

T.C
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GYÖRGY LIGETI' NİN MÜZİĞİNDE
YAPISAL ELEMAN OLARAK
DOKU VE DAVRANIŞ BİÇİMLERİ


Onur PUZA

Danışman
Doç Dr. Mehmet Can ÖZER

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Doç. Dr. Mehmet Can ÖZFER (Danışman)

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Yrd. Doç. Dr. Asım Kürşad TERCI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Doç. Dr. Zibelhan DAĞDILIN



Doç. Dr. Çağrı BULUT

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “György Ligeti’ nin Müziğinde Yapısal Eleman Olarak Doku ve Davranış Biçimleri” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15 / 06 2016

Onur PUZA

ÖZET

Yüksek Lisans

GYÖRGY LIGETİ' NİN MÜZİĞİNDE YAPISAL ELEMAN OLARAK DOKU VE DAVRANIŞ BİÇİMLERİ

Onur PUZA

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı

Müziğin temel elemanlarından biri olan doku, her çağa, her kültüre ait müziğin yapısında bulunmaktadır. Çeşitli kültürlerle ait müziklerde farklı tiplerinin görülebildiği doku, müziğin gelişmesi ile birlikte gelişmiş ve önem kazanmıştır. 20. Yüzyıl sanatında ve müziğinde yaşanan hızlı gelişim ve değişim, müziğin elemanlarının gelişmesine ve kullanım yöntemlerinin değişmesine yol açmıştır.

Bu değişimde önemli bir rolü bulunan besteci György Ligeti, müzikal doku'yu müziğin ana konusunu oluşturan bir unsur olarak kullanmış, ve kendi geliştirdiği, *Mikropolifoni* adını verdiği dokusal yapı ile kendinden sonra gelen bestecilere öncülük etmiştir.

Bu çalışmada bestecinin 1960 sonrasında bestelediği bazı eserlerinden yola çıkılarak, kullanılan doku tipleri ve doku hareketleri ayrı ayrı sınıflandırılmış ve eserler üzerinden örneklendirilmiş, ayrıca bu dokusal hareketlerin eserin yapısını nasıl etkilediği ve eserin ana konusu üzerinde nasıl rol aldığı açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: György Ligeti, Müzikal Doku, Doku Analizi.

ABSTRACT

Master Thesis

TEXTURE AND COURSE OF ACTION IN GYÖRGY LIGETI'S MUSIC AS STRUCTURAL ELEMENT

Onur PUZA

Yaşar University

Institute of Social Sciences

MI Program in Art and Design

Texture which is one of the core elements of music is found in every era, in every music belongs to that culture. Various types of texture can be seen at several cultural music and it is developed and came into prominence with the improvement of music. The precocity and alteration of 20th century art and music led into improvement of musical elements and changes in utilization.

Composer György Ligeti has an important role in this change and he has used musical texture as the main subject of music with his texture technique named Micropolyphony, which made him a pioneer for the successor composers.

On the basis of composers piece of arts that are composed after 1960, type of textures and type of texture movements are classified separately and sampled from his works and also the role of these textural movements on the main subject of his work and how their structural effects are explained in these piece of arts.

Keywords: György Ligeti, Musical Texture, Texture Analysis.

ÖNSÖZ

Bu araştırma sürecinde bilgisi ve tecrübesi ile bana yol gösteren değerli danışmanım Doç. Dr. Mehmet Can Özer'e, ayrıca yüksek lisans eğitimim boyunca ve sonrasındaki araştırma sürecinde fikirleri, kaynak paylaşımı, bilgisi ve özverili desteği ile yanımda olan değerli hocam Dr. Füsun Köksal İncirlioğlu' na teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

GYÖRGY LIGETI' NİN MÜZİĞİNDE YAPISAL ELEMAN OLARAK DOKU VE DAVRANIŞ BİÇİMLERİ

YEMİN METNİ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii

BİRİNCİ BÖLÜM MÜZİKAL DOKU

1.1. 20. Yüzyılda Müzik	1
1.2.1. Doku	2
1.2.2. Müzikal Doku	3
1.2. 2. 1. Monofonik Doku	4
1.2. 2. 2. Polifonik Doku	5
1.2. 2. 3. Homofonik Doku	6
1.2. 2. 3. 1. Homoritmik Doku	8
1.2. 2. 3. 2. Bifonik	10
1.2.2.4. Heterofonik	11

İKİNCİ BÖLÜM
GYÖRGY LİGETİ VE YARATICILIK DÖNEMLERİ

2.1. Ligeti, György (Sándor)	12
2.1.1.. Macaristan'daki Yıllar.	13
2.1.2. 1956'dan <i>Le Grand Macabre</i> 'e Kadar Kadar.	14
2.1.3.. 'Büyük Felaket'ten Sonra.	18

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
LİGETİ' NİN 3. DÖNEM ESERLERİNDE DOKU VE DAVRANIŞ
BİÇİMLERİ

3. Doku ve Davranış Tipleri'nin Sınıflandırılması	22
3.1. Doku Tipleri	22
3.1.1. Statik Tip	22
3.1.1.1. Uzun Seslerle Yapılanmış Doku	22
3.1.1.2. Poliritmik Kontrpuana Dayalı Statik Doku.	34
3.1.2. Aktif Tip	41
3.2. Doku Hareketleri	54
3.2.1. Çıkıcı Hareket	54
3.2.2. Daralan Hareket	60
3.2.3. Genişleyen Hareket	68
SONUÇ	76
KAYNAKÇA	78

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Boru işareti (Taps)	4
Şekil 2. Gregoryan İlahisi, Yedinci Pazar	4
Şekil 3. Çanakkale Türküsü	5
Şekil 4. J.S.Bach, İki Sesli Envansiyon, no.9 Fa minör	5
Şekil 5. Bela Bartok, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü no.1	6
Şekil 6. Çaykovski, 1812 Üvertürü	7
Şekil 7. Scott Joplin, The Entertainer	8
Şekil 8. George Frideric Handel, Messiah	9
Şekil 9. G. Gershwin, Paris’te bir Amerikalı	9
Şekil 10. Ravel, Bolero	10
Şekil 11. Lee JiaWen - Nostalgia	11
Şekil 12. György Ligeti	12
Şekil 13. Ligeti, Atmospheres, Dinamik tablosu, ölçü 14-21	23
Şekil 14. Ligeti, Atmospheres, ölçü 1-12	24
Şekil 15. Ligeti, Atmospheres, ölçü 13-22	25
Şekil 16. Ligeti, Volumina, ölçü 13	27
Şekil 17. Ligeti, Melodien, ölçü 13-15	28
Şekil 18. Ligeti, Melodien, ölçü 55-57	29
Şekil 19. Ligeti, Melodien, ölçü 58-62	30
Şekil 20. Ligeti, Lux Aeterna, Hece-ses eşleştirmeleri	31
Şekil 21. Ligeti, Lux Aeterna, ölçü 1-8	32
Şekil 22. Ligeti, Lux Aeterna, ölçü 9-16	33
Şekil 23. Ligeti, Oda Konçertosu, 3. Bölüm, ölçü 46-48	37
Şekil 24. Ligeti, Oda Konçertosu, 3. Bölüm, ölçü 49-51	38
Şekil 25. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, ölçü 51, 52	39
Şekil 26. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, ölçü 53, 54	40
Şekil 27. Ligeti, Atmospheres, ölçü 23-27	43
Şekil 28. Ligeti, Atmospheres, ölçü 28-32	44
Şekil 29. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm, ölçü 1-4	46
Şekil 30. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm, ölçü 5-7	47
Şekil 31. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm, ölçü 8-9	48
Şekil 32. Ligeti, Continuum, ölçü 1-28	50
Şekil 33. Ligeti, Melodien, ölçü 1-3	52
Şekil 34. Ligeti, Melodien, ölçü 4-5	53

Şekil 35. Ligeti, Melodien, ölçü 6-7	53
Şekil 36. Ligeti, Atmospheres, ölçü 28-32	55
Şekil 37. Ligeti, Atmospheres, ölçü 33-39	56
Şekil 38. Ligeti, Ramifications, ölçü 28-30	58
Şekil 39. Ligeti, Ramifications, ölçü 31-33	59
Şekil 40. Ligeti, Atmospheres Doku hareketi görseli, ölçü 44-45 (Okonşar :23)	61
Şekil 41. Ligeti, Atmospheres, ölçü 45-47	62
Şekil 42. Ligeti, Atmospheres, ölçü 48-50	63
Şekil 43. Ligeti, Atmospheres, ölçü 51-53	64
Şekil 44. Daralma Hareketi Şeması	65
Şekil 45. Ligeti, Oda Konçertosu, ölçü 1-4	66
Şekil 46. Ligeti, Oda Konçertosu, ölçü 5-12	67
Şekil 47. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu – Ses grubu genişlemesi, ölçü 1-35	68
Şekil 48. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, ölçü 16-20	69
Şekil 49. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, ölçü 21-25	70
Şekil 50. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, ölçü 26-30	71
Şekil 51, Ligeti, Ramifications, ölçü 1-4	73
Şekil 52. Ligeti, Ramifications, ölçü 10-12	74
Şekil 53. Ligeti, Ramifications, ölçü 13-15	75

BİRİNCİ BÖLÜM

MÜZİKAL DOKU

1.1. 20. Yüzyılda Müzik

Müzik kavramı için birçok tanımlama yapılmıştır. Godt'e göre müzik, "yaratıcısı ile, mevcut ya da o anda varsayılan dinleyici arasında müzikal iletişim kuran, ayırt edilebilir estetik bir varlık olması amacıyla insan tarafından örgütlenmiş seslerdir" (Godt. 2005: 84).

20. yüzyılın başlarına kadar son 500 yılda sanat akımları dört başlık altında sınıflandırılırken, Romantik dönemin sona ermesinden günümüze kadar olan süreçte nebizim, fovizim, gelecekçilik, izlenimcilik, dışavurumculuk gibi pek çok akımından söz edilebilir. Sanat akımlarında ve müzikte yaşanan bu hızlı değişim ve gelişim, müzikte farklı estetik ve ifade biçimlerinin gelişmesine yol açmıştır. Doğal olarak da müziği oluşturan bileşenlerin niteliklerinin ve kullanım yöntemlerinin gelişmesi ve değişmesi sonucunu getirmiştir.

"Müzik kelimesi, 18. ve 19. yüzyıl çalgıları için korunmuş ve kutsanmış durumdadır, bunun yerine daha anlamlı bir terim kullanabiliriz: seslerin örgütlenmesi" (Cage. 1961: 3). Cage'in belirttiği gibi örgütlenmiş sesleri oluşturan temel bileşenlerden biri olan tını (timbre, ses rengi) nitelik olarak gelişmiş, sadece müzikal enstrümanlardan elde edilmekle kalmayıp kontrol edilebilir gürültü kaynakları da müziğin bir parçası olarak kullanılmaya başlanmıştır. John Cage, bulunduğumuz yerlerde duyduğumuz şeylerin çoğunu gürültü olarak tanımlar. Onu önemsemediğimizde, gözardı ettiğimizde bizi rahatsız ettiğini ancak dinlediğimiz zaman büyüleyici bulduğumuzu ifade eder. "Saatte 50 mil hızla giden bir kamyon, radyo istasyonları arasındaki ses paraziti, yağmur. Bu sesleri ses efekti olarak değil birer müzikal enstrüman olarak kullanmak için elde etmek ve kontrol etmek istiyoruz" (Cage. 1961: 3).

Müzikte tınısal arayışların bir diğer sonucu olarak akustik enstrümanlar kendi tınısal kapasitelerinin yanı sıra yeni geliştirilen icra teknikleri ile gürültü kaynağı olarak da kullanılmaya başlandılar. Örneğin yaylı çalgılarda gövdeyi, köprüyü veya kuyruğu arşe ile çalmak, üflemelilerde tuş sesleri (keyclick), çoklu seslendirme (multiphonic) gibi teknikler sayılabilir.

