** , koro için, (Peter Jozsef baskısı, Budapeşte, Zenemükiado, 1954)

**1. Kapriçyo**, piyano için

**2. Kapriçyo**, piyano için

1948

***Invention***, piyano için

**Pınar/ *Tavaszi***, eşliksiz koro için (kaybolmuş)

**Mi-Fa-Sol La Sol-Do - Neşeli Müzik/ *Mifiso La Sodo - Vidam Zene*** küçük orkestra için

**Ağır Beşik/ *Bölcsötöl a Siring***, soprano, bas, obua, klarnet ve yaylı çalgılar orkestrası için

1948 – 49

**Gençlik Festivali için Kantata/ *Kantata az Ifjusag Ünnepere***, soprano, alto, tenor, bas ve de karma koro ve orkestra için

1949

**Dans/ *Indolo***, orkestra için (kaybolmuş)

**Asker Dansı/ *Katonatanc*** , koro ve piyano için, orkestra için düzenlenme (iki versiyonu da kaybolmuş)

*Eski Macar Balo Salon Dansları/ Regi Magyar Tarsas tancok* , yaylı çalgılar için flüt ve klarnet ile (yirminci yüzyıl orijinalleri arasında)

**Yaylı Çiçek: İkinci Derece Müzik/ Tavaszi Virag: Kiserözene** barışçı Çin hikayelerinden kukla tiyatrosu; yedi şarkıcı, flüt, viola, piyano ve vurmali çalgılar için

**Çingene Orkestrası için Üç Dans/ Harom Tanc Ciganyzenekarra** , (kaybolmuş)

1950

**Ballad ve Dans/ Ballada es Tanc** , iki keman için (kaybolmuş), okul orkestraları için düzenleme

**Üç Atilla Jozsef Sesleri/ Harom Jozsef Atilla-dal**, soprano ve piyano için

**İki Bölüm/ Two Movements**, yaylı dördül için

**Çin İmparatorluğu Hükümdarlık Müziği/ Chinese Imperial Court Music**, okul orkestrası için (kaybolmuş)

**Petofi Dinleme/ Petöfi Bordala**, tenor ve piyano için (Budapeşte, Zenemükiado, 1950, tenor ve orkestra için düzenleme (kaybolmuş)