20. yüzyıl müziğinde göze çarpan diğer unsurlardan biri de armonik yapıda olan radikal değişimlerdir. Tohumları romantik dönemde atılmaya başlanan bu değişim, tonal yapının kırılmaya başlaması ve tamamen terk edilmesi sonucunu getirmiştir. “Atonal müziği diğer stillerden ayıran çeşitli özellikleri bulunmaktadır, bunlardan ilki şüphesiz tonal merkezden yoksun olmasıdır. Bu subjektif bir konudur, herhangi iki dinleyici, belirli bir parçada fark edilebilen bir tonal merkez olup olmadığı konusunda ters düşebilirler; yine de bir çok parça genel olarak atonal kabul edilir. Atonaliteyi sağlamak için, geleneksel tonal müzikte tonaliteyi elde etmekte yardımcı olan geleneksel melodik, armonik ve ritmik kalıplardan kaçınılmaktadır”(Kostka, 2006: 176).

1.2.1. Doku

Doku'nun kelime anlamı, “Bir bütünün yapısı ve özelliği, bir vücudun veya bir organın yapı öğelerinden birini oluşturan hücreler bütünüdür” (TDK. 2015). “Canlılarda bir bağlantı ile birleşerek vücûdun organlarını meydana getiren, aynı işi görmek üzere farklılaşmış hücrelerin oluşturduğu anatomik bütün, bir bütünü meydana getiren şeyler arasındaki bağlantı, örülüş, örgü” (Kubbealtı lugatı, 2015) olarak açıklanmaktadır.

Doğada karşılaştığımız tüm nesnelere görüntülerinin benzerlik ve farklılıklarını dokusal yapıları belirler. Doku, nesnelere yapısal özelliklerinin, dış yüzeylerindeki görüntüsüdür. Görsel sanatlarda doku, yüzeyin görüntüsü veya dokunma hissindeki oluşturduğu etkiyi ifade eder. *Exploring Visual Design: The Elements and Principles* adlı kitapta doku şu şekilde tanımlanmıştır; “Görsel sanatlarda doku, sanat esrinin algılanılan yüzey yapısıdır. İki ve üç boyutlu tasarımların elemanı olan doku, görsel ve fiziksel özellikler üzerinden algılanır”. (Gatto. 2000, 122)

1.2.2. Müzikal Doku

Görsel sanatlar dokuyu, nesnelerin görüntüsü ve üç boyutlu şekilsel yapıları üzerinden açıklamaktadır. Müzikal doku ise işitsel bir unsur olan seslerin oluşturduğu ezgisel hatların yapıları ve ilişkileri üzerinden açıklanır. Müziğin dokusu ses öğelerine dayanır. Doku, bu öğelerin sayısına ve seslerin eşzamanlılığına bağlıdır. Dokunun niteliği de, bileşenlerin ya da sesli öğelerin etkileşimi, karşılıklı ilişkileri tarafından belirlenir (Wallace. 1987: 184).

Müziğin var olduğu her çağdaki eserler, yapısal eleman olarak doku üzerinden sınıflandırılabilir. Fakat müzikal terim olarak dokunun ortaya çıkışı modern çağa rastlamaktadır. “Doku, *Grove's Dictionary of Music* (1954)’te ayrı bir başlık altında incelenmemekte ve *The New Grove* (1980)’de ek bir bilgi ya da terimin anlam taşıdığına dair bir ibare bulunmamaktadır. İngilizce sözlüklerde de durum aynıdır. *Oxford English Dictionary* 1933’de doku kelimesi için müzikal referans bulunmamaktadır. Bununla birlikte güzel sanatlarda uzun zamandır terim olarak kullanıldığı kanıtlanmıştır. Doku, 1986’da *Oxford English Dictionary’e* ilave edilmiştir. Kayıt edilen en eski müzikal referans 1934 Constant Lambert’ in *Music Ho!*’dan alınmıştır” (Dunsby. 1989: 46).

Bunun yanında İngilizce’de dokunun karşılığı olan “Texture” kelimesinin müzikal bir terim olarak diğer dillerde birebir karşılığı bulunmamaktadır. Bu durumu Dunsby şöyle açıklar; “Fransızca’da eşdeğeri bulunmamaktadır, Almanca’da Ligeti sonrası Almanları “Ses Yapısı” (Klangstruktur) tanımını kullanmaktadırlar, İtalyanca’da karşımıza çıkan “tessitura” kelimesi çok geniş anlamlıdır, şan veya bir çalgı bölümünün ses aralığı gibi” (Dunsby. 1989: 46).

Müziğin temel bileşenlerinden biri olan doku; ses perdesi, tartım (zaman), tını ve dinamik gibi bileşenlerin oluşturduğu melodik hatların sayısına ve birden fazla bulunan hatlarının birbirleri ile olan ilişkilerinin zamansal ve armonik farklılıklarına göre dört başlık altında sınıflandırılmaktadır.

1.2.2.1. Monofonik Doku

En temel doku olan monofoni (tek sesli/katmansız doku), tek bir ezgisel hattı ifade eder. Birden fazla çalgı veya insan sesi aynı ya da farklı oktavlardan tek sesli hat oluşturabilmektedirler. Bir müziğin monofonik olarak tanımlanabilmesi, çalgı sayısına değil ezgiyi oluşturan sesin tek olmasına bağlıdır.

Amerikan askeri törenlerinde çalınan Taps monofoniye örnek gösterilebilir.



Şekil 1. Boru işaretleri (Taps)

The image shows a musical score for a Gregorian chant, 'Yedinci Pazar'. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'V' and has the lyrics 'Fac - tus est re - pen - te de cae - lo so - nus'. The second staff is marked 'mp' and has the lyrics 'ad - ve - ni - e - n - tis spi - ri - tus ve - he - me - n - tis,'. The third staff has the lyrics 'u - bi e - rant se - de - n - tes,'. The fourth staff has no lyrics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 2. Gregoryan İlahisi, Yedinci Pazar

CANAKKALE TÜRKÜSÜ

Orta Türkü
Yöresi: Kastamonu

Ca nak ka le i cın de Vur du lar be ni Öt me den me
Ca nak ka le i cın de Ay na lı çar sı An nc ben gi
Ca nak ka le i cın de Bir do lu tes ti An ne ler ba

za ra Koy du lar be ni Of genç li şim ey vah
dı yo rum Düş ma na kar sı Of genç li şim ey vah
ba lar Ü mi di kes ti Of genç li şim ey vah

Şekil 3. Çanakkale Türküsü

1.2. 2. 2. Polifonik Doku

Polifoni (çok sesli/katmanlı doku), farklı ezgisel hatların oluşturduğu çok sesli dokuyu ifade etmektedir. Farklı hatlar aynı anda farklı tartım ve seslere sahip melodiler oluşturmaktadırlar. *Encyclopedié de la Musique*, polifoniye şu şekilde açıklamaktadır; “İki veya daha fazla vokal veya çalgı bölümünün, yatay (kontrpuan) ve dikey (armoni) olarak gelişen üst üste gelmesidir” (Enc. Fasquelle.1961: 463). Apel’e göre “polifoni, diğerinden ayrı bireysel tasarıma sahip birden çok eş zamanlı ses hatlarını birleştiren bir müziktir, tek ses içeren monofonik müziğe veya aynı ritmik harekete sahip birden çok ses hattının oluşturduğu homofonik müziğe kontrast oluşturur” (Apel. 1974: 687). Kontrpuan tekniği ile yazılmış eserler polifoninin en belirgin örneklerini oluşturmaktadırlar.

Şekil 4. J.S.Bach, İki Sesli Envansiyon, no.9 Fa minör

Lento $\text{♩} = 60$ (56-63)

VIOLINO I
p molto espress.

VIOLINO II
p molto espress.

VIOLA

VIOLONCELLO

5

1

cresc. mf p

cresc. mf p molto espress.

p molto espress.

10

2

dim. pp cresc. molto espress. f dim. p cresc.

dim. pp cresc. molto f dim. p cresc.

dim. pp cresc. molto f dim. p cresc.

dim. pp cresc. molto f dim. p cresc.

Şekil 5. Bela Bartok, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü no.1

1.2.2.3. Homofonik Doku

Homofonik doku (eşsesli doku) bir ezgisel hat ve ona armoniyi oluşturarak eşlik eden diğer hatların oluşturduğu doku tipidir. Forney çok yalın bir anlatımla şu şekilde açıklamaktadır; “Homofonik doku, bir piyanist sol eliyle akorları çalarken sağ eli ile melodiyi çaldığı zaman veya piyanonun eşliğine karşı bir şanın veya

Piano

f

mp

5

9

14

f

Şekil 7. Scott Joplin, The Entertainer

Homofonik doku bazı yapısal farklılıklarına göre çeşitli doku tiplerini kapsamaktadır.

1.2.2.3.1. Homoritmik Doku

Türkçede eşritimli olarak da bilinen homoritmik doku, ezgisel hatların aynı veya yakın ritmik yapıda bulunduğu doku tipidir. “Bir şan olduğunda kelimeler tamamen aynı anda söylenir. Homofonide olduğu gibi armoni ile ezgisel hattın eşzamanlı olarak hareket etmesine dayanır” (Forney. 2013: 27).

Homoritmik dokunun homofonik dokular içinde ayırd edici özelliği, diğer hatların ezgisel hat ile aynı ritmik yapıda olmasıdır. Aynı ritmik yapı ve aynı ses perdelerindeki hatlar armoni oluştururlar, en belirgin örnekleri 4 sesli koro eserleridir.

Soprano *f*

Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal -

Alto *f*

Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal -

Tenor *f*

Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal -

Bass *f*

Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, Hal -

Şekil 8. George Frideric Handel, Messiah

Timpani

Violins 1

Violins 2

Violas

Violoncellos

Double Bass

Şekil 9. G. Gershwin, Paris'te bir Amerikalı

1.2.2.3.2. Bifonik

İki sesli Homofonik dokudur. Ayırt edici özelliği, seslerden biri ezgisel hattı oluştururken, diğer hat sabit ses perdesinde ezgisel hatta kontrast oluşturur. Benward ve Saker bifoniyi şöyle açıklar: “İki bağımsız hat, biri alt perdede monoton bir şekilde uzarken diğeri, onun üzerine daha karmaşık bir ezgisel hat oluşturur. Pedal sesler ve ostinato buna örnek gösterilebilir”. (Benward, Saker. 2003: 137)

Ravel'in Bolero'su bifoniye örnek gösterilebilir.

Maurice Ravel

Tempo di Bolero

The image shows the first 17 measures of Maurice Ravel's Bolero. The score is in 3/4 time and features a piano (pp) dynamic. The bass line is a steady eighth-note ostinato, while the treble line has a complex melodic line. Fingerings and articulation marks like 'sempre staccato' are present. The score is divided into five systems, with measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17 indicated at the beginning of each system. The first system starts with a piano (pp) dynamic and a tempo marking of 'Tempo di Bolero'. The second system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Şekil 10. Ravel, Bolero

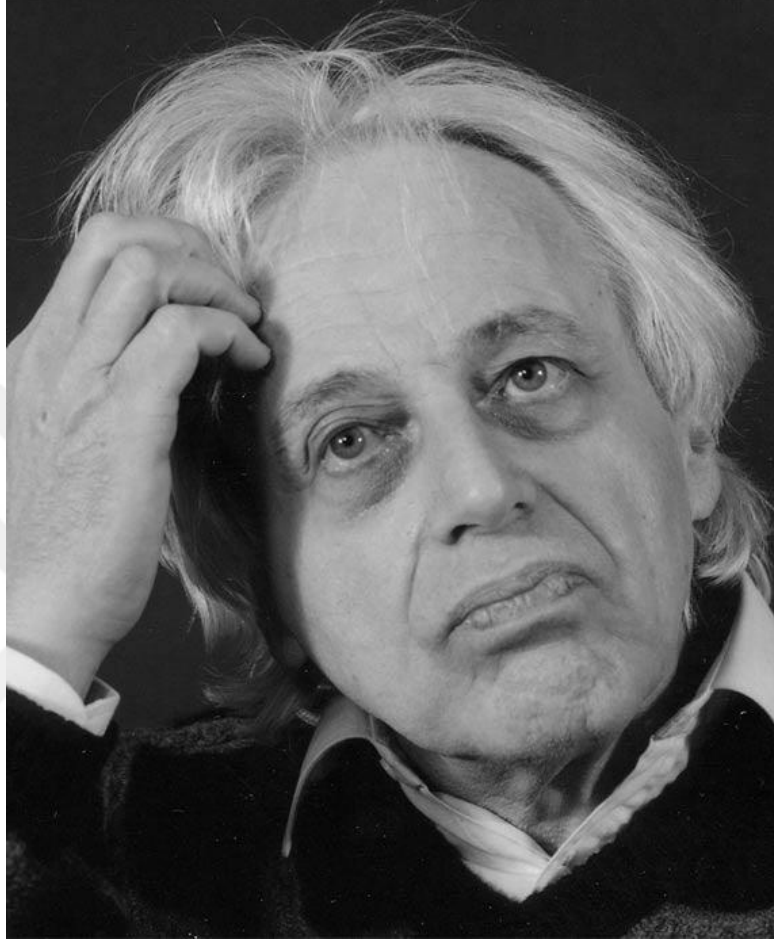
1.2.2.4. Heterofonik

İki ya da daha fazla çalgı veya şanın aynı anda, bir ezginin farklı versiyonlarını icra etmesidir. Bu versiyonlar ana ezgiye sadık kalınarak, ritmik yapıda küçük değişiklikler veya eklemeler, ve ses perdeleri üzerinde değişiklikler veya eklemeler yoluyla oluşturulur. Diğer bir deyişle ezginin iki veya daha fazla icracı tarafından aynı anda birbirinden bağımsız olarak yorumlanmasıdır. Apel, heterofoninin kelime olarak ilk Plato tarafından kullanıldığını ve sonradan, modern müzikolog olan C. Strumpf tarafından müziğe adapte edildiğini ifade eder. “Polifoni’nin doğaçlama tipi olarak tarif edilebilir. Kelime anlamı olarak, aynı ezginin iki veya daha fazla icracı tarafından, aynı anda yakın veya karmaşık şekilde geliştirilmesidir. Şan veya çalgıcılar melodiye birkaç ses veya süslemeler ekler. Diğer çok sesli formlara göre Heterofoni, ilkel uygarlık müzikleri, halk müziği ve uzak doğu diğer bir deyişle batı dışı müziklerde önemli rol oynar. Özellikle Java ve Bali orkestra (Gamalan) müziği, bu tekniğin kompleks ve sofistike formlarıdır” (Apel. 1974: 383).

The image shows a musical score for the piece "Nostalgia" by Lee JiaWen. The score is written for a large ensemble of instruments, including Suona, Di-Zi, Gao Sheng, Zhong Sheng, Yangqin, Pipa, Zhong Ruan, Da Ruan, Erhu, Zhonghu, and Cello. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system contains the first four staves (Suona, Di-Zi, Gao Sheng, Zhong Sheng). The second system contains the remaining seven staves (Yangqin, Pipa, Zhong Ruan, Da Ruan, Erhu, Zhonghu, Cello). The Cello part includes markings for "pizz." (pizzicato) and "arco" (arco). The score is annotated with a red box highlighting the first two measures of the first system and a blue box highlighting the last two measures of the second system. The instruments play the same melody in different registers, illustrating the heterophonic technique.

Şekil 11. Lee JiaWen - Nostalgia

İKİNCİ BÖLÜM GYÖRGY LIGETİ



Şekil 12. György Ligeti

2.1. Ligeti, György (Sándor)

(d. Transylvania, 28 Mayıs 1923; ö. Viyana, 12 Haziran 2006). Macar besteci. Gençliğinde Naziler ve Stalin gibi iki zorba yönetime maruz kaldıktan sonra, ülkesinin bağımsızlığı üzerindeki 1956 Rus baskısı ardından Macaristan'ı terk eder ve kendini Batı Avrupa'da, bir diğer katı ideoloji olan Darmstadt-Köln avangardıyla karşı karşıya bulur. Bu karşılaşmanın iki farklı etkisi olur. Müzikal gelişim konusundaki uzun vadeli ideallerini takip etme konusunda özgürleşmekle birlikte, eleştirel ve zıt ruhu daha da keskinleşir. Batıdaki birçok meslektaşının aksine sistem

hakkında şüphelere sahiptir, sesin hoşluğundan ve hatırlatıcılığından zevk alır ve sürekli olarak, basit armoniler, ostinatolar (bir parçanın genelde pes seslerde sürekli olarak tekrarlanması) ve düz melodiler gibi serializme sıkı sıkıya bağlı olan çevrelerin reddettiği unsurları absöüt kulağının rehberliğinde yeni ve çeşitli yollarla yeniden sunmaya çalışır. Ligeti'nin bu geri kazanım hareketi, onu 1980'lerin başında postmodern kolaj ve geçmişe bakış hareketine yönlendirmek üzereyken, özellikle Karayipler, Orta Afrika ve Doğu Asya müzikleri gibi Avrupa dışı müzik kültürlerindeki tezatlık ve uyarıcılığı keşfeder. Paradoksal bir şekilde, keşfettiği bu dünya müzikleri, müzikal açıdan bir Macar olarak hislerini geliştirir ve onlarca yıl öncesinde yazmış olduğu eserleri yayınlamaya başlar (Griffiths, 2016).

2.1.1. Macaristan'daki Yıllar

Ligeti, sanatsal bir saygınlığa sahip olan Yahudi bir ailede doğar: Baba tarafından dedesi profesyonel bir ressamdır ve kemancı LEOPOLD AUER de baba tarafından büyük amcasıdır ('Ligeti', soyadlarının Macarlaştırılmış halidir). Doğumundan hemen sonra aile Kolozsvar'a taşınır; burada konservatuarda FARKAS ile (1941-43) ve Budapeşte'de yaz aylarında Kadosa ile birlikte çalışır. 1944'te silahlı kuvvetlere alternatif olan çalışma hizmetine çağırılır ve öğretmenlerinin yine Farkas, VERESS ve JARDANYI olduğu Budapeşte'deki müzik akademisindeki çalışmalarına 1945 Eylül'üne kadar geri dönemez. 1949'da mezun olur ve bir sonraki yıl armoni ve kontrpuan öğretmeni olarak geri döner (Griffiths, 2016).

Bu noktadan itibaren bir besteci olarak iz bırakmaya başlamıştır. Düzeni kontrol eden Moskova'nın ve ulusal bir abide olan Kodaly'nin etkisi altındaki Macaristan'daki kültürel durum, halk tarzında sürekli koro düzenlemeleri gerektirir. Ligeti, tekniğini geliştirmek ve özellikle 1946-48 arasında şarkılarında ve piyano parçalarında daha maceraperest bir müzik oluşturmak için bu gibi fırsatları kullanır. Daha sonra 1949 ile 1953 yılları arasında müzikal yenilikçiliğin ve politik görüş ayrılıklarının imkansız olduğu bir despotluk rejimi Macaristan'a hakim olur. Ligeti, kendisinden beklenen koro şarkılarını ve genellikle masa çekmecesine giden beklenmedik, istenmeyen müziği yapmaya devam eder: bunun bir örneği,

birincisinde iki ses sınıfı, ikincisinde üç ses sınıfı bulunan ve bu sekansla devam eden, on bir adet piyano parçasından oluşan *Musica Ricercata*'sıdır (1951-3). (Griffiths, 2016). Ligeti bu dönemdeki müziğini şöyle açıklar; “1950’de, daha önce bestelediğim post-bartok stiline beni daha ileriye götürmeyeceği fikri artık kafamda netleşmişti. 27 yaşındaydım ve budapeşte de, batı avrupada savaştan sonra gelişen tüm fikirlerden, tekniklerden ve akımlardan izole bir şekilde yaşıyordum. 1951 yılında çok basit ritmik yapı ve seslerle hiçlikten yeni müzik geliştirmeyi deneyimledim. bildiğim ve sevdiğim tüm müzikten bağımsız olarak kendime sordum, tek bir nota ile ne yapabilirim ? oktavıyla ? bir aralıkla ? iki aralıkla ? belirli bir ritmik ilişki ile ?. Bu yöntem sonucunda çeşitli küçük parçalar besteledim, özellikle piano için” (Kereky. 2008, 208).

1954’te totaliter anlayış zayıflamaya başlar ve Ligeti, o ana kadar bestelemiş olduğu herhangi bir şeyden daha iddialı ve daha hırslı bir şekilde tepki verir: İlk Dörtlü için yazdığı eser ve bir çift Weöres korosu. Fakat yapabilecekleri sadece bildikleriyle sınırlıdır (20. yüzyıl ustaları arasında özellikle Bartók) ve onun hayali, henüz onu yaratacak birikime sahip olmadığı, oldukça biçimsiz fakat karmaşık bir şekilde oluşturulan müziği yaratmaktır. Köln’de ortaya çıkan yeni elektronik müzik ve Stockhausen’ın *Gesang der Jünglinge* eserinin yayını onu umutlandırır (Griffiths, 2016).

2.1.2. 1956’dan *Le Grand Macabre*’e Kadar.

Budapeşte’den kaçması üzerine 1956 Aralık ayında Viyana’ya ve bir yıl sonra oradan da yeni teknikleri dinlemek ve öğrenmek için oldukça fazla zaman harcadığı Köln’e gider. Webern’den çok etkilenir, total serializmin zirvesinden bir parçanın klasik analizini yazar (Boulez’in Yapıları-1a), fakat böylesi bir yöntemin tehlikeleri ve kısıtlamalarının farkındalığını da dile getirir. Akıl hocası olarak Gottfried Michael König ile birlikte, *Artikulation*’un sentetik seslerin vokal davranışı taklit ettiği bir parça olan *Gesang*’a gülünç bir ekleme olduğu üç elektronik parça üzerinde çalışır. 1958’de, daha sonraki on yıl boyunca düzenli olarak geri döndüğü Darmstadt’ta ilk öğretim deneyimini yaşar. Xenakis, Penderecki ve Stockhausen ile eş zamanlı olarak fakat onlardan bağımsız biçimde orkestranın seslendirdiği ses

yığınları (cluster) ile tanıştığı orkestra için *Apparitions*'da ölçsüz ritim, fantastik komplekslik ve sessel dramayı gerçekleştirme hayali üzerinde çalışır. 1959'da Viyana'ya döner fakat 1960 Haziran ayında *Apparitions*'un ilk gösterimi için Köln'e geri döner. Bu olay, onun uluslararası ününün oluşmasını sağlar; bir sonraki yıl Stockholm'deki müzik akademisinde yıllık dersler vermeye başlar (Griffiths, 2016).

Apparitions ona, uzayan sesler ve ses yığınlarının farklı ritmsel yapıda hareket ettiği ve ayrı ayrı tanımlanamaz olduğu armoni ve dokulardan oluşan, onun adlandırdığı şekilde 'mikropolifoni' formundaki *Atmosphères*'de (1961) orkestra ses yığınlarını daha homojen ve statik olarak kontrol etme şansı bulur. *Atmosphères* daha sonra tüm dünyada seslendirilir ve birden fazla kere kaydedilir; ayrıca geniş çaplı olarak taklit edilir (Griffiths, 2016). Mike Searby, *Ligeti the Postmodernist?* Adlı makalesinde *Atmosphères* için şu yorumda bulunur; "Ligeti'nin 1960 ların başındaki müziği, geleneksel kompozisyon anlayışının tamamen yıkıldığını gösterir. Örneğin *Atmosphères*, melodi, armoni ve ritm neredeyse doku ve tınının dışında kalmıştır. Armoni, geniş yapıda, yoğun ses yığınları içermektedir, açıkça algılanabilen bir melodi yoktur. Bu müzik Ligeti tarafından *micropolifoni* olarak tanımlanan bir çeşit polifoni'yi gösterir, fakat sonuç, ayırd edilebilir bir kontrpiandan ziyade çok yoğun bir şekilde içiçe geçmiş bir dokudur" (Searby. 1997, 9,10).