**Kallo'dan Çifte Dans/ Kallai Kettös**, eşliksiz koro için

**Düğün Dansı/ Lakodalmas** , eşliksiz koro için

**Dört Düğün Dansı/ Negy Lakodalmi Tanc**, üç kadın sesi ve piyano için

**Üç Düğün Dansı/ Harom Lakodalmi Tanc** , olarak düzenleme, dört el piyano için

**Küçük Sonat** , dört el piyano için

1950 – 51

**Çaput Halı/ Rongszönyeg**, piyano için üç parça (no 1 ve 2 Ligeti taslaklarında no 3 kaybolmuş)

1951

**Büyük Askeri Senfoni/Grande Symphonie Militaire op.69**, orkestra için

**Romen Konçertosu/ Romanian Concerto**, orkestra için

**Üç Kadın ve Asker/ Az Asszony es a Katona** , eşliksiz koro için (Budapeşte, Zenemükiado 1956)

**Hey, Gençlik!/ Haj, Ifjusag!**, eşliksiz koro için



1952

**Hortobagy**, eşliksiz koro için

**Beş Arany Şarkısı/ Öt Arany-dal** , soprano ve piyano için

**Dedikodu/ Petykazo Asszonyok** , kanon (Peter Jozsef baskısı, Budapeşte, Zenemükiado 1954)

1951 – 53

**Aranılan müzik/ Muzica Ricercata**, piyano için

1953

**G. Frescobaldi'ye Saygı/Omaggio a G. Frescobaldi: Ricercar**, yayın organı için

**Altı bagatelle** nefesli çalgılar dördülü için

**Inaktelke Ezgileri/Inaktelki Notak** , eşliksiz koro, üç kadın sesi ve folklor orkestrası için düzenleme (kaybolmuş)

**Dul Kadın/ Papaine**, eşliksiz koro için

1948 – 53

**Sonat**, viyolonsel için

1953 – 54

**Metamorphoses Nocturnes**, birinci yaylı dördül

1955

**Matraszentimre Şarkıları/ Matraszentimrei Dalok** , eşliksiz çocuk ve kadın korusu için

**Gece, Sabah/Etjszaka, Reggel**, eşliksiz koro için

1956

**Kromatik Fantezi/Chromatische Phantasie**, piyano için

**Karanlık ve Aydınlık/ Sötet es vilagos** , orkestra için (tamamlanmamış)

**Vizyonlar/ Viziok** , orkestra için (kaybolmuş)

Batı'da besteledikleri

1957

**Glisaldi**, mono kayıt için

**Görüntü/Apparition** (ilk version), oniki yaylı çalgı, harp, celesta, harpsichord ve piyano için

- 1958  
*Artikulation*, dört kanal kaydı için
- 1957 – 58  
**Elektronsal Parça/ *Piece electronique no.3***, Ligeti tarafından sadece partituru yapıldı (1999’da Kees Tazelaar ve Johan van Kreij tarafından tamamlandı)
- 1958 – 59  
**Görüntü/ *Apparition*** (final version), orkestra için (Universal Edition; esas partituru kaybolmuş)
- 1961  
**Atmosfer/ *Atmospheres***, büyük orkestra için (Universal Edition; esas partituru kaybolmuş)
- Müziğin Geleceği/ *Die Zukunft der Muzik***, yayın ve dinleme için (De/Collage no.3, Köln 1962)
- Üç Bagatel**, piyano için
- Kalıntı/ *Fragment***, on çalgıcı için (Universal Edition)
- 1961 – 62  
**Volumina**, yayın organı için (C.F.Peters)
- 1962  
**Senfonik şiir/ *Poeme symphonique***, 100 metronom için
- Maceralar/ *Aventures***, üç şarkıcı ve yedi çalgıcı için (C.F.Peters)
- 1962 – 65  
**Yeni Maceralar/ *Nouvelles Aventures***, üç şarkıcı ve yedi çalgıcı için (C.F.Peters)
- 1963 – 65  
**Ağıt/ *Requiem***, soprano, mezzo-soprano, karma koro ve orkestra için (C.F.Peters)
- 1966  
**Sonsuz Işık/ *Lux Aeterna***, eşliksiz koro için (C.F.Peters)
- Viyolonsel Konçertosu/ *Cello Concerto*** (C.F.Peters)
- 1967  
**Uzakta/ *Lontano***, büyük orkestra için
- Uyumlar/ *Harmonies***, Etude no.1 yayın için

- 1968  
**Sürekli/ *Continuum***, harpsichord için  
**İkinci yaylı dördül**, *String Quartet no.2*  
**Üflemeli Beşli için 10 Parça**
- 1968 69  
**Dallanma, *Ramifications***, yaylı çalgılar orkestrası veya oniki solo yaylı çalgı için
- 1969  
**Akma/ *Coulee***, Etude no.2, yayın organı için
- 1969 –70  
**Oda Konçertosu**
- 1971  
**Ezgi/ *Melodien***, orkestra için
- 1972  
**Çift konçerto**, flüt, obua ve orkestra için
- 1972 – 73  
**Saatler ve Bulutlar/ *Clocks and Clouds***, kadın korusu ve orkestra için
- 1973 – 74  
**San Fransisco Polyphony**, orkestra için
- 1976  
**Anıt/ *Monument-Selbstportrait-Bewegung***: Üç parça iki piyano için  
**Rondo**, aktör ve ses bantı için
- 1974 – 77  
**Büyük Korku/ *Le Grande Macabre***, iki perde opera
- 1978  
**Büyük Korkudan Sahne / *Scene and Interlude from Le Grande Macabre***, dört solist, koro ve orkestra için  
**Macar Rock/ *Hungarian Rock***, harpsichord için  
**Macarca Paskalya/ *Passacaglia Ungherese***, harpsichord için
- 1982  
**Hilgin Rosenberg'e Saygı/ *Hommage a Hilgin Rosenberg***, keman ve cello için  
**Üçül**, keman, horn ve piyano için

**Friedrich Hölderlin için Üç Fantezi/ *Drei Phantasien nach Friedrich***

*Hölderlin*, eşliksiz karma koro için

1983

**Macar Etütleri/ Maygar Etüdök**, eşliksiz karma koro için

1985

*Die grosse Schildkröten-Fanfare vom Südchinesischen Meer*, trompet için,

**Piyano Etütleri**, kitap 1

1980 – 88

**Piyano Konçertosu**

1988

**Korkudan Gizemler/ *Mysteries of the Macabre***, Le Grande Macabre'den üç arya oda orkestrası için (arr. Elgar Howard)

1989

*Yaz/Der Sommer*, soprano ve piyano için

1992

**Korkudan Gizemler/ *Mysteries of the Macabre***, trompet ve piyano için olan versiyonu , koloratur soprano ve orkestra için, diğer version oda orkestrası (arr. Elgar Howard)