Ancak Ligeti, kendi adına farklı şeylerle ilgilenir. Önemli farklılıklar içermekle birlikte *Volumnia* (1961-62) adlı eserini besteler. Bu eser solo org için olup grafik notasyonla yazılmıştır. *Atmosphères*'den hemen sonraki diğer çalışmaları, ironik skeçlerdi (kendisini izleyen kalabalığa verdiği talimatları kara tahtaya yazan sessiz bir 'öğretmen' olarak, farklı hızlarda çalışan yüz kadar metronom için senfonik Şiir ve böylece paralel olmayan karışıklığın mikropolifonisini yaratarak *Die Zukunft der Musik*'i yazdı) ve üç şan ve yedi çalgı için konuşmasız bir eser olan *Aventures* gibi daha özlü komedilerdi (Griffiths. 2016).

Nouvelles Aventures (1962-5) adı verilen ikinci bir çalışma, içinde Dies irae'nin kurgulanmasında farklı abartılı ses hareketlerinin kullanıldığı fakat öte yandan diğer kısımların koral-orkestral mikropolifonide bestelendiği geniş ölçüdeki Requiem'in (1963-5) bestelenmesi ile kesintiye uğrar. Finalde, anlaşılmaz ses yığınları,

Lacrimosa, oktavlar ve tritonlar da dahil olmak üzere basit aralıklarla yer değiştirdi ve Ligeti, eşliksiz koro için *Lux aeterna* ve orkestra için *Lontano* eserlerinde armonik merkezlerin olasılıklarını arar (1967). Bu, basmakalıp tonaliteye geri dönüş değildir – Ligeti, açıkça anlaşılır diyatonik hissiyatı olmayan akorları tercih eder (minor üçlü üzerine eklenmiş (superimpose) majör ikili gibi) fakat kanon prensibi ile, bu durum onun geleneksel tonal müziğın devamlılığına erişmesine izin verir. *Lontano*, geçmiş zamanın ötesinden, son dönem Romantik senfonisine kısmi bir selam verme durumudur (Griffiths. 2016).

Atmosphères'de olduğu gibi *Lontano*'da da Ligeti, müziğini uzun, yavaş hareketlerden oluşturur, fakat dünyasında, mekanik aktiviteden oluşan başka bir temel öđe vardır. (Daha sonraki bir çalışmasının başlığında, Karl Popper'in bir denemesinden bir cümle alarak bu iki türdeki müziği 'Saatler ve bulutlar' olarak adlandıracaktır). Kendisinden klavsen için bir parça yazmasının istenmesi üzerine, tekrarlı bir formüle uygulandığında, böylesi çılgınca bir hızın, kademeli değişimin bir izlenimini nasıl ortaya çıkarabileceğini keşfeder ve bunun sonucu da Continuum'dur (1968). Ayrıca, - mikropolifonik olarak icra edilen *Requiem*'de olduğu gibi, çok sayıda ses olması durumunda entonasyon karmaşasının oluşması – buluta dönüşen saatlerin alternatif bir olgusunu keşfetme ile ilgilenir ve *Ramifications*'da (1968-69) çeyrek ton farklı akort edilmiş benzer müzik yapan iki yaylı için bir eser üretir (Griffiths. 2016).

Second Quartet (1968), *Ten Pieces for wind quintet* (1968) ve *Oda Konçertosu* (1969-70) da dahil olmak üzere, bu dönemdeki diğer çalışmalarında, art arda gelen müziğının birçok farklı yönünü sergilemek için birden fazla bölüm içeren form kullanır. Saat bölümleri ve bulut bölümleri vardır ve sıklıkla birbirine zıt türlerde bulunan bu bölümler, karşılıklı eşleme aracılığıyla uyak oluşturur: müzikal formun böylesi bir konsepti, *Viyolonsel Konçertosu* ve *Apparitions* gibi iki bölümdeki geçmiş çalışmalara ve aslında zıt olan fakat benzer formlardaki iki bölüme sahip olan Bartók'a geri döndürür. Flüt, obua ve orkestra için *Double Concerto* (1972), tahta nefeslilerdeki son gelişmelerden faydalanan ve birleşmiş bölüm tipinde bir örnektir, ve mikrotonal entonasyonda bir denemedir (Griffiths. 2016).

Bu yüzden 1968-72 arasındaki çalışmalar, miktotonları kucaklamak ve *Melodien* (1971) orkestra eserinde tutulan akorların ve hızlı arpejlerin karakteristik olarak Ligeti'ye ait dokulardan ortaya çıkarılan ve başladığı noktaya dönen tanımlanabilir melodilerdeki sentez ve genişletme çalışmalarıdır. Bu dönemde, müziğinin daha kapsamlı oluşu, seyahatlerinin de artmasından kaynaklanmaktadır. 1969-70'te Alman Austauschdienst bursu sayesinde, Berlin'e gitti ve zamanını 1973 yılına kadar bu şehir ve Viyana arasında geçirir; 1972'de Stanford Üniversitesi'nde konuk öğretmenlik yapar ve 1973'te daha sonra evi olarak kullandığı Hamburg'daki Musikhochschule'den gelen kalıcı bir pozisyonu kabul eder. California'dayken Partch, Reich ve Riley'in müziği ile karşılaşır ve San Francisco Polifonisi ile San Francisco SO'da bir pozisyon elde etmeyi başarır (1973-74). Bu parça ve Saatler ve Bulutlar (1972-73), İsveç Kraliyet Operası çalışması için görev alan, librettoyu yazan ve yönetici olarak görev yapan Göran Gentele'nin ölümü üzerine yarım bırakılan Oedipus için yaptığı skeçleri kullandığı başarısız bir opera projesinin kalıntılarıdır (Griffiths. 2016).

Ligeti'nin yazmak için Stockholm'e gittiği opera, Belçikalı drama yazarı Michel de Ghelderode'un bir oyunu temel alınarak yapılan ve *Requiem*'deki gibi, İkinci Dünya Savaşı'nı yaşamış olan ve müzikal dışavurum aşamasında ölüm ve yaşam hakkındaki tartışmalara katkıda bulunan bir besteci için en anlamlı konular olan ölüm ve yaşam ile ilgili olan *Le Grand Macabre* (Büyük Felaket) (1974-77) idi. Operanın merkez karakteri, başlıktaki Büyük Felaket Nekrotzar, sonu açıklamak için dünyaya gelir (veya bir Breughellesque çiftçisi, Monteverdian aşıkları ve konu dışı bir kontratenor kral tarafından yönetilen bir mahkemenin bulunduğu Ligeti'nin dünyasına). Gece yarısına ulaşıldığında ölecek olan tek kişi odur: diğerleri belki de daha az ciddi olunacağı için daha zor olabilecek, geçmişte yaşadıkları yaşamdan daha farklı olmayan bir yaşama – ölümden sonraki bir yaşama giderler. (Griffiths. 2016)

Le Grand Macabre'yi bestelemek Ligeti'ye buluşlarının çoğunu bir araya getirmesini (*Oda Konçertosu* ve *Double Concerto*'nun orkestra yapıları ve aydınlık biçimleri, *Requiem*'de görünen kesinlik ve ironi, *Continuum*'dan elde edilen mekanik müzik aksiyonları) ve kalitesiz enstrümanlar (motor kornalarının girişinde) ile birlikte aşağılık bir dünyaya girişin ve geçmişteki çalışmalar ve tarzlar konusunda bu

dünyanın resmedilmesinin de dahil olduğu yeni şeyleri deneme şansı bahşeder (Griffiths. 2016).

Partitürün bazı kısımları, yarı alıntı ve kolajdan oluşur fakat final pasajı, armonik karışımları devamlı olarak uzaklaştırılsın ve bozulsun diye yarı diyatonik akor dizilerinin nasıl üretildiğini göstermek için geçmişi hatırlatmanın ötesine gider. Yine *Requiem*'de olduğu gibi sonuç, yeni bir şeyin bir görünüşünü sunar. (Griffiths) Stockholm'deki galasının akabinde *Le Grand Macabre*, Hamburg'ta (1978), Saarbrücken'de (1979), Bologna'da (1979), Nuremberg'de (1980), Paris (1981) ve Londra'da (1982) modern bir opera için çok sayıda prodüksiyon görür. Roland Topor tarafından yapılan tasarımlar hesaba katıldığında sahnelenenler arasında besteci en çok Bologna'daki gösterimi takdir eder, fakat zamanla eserden duyduğu tatminsizlik artar ve 1996'da, 1997 Salzburg prodüksiyonu için hazırlık aşamasında ayrıntılı bir revizyon uygular (Griffiths. 2016).

2.1.3.. 'Büyük Felaket'ten' Sonra.

Ligeti'nin, operasında gelecekteki çalışmalarının tohumları olduğu kadar bu çalışmalara dair ipuçları da yer alıyordu: iki piyano için yazılmış üç parça, *Monument – Selbstportrait – Bewegung* (1976). 'Otoportre', tam başlığı 'Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)' olan, diğer sanat icra edenlere saygı gösteren, tekrarlayıcı biçimde ilerleyen bir denemedir. Bu zaman zarfında Reich ve Riley'in aksine Ligeti, asimetrik simetri yaratma ile ilgilenir ve bu noktada onlara denk gelen arpejlerde belirginleşsinler diye sessizce bastırılan tuşlar tekniğini kullanır. Bu teknik, *Touches bloquées* (Engellenen tuşlar) adı verilen, solo piyano için 1985 yılına ait çalışmaların birinde tekrar gün yüzüne çıkar. Çok daha genel bir şekilde gelecek için önemli olan şey, dikkatli biçimde seçilen kuralların işlenmesi yoluyla, bölümün kendisini ortaya çıkarmış gibi görünmesi aracılığıyla 'Monument'in' algoritmik bir sürecidir. Ligeti'nin Boulez'in Yapılarını incelemesi faydasız değildi fakat onun müziğinde kurallar ve bu kuralların uygulaması gün yüzüne çıkar ve yalnızca kendini var etme durumu yüksek bir karmaşıklık seviyesine ulaştığında duyulamaz duruma gelir. Bu noktada, California'da geçirdiği zaman

içinde Ligeti'nin rastladığı M.C. Escher'in çizimleri ile paralellik vardır. *Bewegung*'a gelince bu, *Monument*'in (bunlar da benzer zıtlıkların eşleşmesidir) ve – bu bağlamda operanın son kısmından daha üzeri örtülü olmasına rağmen – kontrapuana ait zorlukları ve tekrarlama ve değişimdeki pürüzsüz dengesi için Ligeti'ye cazip gelen resmi bir tipe ait olan bir *passacaglia*'nın akıcı bir sürümüdür. Operadan hemen sonra klavsen için yine bu türde, *Macar Rock* ve *Macar Passacagliası* gibi iki farklı parça daha yazar. Bu iki eser, sipariş aldığı bir piyano konçertosu üzerinde çalıştığı ve müzikal evrimin yaşadığı krizle mücadele etmek zorunda kaldığı birkaç yıl için yazdığı son eserler olacaktır. 1970'lerin sonunda kendisine ithaf edilen fakat şüpheli olan 'yenilik yaratan' sıfatı, artık işlememeye başlamıştır: paylaşılan idealler devri sona erer ve var olan müzik kültürüne karşı çıkmanın yerine savaş sonrası nesil kendi başına yeni bir yerleşik düzen oluşturur. Ligeti kendisini bu kaderden uzak tutmak ister fakat postmodern akımla gelen bir yüzyıl öncesinin formları, tarzları ve retorikine eski bir şekilde geri dönüşten kaçınmaya karar vermiştir. Uzun süren bir sessizlikten sonra en nihayetinde ürettiği çalışma görünüşte bu yeniden derlenen çeşitte bir çalışmadır: bazı yapılarında ve jestlerinde Brahms'a ve enstrümental olarak Romantik müziğe daha fazla saygı gösteren *Horn Trio* (1982). Ancak taklit edilen şey çoğu zaman yanlış yorumlanır: en açık seviyede Ligeti, sıklıkla nefesli çalan kişiden natürel armonikler üretmesini ister ve bu yalnızca - *Ramifications* ve *Double Concerto*'da olduğu gibi – farklı akort sistemlerinde çalınmasını getirmez, aynı zamanda daha geleneksel bir bağlamda gariplik ve yaramazlık etkisi verir. *Horn Trio*, daha genç postmodernlerin terk etmekte olduğu eski öncülerin diğer özelliklerini korur: küresel bir ağın parçası olarak Avrupa kültürünün bir hissi. Özellikle, Ligeti'nin Karayip müziklerinin kayıtlarında duymuş olduğu ve içses düşümleri ile sonuçlandığı gibi bileşen metreleri arasındaki etkileşimler ile canlılık kazandırılan müzik yine Brahms'dan çok uzaktır (Griffiths. 2016).

Ancak bunlar, kendisini Budapeşte'deki yıllarında en fazla meşgul eden araca, eşliksiz koroya, 1983'te geri dönerek fark ettiği şekilde görüldüğü gibi Macaristan ve Baklan halk müziğinden çok da uzak değildir. *Drei Phantasien*, Hölderlin'in düzenlemeleri olmakla birlikte, o yıl içinde yazdığı iki koro setinde *Magyar Etüdök*, en beğendiği Macar şair Sandor Weöres'e bir dönüş vardır. Her iki çalışma da,

bundan 30 veya 40 yıl öncesinde üretebileceği herhangi bir şeyden çok daha fazla sofistike idi – dokusal olarak karmaşık ve ayrıntılı bir şekilde işlenmişlerdi – fakat model ve ritmik kökleri Macar koro geleneğindedir. Ancak umut edilen yenilenme çok yavaştır. 1985 Piyano Konçertosunda yeniden klakson (ve diğer enstrümanlar) üzerinde doğal harmonikler kullanmıştır. Ayrıca, ‘beyaz nota’ (diatonik) ve ‘siyah nota’ (pentatonik) ses yığınları oluşturarak *Atmosphères*’de yaptığı gibi, tamamen kromatik olan bir dokuyu farklı modlar arasında paylaştığında yeni olasılıklar ortaya çıkmıştır. Modların ses yığınları yerine melodiler, akıcı tekrarlar ve karmaşık ritim olarak sunulduğu, Etudes’deki bu yöntemin etkisi, Bartok’tan veya – müzik şairaneliği ve bazı başlıklar tarafından onaylanan bir bağlantı olan Debussy’den doğrudan bir devamlılık önermektir (Fanfares, ‘Arc-en-ciel’ (Griffiths. 2006).

Altıncı etüdün başlığı olan ‘*Automne à Varsovie*’ (Varşova’da Sonbahar), 1950’lerin ortalarından itibaren 1980’lerin başındaki Polonya’nın tehlikeli politik ve ekonomik durumuna ve devamlı olarak onaltılık nota arpejlemesi ile hatırlanan Chopin’in *Selbstportrait*’sinin buradaki varlığına kadar modern müzik için ana vitrinlerden biri olan Varşova Sonbahar festivaline bir göndermedir. Buna karşı olarak bu müzik, farklı hızlarda giden dört katmana kadar birleştirilen, inici kromatik dizilerde hareket etmiştir: örnek olarak bir noktada onaltılık notaların dört, beş ve yedili aralıklarda meydana gelen dizilerdir (bazı notlara iki kat zaman verilmesine rağmen). Horn Trio’nun finalinde olduğu gibi, yavaş bir şekilde inen kromatik dizi, barok ağıtların genel passacaglia basını ortaya çıkarmıştır fakat basın üzerinde kendisinin küçük ya da büyük versiyonlarından başka hiçbir şey yoktur. Bu parça, Mandelbrot parçaları gibi, farklı seviyelerde kendine benzemektedir ve baskıcı benzerlikleri dışında bir açmazın ve kötülüğün güçlü bir etkisini yaratır (Griffiths. 2006).

Ancak besteci için 1985 Etütler’i özgürleştirici niteliktedir. Beş bölümün her birinde görünen mekanize yeniden toplama süreçlerinin benzer olduğu Piyano Konçertosu’nu (1985-88) tamamlamaya devam etmesinin yanı sıra, Etütlerin ikinci (1988-94) ve üçüncü (1995’te başladı) kitabına devam etmiştir. Daha sonradan oluşturulan bu Etütler daha fazla müzikal algoritma, anımsatıcı imgelem, coşkun faaliyet, polimetre ve bol doku olasılığı sunarken, aynı zamanda Ligeti, yine beş bölümden oluşan Violin Konçertosu’nda (1989-93) yeni akort arayışlarına başlamıştır. Piyano Konçertosu’nda olduğu gibi pirinç nefesli sazlar bazen doğal

harmonikler çalmıştır ve belirsiz entonasyonda enstrümanlar vardır (ocarınalar, slide whistle, blok flütler); ek olarak orkestradan bir keman ve bir viyola, kontrbas üzerindeki harmoniklere ayarlandı ve böylece eşit ölçü ve doğal rezonans arasındaki en leziz aşınmalar mümkün oldu (Griffiths. 2006).

Ancak konçerto aynı zamanda yeniden akort ihtiyacı olmaksızın müziğin nasıl ne atonal ne de tonal olabileceğini ortaya çıkarmıştır. Örnek olarak ‘Aria, Hoquetus, Choral’ ikinci bölüm, diyatonik olan fakat sabit bir anahtar veya tartım oturmayan, Orta Avrupa’yı hatırlatan halk tarzında bir melodi üzerine kurulmuştur. Üç partili başlığın önerdiği şekilde eser, kontrpuan müdahalelerini ve harmonik olarak yeniden yorumlanmaları edinmeye devam eder (özellikle bocalayan bir pcarina dörtlüsünden ve yanlış tonlanan harmonikler ile birlikte dökülen bir pirinç nefesliler kısmı); bölüm, kısmen tekrarlayan süreç ile belirlenir, fakat bu yapının görece soyut oluşu, karakteristik bir şekilde eski müziğe ve onun etkileyici gücüne olan benzerliğin sert etkilerini ortaya çıkarır. Solo viyola için olan Sonat, hafıza ve anlamın uydurulmuş gibi gözüktüğü altı bölümden oluşmuştur (Griffiths. 2006).

1980’lerin ve 1990’ların bu büyük enstrümental çalışmalarını yazarken Ligeti’nin aklında ilk başta Tempest’in bir uyarlaması olacak olan fakat daha sonra onun matematiksel fantezisine ve aşırı fakat kompakt olan, absürt fakat insancıl olan, çeşitli fakat sipariş edilmiş olan değerlendirmesine iyi bir şekilde uyum sağlayan, Lewis Carroll’un Alice kitaplarının bir sürümü olarak planladığı ikinci bir opera vardır (Griffiths. 2006).

2006 yılında hayatını kaybeden bestecinin son yıllarında bahsi geçen fakat tamamlanmamış projeleri; Lewis Carroll’ un Alice karakteri üzerine opera,korno konçertosu ve beklenilern üçüncü yaylı çalgılar dörtlüsüdür (Malfatti. 2004).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LİGETİ' NİN 2. VE 3. DÖNEM ESERLERİNDE DOKU VE DAVRANIŞ BİÇİMLERİ

3.1. Doku Tipleri

Ligeti'nin müziğinde dokuyu genel olarak, Statik ve Aktif olarak iki şekilde sınıflandırabiliriz. Bu sınıflandırmayı yaparken ses hatlarının sayısı ve birbirleri ile olan ilişkisi ve dikey yapıyı oluşturan yatay hatların ezgisel yapıları göz önünde tutulacaktır. Bahsi geçen dikey yapı, tonal müzikteki akorsal yapıdan farklı olarak bir ses grubunu (pitch class set) oluşturan seslerin geleneksel akor kaliteleri ve yürüyüşleri dikkate alınmadan düzenlenmiş olan ses yığınlarıdır.

3.1.1. Statik Tip

Statik tip doku yapısı, dikey yapıyı oluşturan yatay hatların bireysel figür oluşturmada hareket ettiği doku tipidir. Her bir hattın görevi ses grubunu oluşturan seslerden birini vermektir. Bu hatlar değişken veya sabit ses grubu içerisinde farklı bir sese hareket eder veya sabit kalır. Bu doku tipinin görüldüğü pasajlarda genel olarak ortaya çıkan doku bir ses yığını olarak duyulur. Statik doku tipi, genel olarak ikiye ayrılabilir.

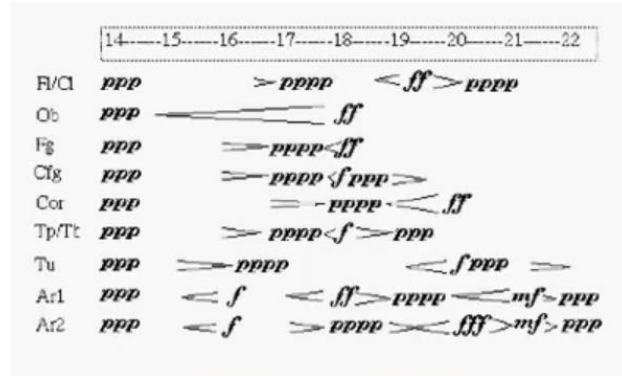
3.1.1.1. Uzun seslerle yapılanmış doku

Uzun seslerden oluşan statik dokuyu diğerlerinden ayıran özelliği, yatay hatların, genel olarak bireysel ezgi, motif veya sekans oluşturmada uzun ses hatları ile hareket etmeleridir.

Ligeti'nin 1961 yılında bestelediği *Atmospheres*, bu tip dokunun belirgin olarak görüldüğü eserlerden biridir.. Eser, Ligeti'nin müziğinde gördüğümüz çeşitli doku tiplerini barındırır. Richard Steinitz, *Music of the imagination* adlı kitabında, Ligeti'nin eserin giriş bölümünde kullandığı yazım tekniğini şöyle açıklar, "Ligeti'nin tekniğinin özgün bir yönü de statik ses yığınlarına (cluster) ters olarak dinamik ve tınısal safhaların renklendirmesi ve hatta belirgin armonilerini

değiştirmesidir. *Atmospheres*'in girişindeki ses yığını, beş ve bir yarım oktavı içerir ve bir dakikanın üçte biri kadar sürer” (Steinitz. 2003 :107). Richard Toop'un çalışmasında ise Ligeti'nin açıklaması şu şekilde aktarılır: “Ligeti prömiyer için program notunda gelenekselin dışında imgesel bir müzikal boşluk yaratmaya çalıştığından bahseder. Buna yüzeyden bakıldığında birşey görünmez. İlk dakika süresince çalgılar sadece notalarını takip ederler ve aşamalı olarak sadece kemanlar ve viyolonsel kalana kadar eksilirler” (Toop. 1999 :77).

Eserin giriş bölümünde, 1. ve 23. ölçüler arası tüm çalgıların uzun seslerle oluşturdukları statik doku 24. ölçüdeki dokusal değişime kadar devam eder. İlk ölçüde kromatik diziden oluşan ses grubu, en alt sınırdaki kontrbasın çaldığı mi bemol 3'den, en üst sınırdaki kemanın çaldığı do diyez7'ye kadar geniş bir aralıkta çalgı gruplarına dağıtılmıştır. 9. Ölçünün başında sadece viyolonsel ve viyolalara bırakılan ses grubu küçülür. Bu ses grubu alt sınırdaki viyolonsel in çaldığı mi3 ile viyolanın çaldığı si4 arasındaki kromatik diziden oluşmaktadır. Bu değişim dokunun statik yapısını bozmadır. 14. ölçü ve sonrasında ses grubunda herhangi bir değişim olmasa da, çalgı gruplarının farklı zamanlarda çok geniş bir dinamik farklılıkta çalması, ses grubuna ait bazı seslerin değişken olarak ön planda duyularak dokuyu oluşturmasına sebep olur. (Şekil 13)



Şekil 13. Ligeti, *Atmospheres*, Dinamik tablosu - ölçü 14-21

Nefesli gruplarının kendi içlerinde oluşturdukları ses grupları tonal müzikteki akorsal yapılarda olduğu gibi 3'lü, 4'lü, 5'li aralıklarla düzenlenmiş olsada, bu sesler bir araya geldiklerinde önceki bölümde olduğu gibi kromatik diziyi oluştururlar. Örneğin kornolar sol bemol, re bemol, mi bemol, si bemol çalarken fagotlar la, do, mi, trombonlar si, re, fa, sol seslerini çalarlar (Şekil 14,15).