1988 – 93

*Nonsense Madrigals*, altı erkek sesi için

1989 – 93

**Keman konçertosu**

1988 – 94

**Piyano Etütleri** , Kitap 2

1991 – 94

**Piyano Sonatı**

1995

**Piyano Etütleri** , Kitap 3

1996

**Büyük Korku/ *Le Grande Macabre***, dört sahneli versionu

1999 (revize 2002)

**Hamburg Konçertosu/ *Hamburg Concerto***, korno ve oda orkestrası için

2000

***Sippal, dobbel, Nadihegedüval***, mezzo-soprano ve dört perküsyonist için

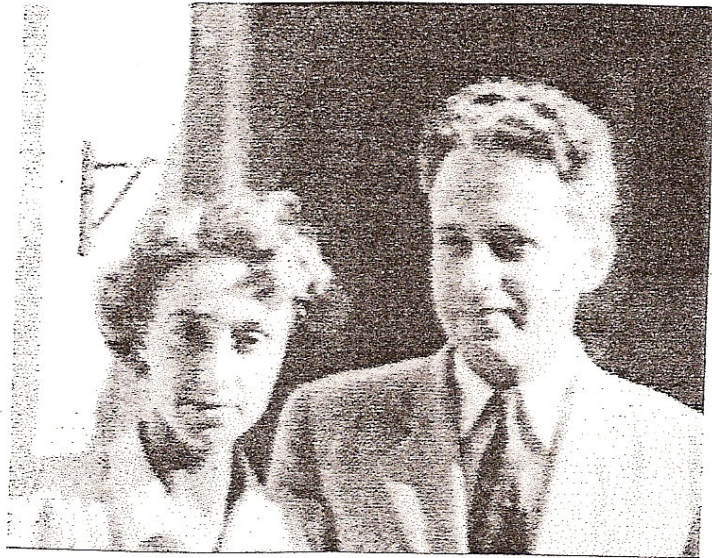
EK- 3 **Ligeti**'nin çocukluğu



EK – 4 **Ligeti**'nin annesi Ilona, babası Sandor ve hocası Ferenc Farkas

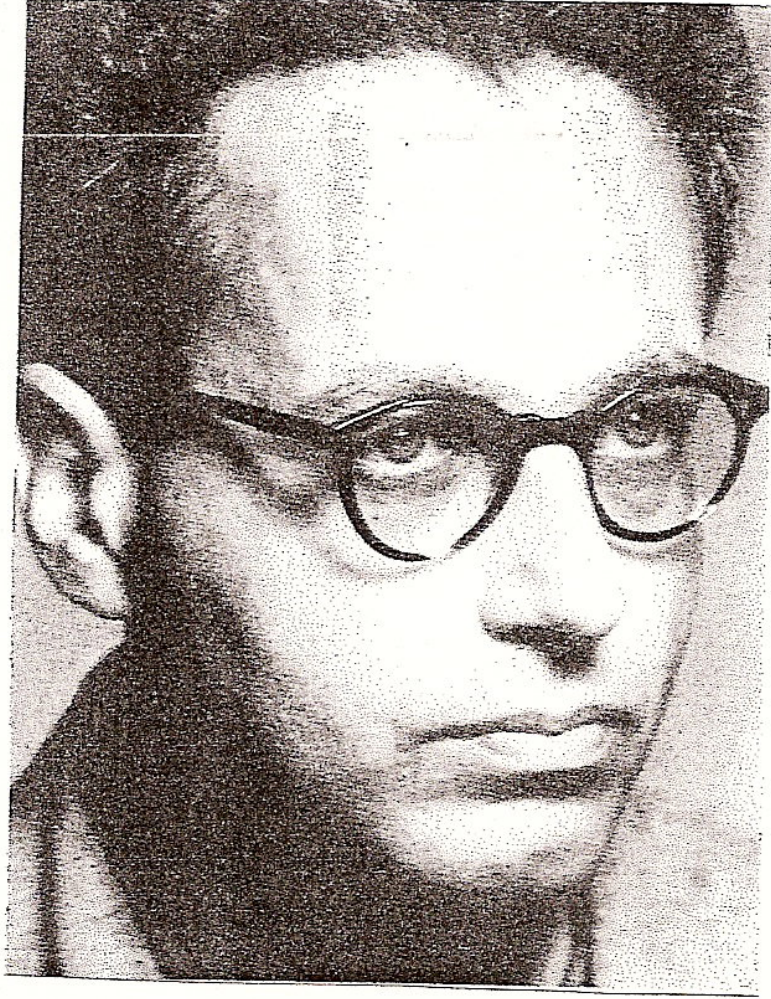


EK – 5 **Ligeti**'nin 1949 yılında mezun olduğu Budapeşte Listz Müzik Akademisi ve öğrencilik yıllarında ilk eşi Vera ile,