Aynı eserde 65. ölçüdeki keskin dokusal değişim ile birlikte 66. ve 75. ölçüleri kapsayan ara bölümde, giriş bölümündeki yapıya benzer statik doku görülmektedir. Çalgı sayısının azalarak 75. ölçüye kadar devam ettiği bölüm, 76. ölçüde dokusal dönüşüme uğrar.

Atmosphères
für großes Orchester
for large orchestra
(1961)

György Ligeti
(1923 – 2006)



4 MOLTO SOSTENUTO
♩ = 40 (oder langsamer / or slower) A

Fl. 1.2, 3.4
Cl. 1.2, 3.4
Fg. 1.2, 3.4
Cf. 1.2, 3.4
Cor. 1.2, 3.4, 5.6
V.I. 1.2, 3.4, 5.6, 7.8, 9.10, 11.12, 13.14
V.II 1.2, 3.4, 5.6, 7.8, 9.10, 11.12, 13.14
Vie. 1.2, 3.4, 5.6, 7.8, 9.10
Vc. 1.2, 3.4, 5.6, 7.8, 9.10
Cb. 1.2, 3.4, 5.6, 7.8

pp dolcissimo¹⁾ *morendo*
pp dolcissimo¹⁾ con sord. *dim. morendo*
pp dolcissimo¹⁾ con sord. *dim. morendo*
pp dolcissimo¹⁾ con sord., s. tasto *dim. morendo*
pp dolcissimo¹⁾ con sord., s. tasto *dim. morendo*
pp dolcissimo¹⁾ con sord., s. tasto *dim. morendo*
pp dolcissimo¹⁾ con sord., s. tasto *dim. ppp*
pp dolcissimo¹⁾ con sord., s. tasto *dim. morendo*

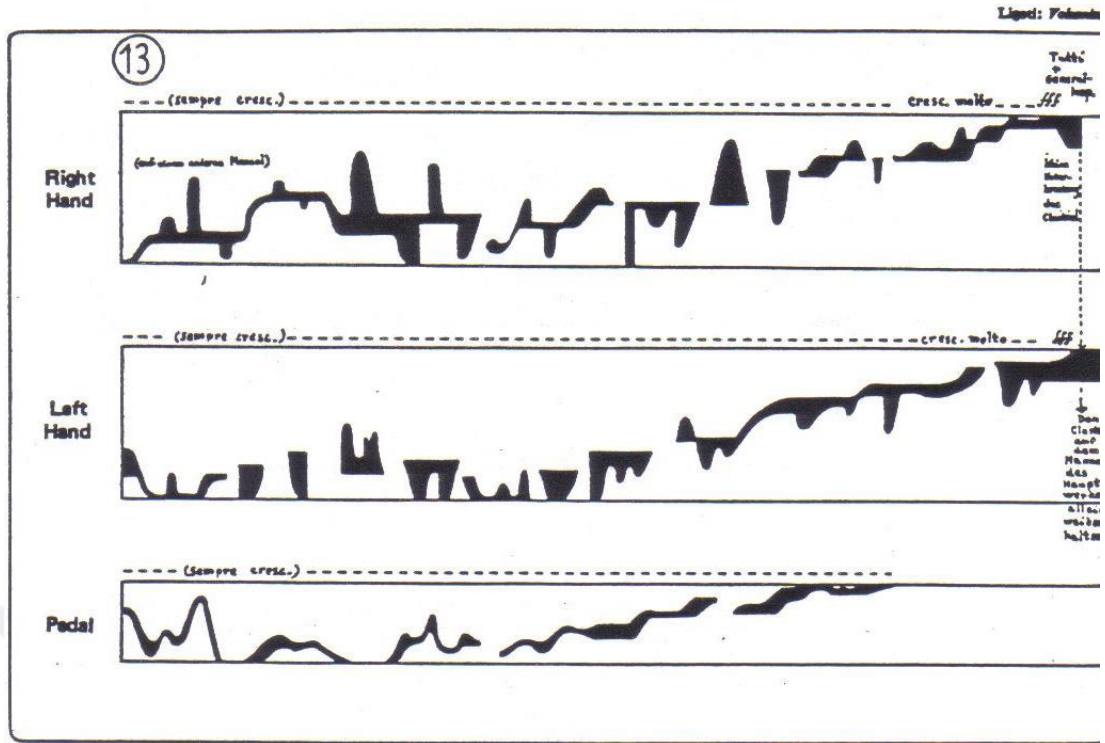
senza colore, non vibr. *poco a poco vibr. e s. pont.*
ppp *ppp*

¹⁾ Den Ton halten, falls möglich, aber keinesfalls noch einmal ansetzen. (Wenn die Luft nicht ausreicht, lieber etwas früher aufhören.) / Hold the tone if possible, but in no event attack again. (If the breath does not suffice, it is better to stop a bit early.)
²⁾ Regelmäßige Anschlag-, senken und absteigend (indigentlich nicht nach dem Taktschlag). / Change of bow inconspicuously, seldom and alternating (as much as possible not with the bar-line).

Şekil 14. Ligeti, Atmospheres, ölçü 1-12

Eser, yapı olarak farklı tipler ve dokusal hareketler sergilese de, giriş bölümünde oluşturduğu akıcı ve kesintisiz yöntem, eserin tümünde geçerlidir, *Atmospheres*, bestecinin daha sonraki çalışmalarında da kullanacağı bu yöntemin uygulandığı ilk eserlerden biridir.

Orkestra eserlerinin yanında statik dokuyu gözlemleyebileceğimiz diğer bir eser Ligeti'nin 1962 yılında org için yazdığı *Volumina*'dır. Bu eseri diğerlerinden ayıran unsur, solo çalgı için bestelenmiş olmasının dışında grafik notasyon kullanılmış olmasıdır. Steinitz'e göre, "*Volumina* Ligeti'nin grafik sembolleri kullandığı tek partitür olmasına rağmen bu parça için söz konusu yöntem tamamen uygundur. Onun 'ameobik' sessel kütle kavramını anlamak için detaylı ses perdesi analizi, daha büyük şekillerin kaynaşmasından daha az önemlidir" (Steinitz. 2003 :125). Bu anlamda aynı *Atmospheres*'de olduğu gibi *Volumina*'da da eserin yapısını hareket eden, ve statik doku üzerine kurulu olan ses yığınları oluşturur, şöyle ki: Eser sağ el, sol el ve pedal ın çaldığı üç ayrı ses yığınının hareketi üzerine kuruludur. Notasyon yöntemi herhangi bir ses veya ses grubu belirtmemektedir. Steinitz'in de belirttiği gibi tek sesli hatların hareketi ve ayrıntılı analizi önemini yitirmiştir. Onun yerine alt ve üst sınırının belirtilmesinin gerek duyulmadığı ses yığınlarının bireysel olarak genişlemesi, daralması ve çıkıcı inici hareketleri ile bir arada geliştirdikleri hareketler kompozisyonun ana fikrini oluşturmaktadır. Bu yöntemi Steinitz şöyle açıklar, "...Apparitions and *Atmospheres*'da geliştirmiş olduğu dokusal akışkanlığı keşfetmek için ideal bir araçtır. *Volumina* tamamen bazıları statik bazıları içsel hareketle titreşen, piramitleşen, çözülen, sınırları hareket eden ses yığınları ile bestelenmiştir". (Steinitz. 2003: 124) Toop ise *Volumina*'nın *Atmospheres* ile karşılaştırmasını şöyle yapar: "Bir çok bakımdan *Volumina Atmospheres*'in fotoğraf negatifidir. Her ikiside uzun ses yığınlarından (cluster) oluşan parçalar olmasına rağmen, birisi geniş orkestra için diğeri ise solist içindir" (Toop. 1999 :91).(Şekil 13)



Şekil 16. Ligeti, Volumina, ölçü 13

Ligeti'nin daha sonra yazdığı eserlerde bu tip doku ve davranış biçimi daha fragmental olarak karşımıza çıkar. Örnek olarak 1971 yılında orkestra için yazdığı *Melodien* adlı eserinin 13. ve 14. ölçülerinde karşımıza çıkan statik tip doku belirgin şekilde görülebilir. 13. ölçünün ilk iki vuruşunda yaylılar la sesi çalarken son iki vuruşta klarnet, perküsyon ve çelesta ile birlikte fa, re ve si bemol notaları eklenmiş ve ses grubu genişlemesine rağmen statik doku 14. ölçü sonuna kadar devam etmiştir. (Şekil 17)

The image shows a handwritten musical score for Ligeti's 'Melodien', measures 13-15. The score is written for a chamber ensemble and includes the following parts: Flauto piccolo, Clarinetto, Glockenspiel, Celesta, Violino A, Violino B, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The tempo markings are 'Poco Sostenuto' (♩ = 50) and 'Poco più Mosso' (♩ = 60). The score includes various performance instructions in German and English, such as 'enter as gently as possible', 'so weich wie möglich', 'lassen vibrieren', 'Klingt 1 Oktave höher', 'Celesta m.p.', 'Vibrato', 'Tutti', and 'ambing in dieser Höhe'. There are also circled numbers 13, 14, and 15. At the bottom, there are several footnotes and annotations, including 'Trommel: sehr dicht und sehr dunkel', 'Glockenspiel: unbedingt unisono mit der Klarinette', and 'Celesta m.p. = Glockenspiel p = Klarinette pp'. The score is written in a clear, legible hand with many markings and annotations.

Şekil 17. Ligeti, Melodien – ölçü 13-15

Aynı eserin 57. ölçüsünde nefesli ve yaylıların çaldığı sol, la bemol, do, re bemol, mi, fa ve sol bemol'dan oluşan ses grubu, tuba'nın re bemol'den do sesine inmesi ile değişir. 58. ölçüde yaylılar eş zamanlı olarak farklı seslere hareket ederler. Benzer hareketler 60. ölçüde kornlarda ve tubada, 62. ölçüde flüt, klarnet, trompet, tuba ve yaylılarda görülmektedir. Bu yapı 67. ölçüdeki dokusal değişime kadar devam eder. Bu değişimler ayırt edilebilir şekilde mevcut ses grubunu değiştirir niteliktedir, fakat çalgılar bireysel olarak birbirlerine zamansal kontrast oluşturacak nitelikte ezgisel hat oluşturamazlar (Şekil 18,19).

Flauto (55) (56) (N) (57)

Oboe

Clarinetto

Fagotto

Corni 1

Corni 2

Tromba

Trombone

Tubi

Pianoforte

Violino A

Violino B

Viola

Violoncello

Contrabbasso

TUTTI

no bow changes at the transition to double stops.
 * Vin. A. B. kein Bogenwechsel beim Übergang zum Doppelgriff (kein unteren Ton sofort einzeln)
 * Vin. B. kein Bogenwechsel bei der Anklammerung der Töne. (enter resp. safely with the lower note)
 [no bow changes together with changes of pitch.]

Viola quasi f = Viol. mf = cb. mf
 Viola: mf = Viol. mp = cb. mp
 Violoncello: mf = Viol. mp = cb. mp

Şekil 18. Ligeti, Melodien, ölçü 55-57

RALL. --- AL $\text{♩} = 40$
(MENO MESSO, SOSTENUTO)

Notes at the bottom of the score:

Ⓢ play the low (S) E (Fron) respectively the low (S) E (Fron) without fail, or in a second play
 Ⓢ Takt 61-62, Trbn., Tuba: unbedingt Kontra-E (Trbn.) bzw. Kontra-ES (Tuba) blasen, keinesfalls Oktave höher!
 Ⓢ kein Bogenwechsel beim Traktantenwechsel / No bow changes together with changes of pitch.