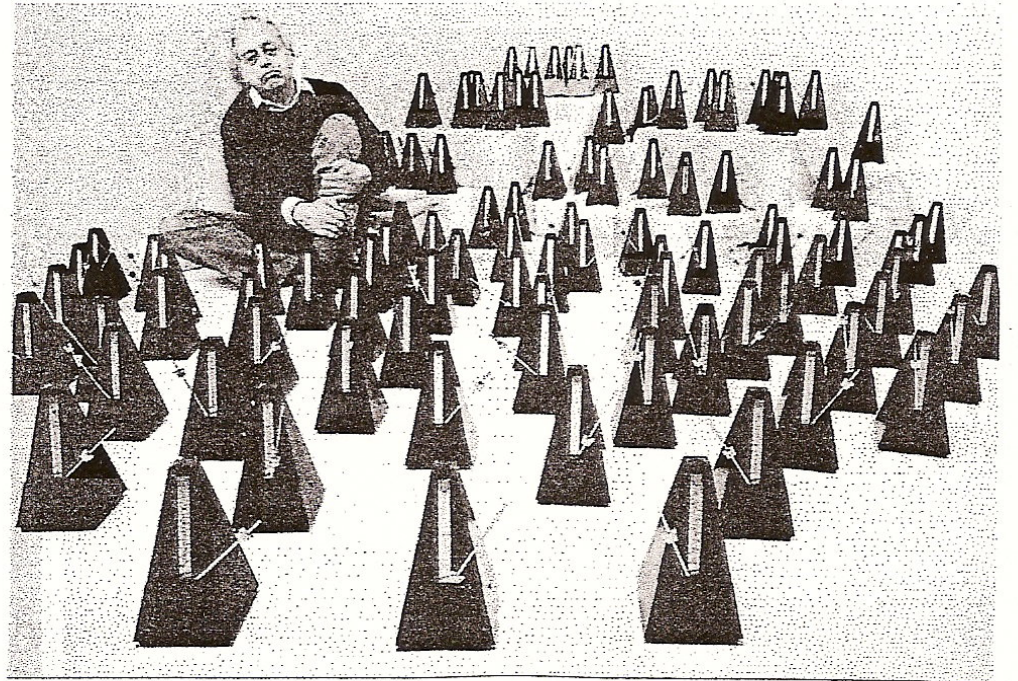
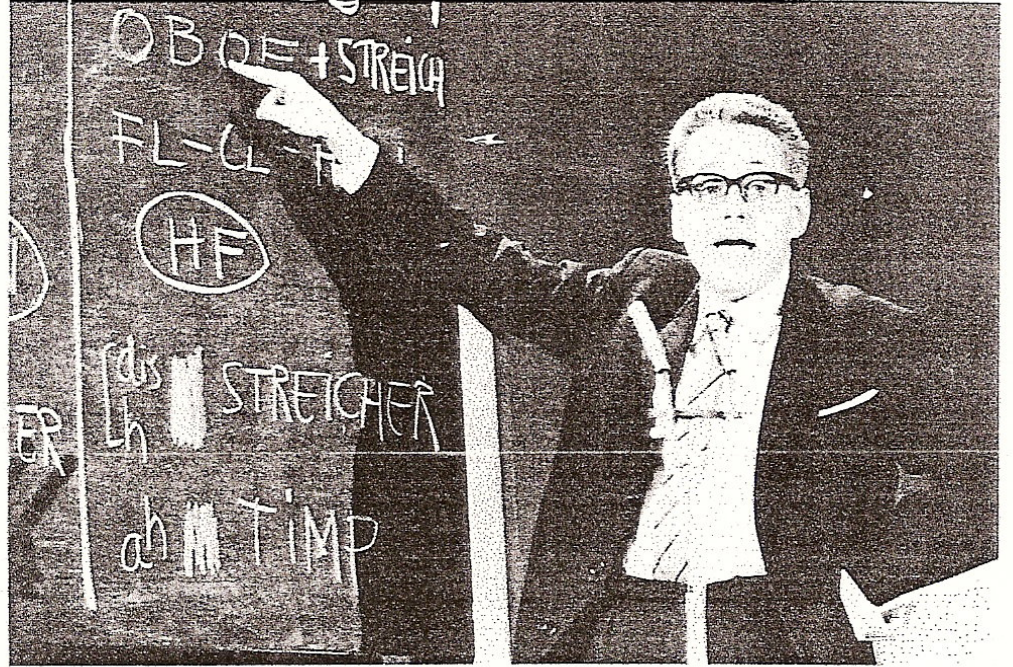