Şekil 19. Ligeti, Melodien, ölçü 58-62

Uzun seslerden oluşan statik dokunun en güçlü örneklerinden biri, bestecinin 1966 yılında koro için yazdığı *Lux Aeterna*’dır. Eserin, bestecinin aynı doku tipindeki diğer eserlerine göre ayırıcı olan karakteristik özelliklerinden ilki, eserin genelinde her bir hattın tutarlı olarak ezgi veya motif oluşturmadan uzun sesler kullanarak mikropolifonik doku üretmesidir. İkinci bir özelliği, diğer eserlerde ses grupları oluşturulurken kullanılan yarım aralıkların yerini burda daha geniş aralıklara bırakmıştır. Toop, esere ilgili şu yorumda bulunur, “Ligeti, 16 kişilik koro için kısa bir parça olan *Lux Aeterna*’yı *Viyolonsel Konçertosu*’na paralel olarak ve *Requem’e* bağlı kalarak yazmıştır. Bu, çeşitlilik arz eden konçertoya göre monistik (tekçi) bir tarzdadır. *Requiem*’in *introitus* ve *Lacrimosa* bölümlerinde olduğu gibi, figüratif olmayan bir müziktir veya yüzeyde öyle görünür. Fakat burada Ligeti *Lacrimosa*’daki bakış açısını almıştır, önceki eserlerindeki kromatik ses yığını stilini kullanmaya ciddi olarak ara verdiği ilk eseridir” (Toop. 1999 :115).

Eser, giriş bölümünde, “lux” kelimesinin ayrı zamanlarda fa sesi ile sekiz parti tarafından seslendirmesi ile başlarken, mi sesinde “ae” hecesi ile birlikte ses grubu belirmeye ve gelişmeye başlar. “Ter” hecesi ile tekrar fa, gibi gelişim sürmektedir, Şekil 20’deki tabloda gösterildiği gibi, eserde (ölçü 1 ile 23 arası hece ses eşleşmeleri verilmiştir) her hece farklı bir ses ile icra edilerek bir hat oluşturulur, her bir parti aynı ses ve heceleri, eşit olmayan zamanlarda ve eşit olmayan sürelerle icra eder. Bu zaman farklılıkları eser ilerledikçe 16 parti tarafından icra edilen hattı oluşturan ses grubunun, büyük kısmının ses yığını halinde duyulmasını sağlar. Aynı zamanda her farklı ses herbir heceyi de barındırdığından ses yığını ile birlikte farklı tınılar oluşmasını sağlayan hecelerde katmanlar halinde aynı anda duyulur. Bu yanı ile aktif doku başlığı altında detaylı olarak açıklanacak olan mikropolifoninin uzun seslerle yayılmış bir örneğidir (Şekil 21,22).

Lux	ae	ter	na	Lux	ae	ter	na	Lux	ae	ter	na
Fa4	Mi4	Fa4	Sol4	Fa#4	Sol4	Fa4	Mi b4	La b4	Re b4	Mi b4	Fa4
Lux	ae	ter	na	Lux	ae	ter	na	Lux	ae	ter	na
Sol b4	Si b4	La4	Sib4	Do5	Sib4	La b4	Fa4	Sol4	Mi b4	Fa b4	Mi b4

Şekil 20. Ligeti, Lux Aeterna, Hece-ses eşleştirmeleri

LUX AETERNA

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ * György Ligeti, 1966

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

"FROM AFAR" *

The image shows the first system of the musical score for Soprano and Alto parts. It consists of two systems of four staves each. The Soprano system (top) and Alto system (bottom) each have four staves. The lyrics 'Lux aeterna' are written below the notes. The Soprano part starts with 'Lux aeterna' and the Alto part starts with 'Lux aeterna'. The music is in a 4/4 time signature and features a complex, layered texture with many notes per measure.

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

The image shows the second system of the musical score for Soprano and Alto parts. It consists of two systems of four staves each. The Soprano system (top) and Alto system (bottom) each have four staves. The lyrics 'na lux aeterna lux aeterna' are written below the notes. The music continues with the same complex, layered texture as the first system.

* Stets vollkommen akzentlos singen; die Taktstriche bedeuten keine Betonung.
Sing totally without accents; barlines have no rhythmic significance and should not be emphasized.

Şekil 21. Ligeti, Lux Aeterna, ölçü 1-8

3

9

S 1
ae - ter - na lux ae - ter - na

2
ae - ter - na lux ae - ter -

3
lux ae - ter - na

4
na lux

A 1
ae - ter - na lux ae - ter - na

2
lux ae - ter - na lux

3
na lux ae -

4
ter - na

13

S 1
lux ae - ter - na lux ae -

2
na lux

3
lux ae -

4
ae - ter - na lux

A 1
lux ae - ter -

2
ae - ter -

3
ter - na lux

4
lux ae - ter - na

Ligeti / Petrus 30663

Şekil 22. Ligeti, Lux Aeterna, ölçü 9-16

3.1.1.2. Poliritmik Kontrpuana Dayalı Statik Doku

Bu tip doku Ligeti'nin müziğinde *Poeme Symphonique* (1962) ve *Nouvelles Aventures*'den başlayarak ortaya çıkan bir müzik tipine işaret eder. Bu doku tipinde genellikle müziği oluşturan herbir hat, kendi ritmik kalıbına sadık kalarak aynı ses perdesini tekrar eder. Farklı hatların farklı ritmik kalıpları aynı nota üzerinde ve aynı anda tekrar etmesi ile ritmik kontrpuana dayalı statik bir doku ortaya çıkar. *Poeme Symphonique* de bu ritmik katmanlar metronomun ayarlanma hızına göre , yani tam olarak organize edilmeden duyulurken, *Nouvelles Aventures*'den itibaren bu tip müzik detaylı şekilde organize edilmiş dokular halinde karşımıza çıkar.

Poème symphonique'in icrası için gerekli olan talimatlar şu şekilde açıklanmıştır:

“1- Piramit şekilli metronomların kullanılması tercih edilir.

2- Performans, şefin liderliğinde 10 icracı tarafından sergilenir. Her bir icracı 10 adet metronomu idare eder.

3- Metronomlar sahneye ağır ama düzenli bir şekilde getirilmelidir. Metronomların uygun rezonansa sahip yüzeyler üzerine yerleştirilmeleri beklenir. Konser salonuna yerleştirilen hoparlörler, ses seviyesini arttırmak için kullanılabilir. 10'ar metronomdan oluşan grupların 10'unun da birer mikrofonla uygun bir hoparlöre bağlanması gerekmektedir. Metronom gruplarının, mikrofonların ve yerleştirilen hoparlörlerin aralarındaki mesafeler, uzaklık ve yakınlık etkilerini düzgün bir şekilde sağlayabilmek adına farklı mesafelerde ayarlanmalıdır.

4- Şeften gelecek bir işaretle sanatçılar metronomlarını kurarlar. Bunu takiben her gruptaki her metronom için farklı olacak şekilde sarkaçların hızları ayarlanır

Poeme Symphonique iki şekilde icra edilebilir :

1- Tüm metronomlar eşit seviyede kurulurlar ki bu ne kadar uzun çalışacaklarını belirlemek içindir. Bu versiyonda seçilen tempolar, metronomların ne kadar süre sonra susacaklarını belirler. Yüksek tempolar daha erken susarken, düşük tempolar daha uzun çalışacaklardır.

2- Gruplardaki bazı metronomlar farklı seviyede kurulurlar: ilk 10 metronom en sıkı kurulumda, ikinci 10 metronom daha gevşek (yine kurulum miktarından

bahsediyor muhtemelen), onuncu grup en gevşek şekilde. Bununla birlikte, metronomların salınımı ve hızları birbirlerinden bağımsız olarak belirlenmelidir. Yani, her bir gruptaki en gevşek kurulumu sahip metronom salınım bakımından en hızlı ya da en yavaş olmamalıdır.

Şef, sanatçılarla birlikte uygulanacak metodu ve kurulum derecelerini önceden belirler.

Performansın ideal sayılabilmesi için :

a- İlk versiyonda tüm metronomlar

b- İkinci versiyonda her grubun ilk metronomları tamamen (sonuna kadar) kurulu olmalıdır.

Performansın ideal halde olması bir gerekliliktir. İdeal olmayan performanslara, örneğin eserin kısa bir versiyonunu seslendirmek gibi, Sadece ideal olan performansın gerçekleşmeyeceği kadar ağır engellerle karşılaşılınca izin verilir. Bu gibi hoş olmayan bir durumda şef, sanatçılarla birlikte, birinci ya da ikinci versiyonlardan hangisinin çalındığına bağlı olarak 1- tüm metronomların ya da 2- tüm gruplardaki ilk metronomların çalım sayılarını belirlemelidir. Metronomların kurulumları ve temponun ayarlanması işlemleri resmi ve törensel bir şekilde yapılmalıdır. Bu hazırlık safhasının sonunda, uzunluğunu şefin belirleyeceği iki ile altı dakika süren hareketsiz bir sessizlik olmalıdır. Şeften gelecek bir işaretle tüm metronomlar sanatçılar tarafından harekete geçirilir. Bu eylemi olabildiğince hızlı bir şekilde yapabilmek için her bir elin birkaç parmağı aynı anda kullanılması önerilir. Yeterli miktarda pratik yapıldıktan sonra sanatçılar 4 ila 6 metronomu aynı anda çalıştırabilirler. Metronomlar bahsedilen şekilde çalıştırıldıktan hemen sonra sanatçılar olabildiğince sessiz olarak, şefin öncülüğünde sahneyi terkeder ve metronomları sahnede yalnız bırakırlar.

Poeme Symphonique, son metronom sustuğunda bitmiş kabul edilir. Son metronomun ne zaman sustuğunu belirlemek şefe kalmıştır. Performans bitimiyle sanatçıların sahneye geri çağırılıp dinleyici takdirlerini almaları arasında ne kadar süre bekleneceği şef tarafından belirlenir” (Ligeti. 1962).

Poliritmik kontrpuan, Belirli bir tip doku olmasının dışında bu tip müzik Ligeti'nin “meccanico” olarak tanımladığı teatral bir ifade olarak da karşımıza çıkar. Jane Piper Clendinning'in Mekanik kompozisyonlara giriş isimli makalesinde

belirttiği gibi (Celndinning. 1993 :193) ‘meccanico’ terimini bu tür müziğin kullanıldığı bölümlerin veya bölmelerin başında görmemiz mümkündür. Özellikle 1960’ların sonları ve 70’lerde yazdığı eserlerde bu tip doku bütün bir eseri veya eserin bir bölümünü oluşturan müzik tipi olarak karşımıza çıkar. Bunun en iyi örneklerinden biri 2. Yaylı Sazlar Dörtlüsü’nün 3. bölümüdür. Benzeri bir yapı 1969-70 yıllarında yazdığı 13 çalgı için *Oda Konçertosu*’nun 3. Bölümünde de karşımıza çıkar.

Oda Konçertosu’nun 3. bölümünün tamamını bu tip doku oluşur, Toop’un bu bölüm ile ilgili tanımı şu şekildedir: “Meccanico hareketi, yaylı çalgılar dörtlüsüne göre daha uzun olmamasına rağmen daha karmaşıktır. Önceki bölümdeki gibi üç ana parça halindedir (ilaveten kısa bir tril kodası ve aksanlar mevcuttur); ilki dar bir merkezi ses aralığında, ikincisi ise daha geniş ses grubuna yayılmış ve üçüncüsü alt ve üst sınır arasında kutuplaşmıştır” (Toop. 1999 :136). Toop’un ikinci parça olarak tanımladığı tüm orkestranın yoğun olarak dokuyu sergilediği 46. ve 55. ölçüler arasındaki bölüm incelendiğinde, 46. ölçüden itibaren her bir çalgının tek bir sesi farklı ritimlerde icra etmesiyle poliritmik bir doku elde edildiğini görürüz. Çok küçük zamansal farklılıklarla yazılmış olan hatlar, pikolo flüt’te 4 vuruş üzerinde altılama, obua da 3 vuruş üzerinde yedileme , 1. klarnette 3 vuruş üzerinde beşleme , 2. klarnette 3 vuruş üzerinde dörtleme, kornoda büyük üçleme, trombonda 3 vuruş üzerinde dörtleme (fakat klarnet ile farklı zamanlarda icra ediliyor), klavinet te 2 vuruş üzerine yedileme vb.. organize edilerek, *Poem Symphonique*’deki yapıdan farklı olarak, ses grubu ve tınısal farklılıkların kullanılmasının yanında çok daha kontrollü şekilde düzenlenmişlerdir. Steinitz, bölümde senkronizasyon teriminin tamamen bir yana bırakıldığını ifade ederek şöyle devam eder “İkinci yaylı çalgılar dörtlüsündeki denk bölümden daha radikaldir, farklı metronomik hızlardaki yıkıcı, ikilemelerden (duplet) altılamalara (septuplet) kadar her metrik alt bölümün kullanıldığı tıklamaların karmaşasıdır” (Steinitz, 2003 :177). (Şekil 23,24)

J
4 Subito: più mosso (♩ = 80)
4 (46) (Picc., Ob., Cl. 1, Cl. 2, Clavic.)