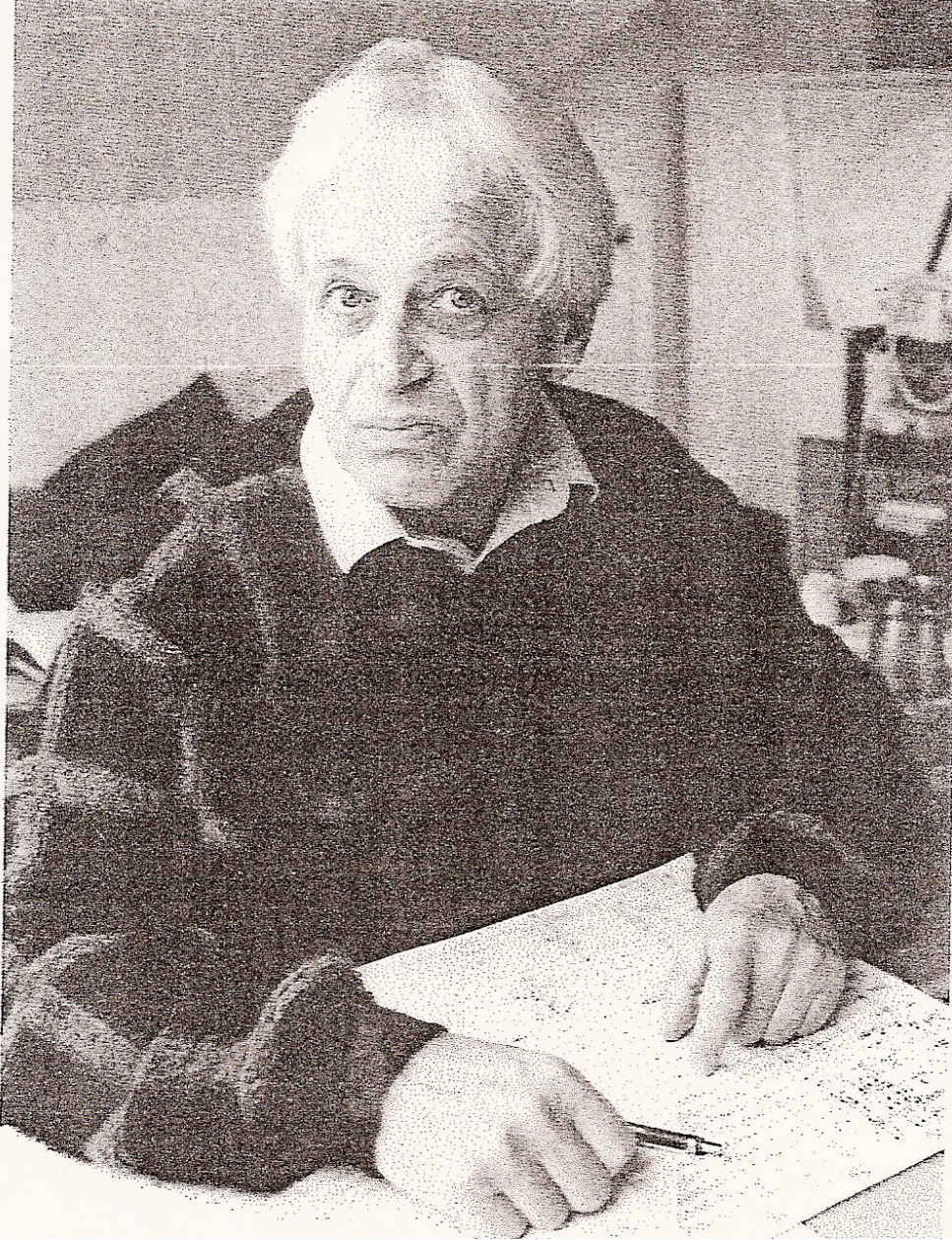
EK – 6 **Ligeti** 1958 yılında



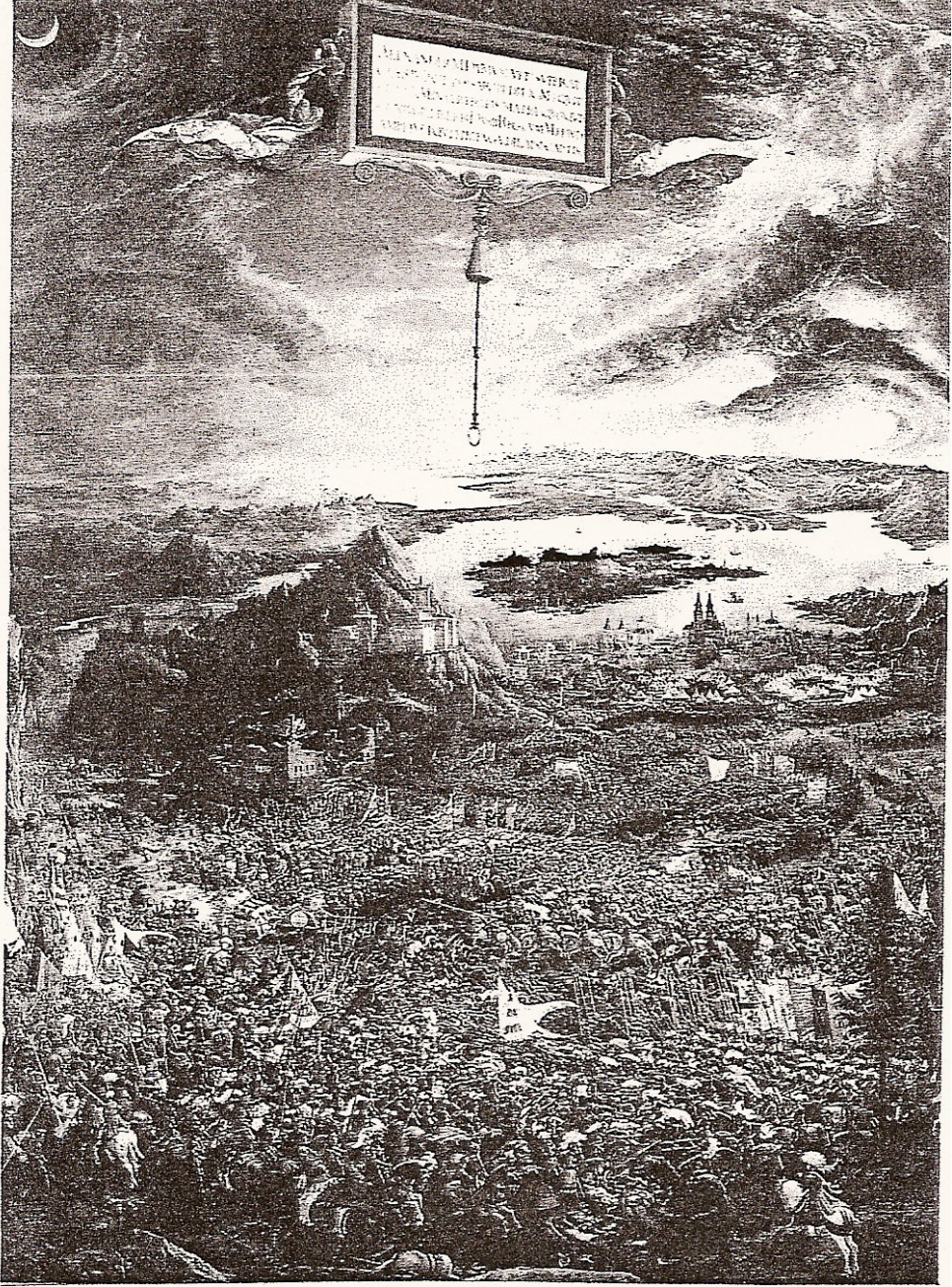
EK – 7 Ligeti, Berlin’de derste ve *Poeme Symphonique*’in tanıtımında



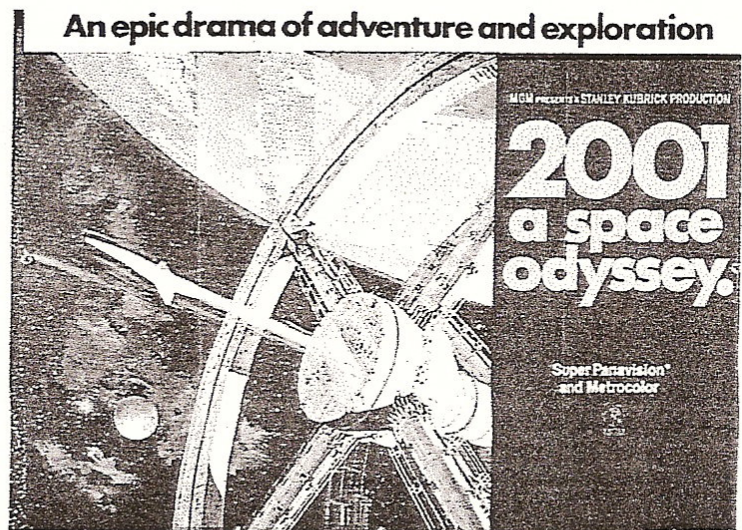
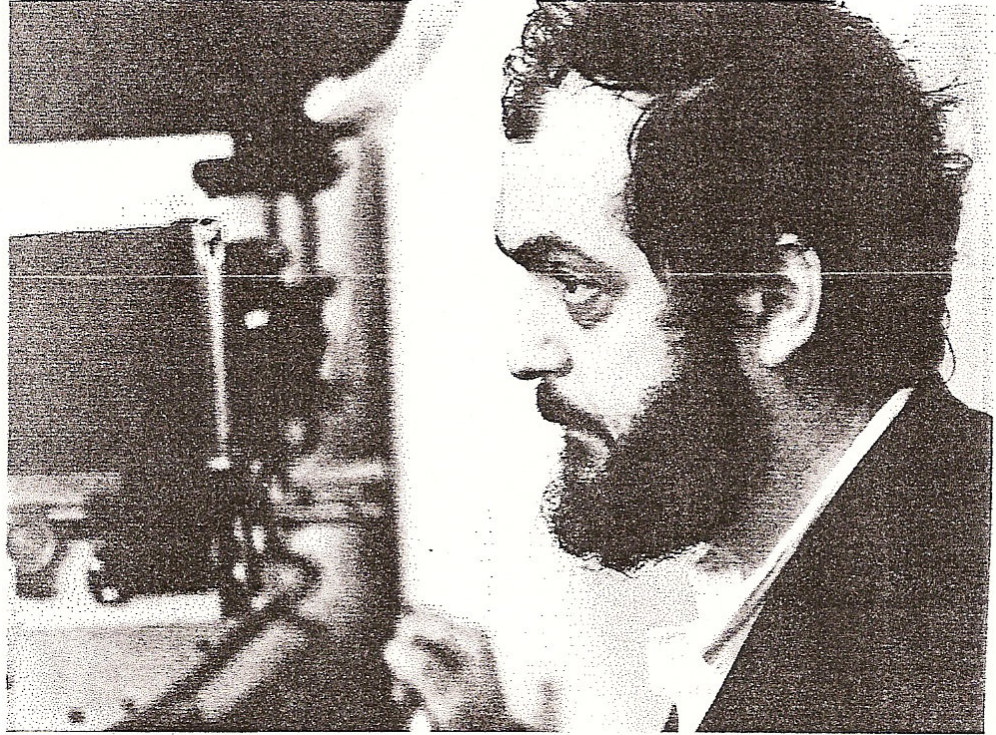
EK – 8 Ligeti, 1990 yılında



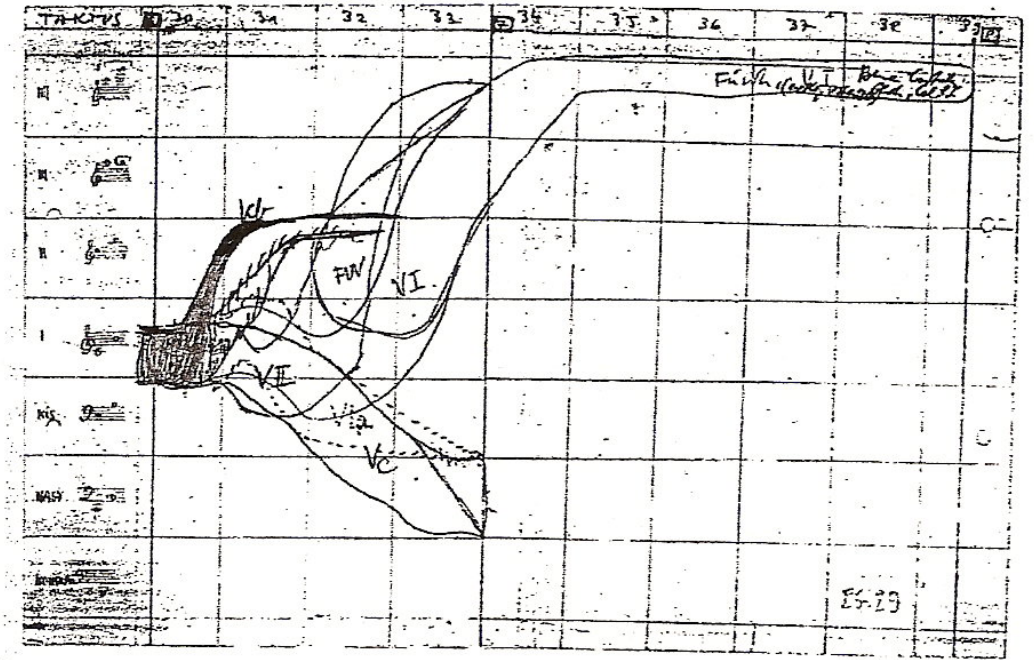
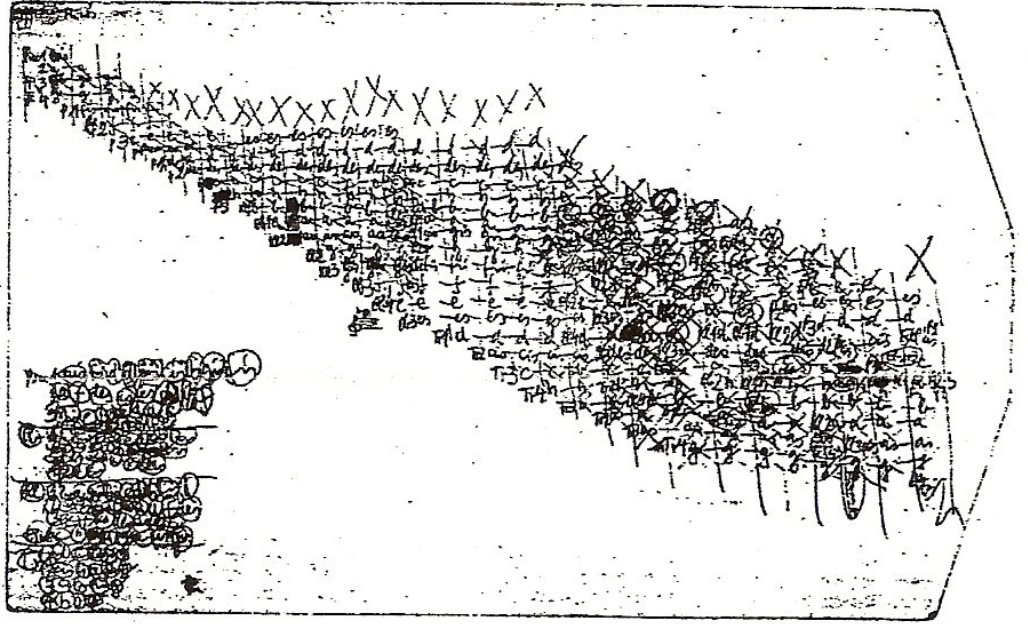
EK – 9 **Lux Aeterna** ve *Lontano*'ya ışık tutan Altdorfer'in “İskender'in Savaşı” isimli tablosu



EK – 10 Stanley Kubrick ve *2001:A Space Odyssey* filmi



EK – 11 Ligeti'snin kendi el yazısıyla *Atmospheres*'in taslakları



HEGV. II: ARIA, ~~HOQUETS~~ ~~IVS~~: Andante  
CON VARIAZIONI  
~~VÉRONA HARTGROEN~~

A) dall'am solo Vu, II hür is heAtifogások (2 p. tan)  
kíséret Vla (2) IV-hür, A0fl (G-Fl.), Cb (Vc)  
Kettősfő

vépigroml. s. ebben collage-ok:  
Kettősfő, a) Fl-A0fl, Cb, Vc 1-2 plus plus plus 4v  
B) korál p) Tr-Tuba. hánura mute, sten out kessy  
C) 2 kánt "alpezi" játék, NATUR!  
konfón is polofón (ekskbal)

D) Hoquets I: Piccolo, 4 Okarina,  
+ Bando, 2 Lotofl., A0fl. } Pozitív  
(Urechmit)

E) Hoquets II: ~~unpagan hangyakt~~  
+ 2 kánt, Tr, Tuba  
(~~okarina pigment~~)

VII S-KADENCIA + Gbanga (szórd LOTOFL. 2 pars.)  
SORD  
MAGY KORÁL (B) Tr-Tuba hánura, málka szórd  
BENNE HDQ-Fi + Pic, ACEPE, 4 Okarina,  
s. Szó VII edes 12 kottál. konfón.

utánas VII. doza heAtifogások 2 kánt 2 kánt + Cx 1,2  
heAtifogások 2 kánt 2 kánt + Cx 1,2  
heAtifogások 2 kánt 2 kánt + Cx 1,2

NB. Lehet (A-er) Tr-Tuba hánura, málka szórd  
ritmus változót  
tempó is.

EK – 13 **Ligeti**, Darmstard'ta öğrencileriyle





EK – 14 **Ligeti**, Paris Chatelet Tiyatrosunda ve Kasım 2001’de Kyoto Award ile,