K
rallentando (Ob., Cl. 1, Clavic.)
48

Flauto Piccolo
staccatissimo, stridente (äußerst kurz und spitz)
(extremely short and pointed)

Picc. sub. ff (sempre)

Ob.
staccatissimo, stridente (äußerst kurz und spitz)
(extremely short and pointed)

sub. ff (sempre)

Cl. 1
staccatissimo, stridente (äußerst kurz und spitz)
(extremely short and pointed)

sub. ff (sempre)

Cl. 2
staccatissimo, stridente (äußerst kurz und spitz)
(extremely short and pointed)

sub. ff (sempre)

Cl. 2 bleibt ♩ = 80 ohne Rücksicht auf den Taktschlag *)
Remains ♩ = 80, regardless of beat

Cor.
Bleibt ♩ = 60 ohne Rücksicht auf den Taktschlag *)
Remains ♩ = 60, regardless of beat

(p sempre)

Trbn.
Bleibt ♩ = 60 ohne Rücksicht auf den Taktschlag *)
Remains ♩ = 60, regardless of beat

(p sempre)

Clavi-
cemb.
Pf. Bleibt ♩ = 60 ohne Rücksicht auf den Taktschlag *)
Remains ♩ = 60, regardless of beat

(äußerst kurz und spitz)
(extremely short and pointed)

r. h. sub. ff (sempre)

Pf.
i. h. (p sempre)

Vrn. 1
sim.
(pp sempre)

Vrn. 2
sim.
(pp sempre)

Vla.
sim.
(pp sempre)

colla parte pizz. gliss. des mittleren Tones (III)
pizz. gliss. of middle note III

Vc.
sim.
(pp sempre)

colla parte pizz. gliss. des mittleren und unteren Tones (II, III)
pizz. gliss. of middle and lower note (II, III)

Cb.
Bleibt ♩ = 60 ohne Rücksicht auf den Taktschlag *)
Remains ♩ = 60, regardless of beat

(p sempre)

*) Siehe Fußnote**) Seite 73

*) See footnote**), p. 73

Şekil 23. Ligeti, Oda Konçertosu, 3. Bölüm, ölçü 46-48

- - - - - al - L = 60 (tempo primo) rallentando - - - - -

(49) 50 (Ob., Cl. 1, Clavic., Vn. 1, 2) 51 (Ob., Cl. 1, Clavic.)

Picc. *Picc. bleibt stets $\text{♩} = 80$ *) remains at constant $\text{♩} = 80$ *)*

Ob.

Cl. 1

Cl. 2 *Cl. 2 bleibt stets $\text{♩} = 80$ *) remains at constant $\text{♩} = 80$ *)*

Cor. *Cor. bleibt stets $\text{♩} = 60$ *) remains at constant $\text{♩} = 60$ *)*

Trbn. *Trbn. bleibt stets $\text{♩} = 60$ *) remains at constant $\text{♩} = 60$ *)*

Clavi-cemb.

Pf. *Pf. bleibt stets $\text{♩} = 60$ *) remains at constant $\text{♩} = 60$ *)*

Vn. 1 *via sord. a tempo $\text{♩} = 60$ pizz. ord. "forn" gerissen" Vn. 1 bleibt $\text{♩} = 60$ ohne Rücksicht auf den Taktschlag *) remains $\text{♩} = 60$, regardless of beat *)*

morendo al niente *ff possibile (sempre)*

Vn. 2 *via sord. a tempo $\text{♩} = 60$ pizz. ord. "forn" gerissen" Vn. 2 bleibt $\text{♩} = 60$ ohne Rücksicht auf den Taktschlag *) remains $\text{♩} = 60$, regardless of beat *)*

morendo al niente *ff possibile (sempre)*

Vla. *via sord.*

Vc. *pizz. gliss. (II-III) fortsetzen bis es in der Höhe verschwindet morendo al niente*
pizz. gliss. (II, III) is continued till it disappears in the upper register

(Saiten I. bleibt leer) (String I remains open) morendo al niente

Cb. *Cb. bleibt stets $\text{♩} = 60$ *) remains at constant $\text{♩} = 60$ *)*

*) Die vom Dirigenten allein gelassenen Spieler halten ihr individuelles Tempo ($\text{♩} = 60$ bzw. $\text{♩} = 80$) so genau wie möglich ein, doch da sie das Tempo nicht messen, sondern nur schätzen, kann es zu Temposchwankungen kommen: eine Synchronisierung der (nicht dirigierten) Stimmen wird nicht angestrebt; geringe Verschiebungen in der Metrik sind sogar willkommen.

*) The players left by the conductor on their own keep as accurately as possible to their individual tempo ($\text{♩} = 60$ or $\text{♩} = 80$); however, since they cannot measure the tempo, but only estimate it, tempo fluctuations may occur. Synchronization of the (non-conducted) parts is not to be striven for; in fact, slight shifts in the metre are welcome.

Şekil 24. Ligeti, Oda Konçertosu, 3. Bölüm, ölçü 49-51

Ligeti'nin bu eserlerden hemen önce 1966 da yazdığı *Viyolonsel Konçertosu*'nda ise aynı tip müzik ikinci bölümde ö. 57 den itibaren ö. 67 ye kadar görülebilir. Buradaki fark, bu fikrin eserin formundaki rolünün *Oda Konçertosu*'ndaki gibi bölümün ana fikri değil, önceki ölçülerde geniş aralıklı motiflerle oluşturulan dokudan sonra bir köprü gibi kullanılmasıdır. Buradaki doku,

solo viyolonsel hattı ile soru cevap oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Yapısal açıdan diğer eserle benzeri bir yöntem kullanılarak yazılmıştır. (Şekil 25,26)

The image shows a page of a musical score for Ligeti's Violoncello Concerto, 2. Bölüm, ölçü 51, 52. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet Bass, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Trombone, Arpa, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is marked "MECHANISCH-PRÄZIS" and "WILD". The tempo is "senza sord., gestuft" and "NETTERE SORD.". The dynamics are "pp" and "fff". The score is by Ligeti/Peters, 1944.

Fl. "MECHANISCH-PRÄZIS" "WILD"

Ob.

Cl. I

Cl. basso

Fg.

Cor. senza sord., gestuft

Tr. NETTERE SORD.

Trbn. (non sord.)

Arp. solo tacete

Viol. I SULLA

Viol. I SULLA

Via. SULLA

Vcl. SULLA

Vcl. SULLA (per 6m. restato)

STREICHER: plötzlich aufhören, wie abgerufen

Ligeti/Peters 1944

Şekil 25. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, ölçü 51, 52

3.1.2. Aktif Tip

Aktif tip dokuda her bir yatay hat, mevcut ses grubuna ait sesler ile çeşitli figürler oluştururlar. Kısmen veya tamamen farklı seslerden oluşan bu hatlar, birbirlerine zamansal ve armonik olarak kontrast oluştururlar. Tek tek incelendiğinde belirgin farklılıkları olan bu hatlar, bir arada dikey hattı, diğer bir deyişle ses yığını oluştururlar. Ligeti'nin "*mikropolifoni*" olarak adlandırdığı bu doku tipi özellikle ikinci ve üçüncü yaratıcılık dönemi eserlerinde yoğun olarak görülür.

Buradaki önemli bir husus mikropolifoni ve aktif tip dokunun birbirlerinden ayrı unsur olmalarıdır. Aktif tip dokunun oluşmasını sağlayan mikropolifoni yöntemi, *Lux Aeterna* örneğinde olduğu gibi statik tip dokuda da görülebilir. Mikropolifoni yöntemi aktif tip dokuda, ses grubuna ait bir kısım sesi, ritmik, seri figürler aracılığı ile açarak duyuran bireysel hatların, bir arada katmanlar halinde, titreşen dinamik ses yığınları oluşmasını sağlarken, statik tipte ise, ilgili başlıkta açıklanan *Lux Aeterna* eserindeki gibi rol oynar, şöyleki: Uzun seslerle figür oluşturmadan gelişen, bölüm boyunca gelişimini sürdüren belirli bir ses serisine sahip tek bir hat, aynı ses serisini kullanarak, fakat diğer hatlarla paralel ritmik tartım oluşturmadan, farklı ve birbiri ile simetrik mesafe bulunmayan zamanlarda başlayarak, diğer farklı hatlar tarafından katmanlar halinde çalınır. Buradaki mikropolifoni yöntemi aynı tekniği küçük figürler olmadan uzun sesler kullanarak uygular.

Ligeti mikropolifoniyi şöyle açıklıyor: "Teknik olarak, her zaman katman (part-writing) yazmaya yakındım, *Atmospheres* ve *Lontano*, kanon yapısına sahiptirler. Fakat burada özellikle polifoni, kanon duyamazsınız, çok yoğun örülmüş örümcek ağı gibi anlaşılmaz bir doku duyarsınız. Besteleme aşamasında melodileri muhafaza ettim, onlar Palestina veya Flaman Okulu'nda olduğu gibi kurallarla düzenlendiler, fakat polifoni kuralları benim için geçerli değildir, polifonik yapıyı duyamazsınız, o mikroskobik boyutta saklıdır. Ben buna mikropolifoni diyorum" (Fisk. 1997: 409).

Aktif dokunun kullanıldığı en ünlü eserlerden birisi olan *Atmospheres*' de, 23. ve 29. ölçüler arasındaki pasaj, bu tip doku için karakteristik bir örnektir. Toop, pasaj için Ligeti'nin benzetmesini şöyle aktarır "Ligeti bu pasajı ağaçların tamamen

rüzgarda salınan yapraklarla kaplı fakat yaprakların teker teker görünmediği bir ormanla kıyaslar ” (Toop. 1999 :77).

Eserin girişinden itibaren 23. ölçüye kadar hakim olan statik doku, 1. 2. 3. ve 4. kemanların 23. ölçünün üçüncü vuruşunda oluşturmaya başladıkları figürler ile birlikte aktif dokuya dönüşmeye başlar. Her vuruşta dört yeni çalgı eklenmesi ile birlikte, doku 27. ölçünün sonuna kadar kontrbaslar hariç tüm çalgı gruplarına yayılır. Her bir çalgı diğerlerinden farklı ritm ve ses gurubunda bireysel ezgisel hat oluşturmaktadır. Örneğin 26. ölçünün dördüncü vuruşunda birinci flüt 11 nota, ikinci flüt 10, üçüncü flüt 9, dördüncü flüt 8 notalık motifler çalarlar. Her bir çalgı grubu için bu kural kullanılmıştır. Benzer bir örülü yapı, ezgisel yapıda da mevcuttur. Bir çalgı 2 sesli bir motife çıkıcı olarak başlarken diğeri inici hareketle başlar. 25. ölçüde birinci ve ikinci flüt motife inici hareketle başlarken üçüncü ve dördüncü flüt farklı seslerde çıkıcı olarak başlar. Steinitz’inde belirttiği gibi burada ses oluşumlarının çoğu, müziği şekillendirmede rol oynamalarına rağmen, akorsal olarak düşünülmemiştir. Steinitz aynı zamanda pasajla ilgili “pasajın ele alınmasından sonra flütler, klarnetler ve yaylılar (kontrbaslar hariç), tremoloların kademeli girişiyle uzun dokuyu canlandırırılar. Bu tremololar (56 adet) benzer değildir fakat hemen hemen hepsi de küçük üçlü aralıkları içerir, böylece tamamının kromatikleştirilmesinin içerisinde küçük üçlü duyulur” (Steinitz. 2003 :108) tanımını yapar.

Atmospheres, Ligeti’nin tınısallığını en iyi sergileyen eserler arasındadır. Steinitz, *Apparitions* ve *Atmospheres’de* Ligeti’nin sonraki 20 sene boyunca şaşmayacak “Ligeti tınısallığı”nı tanımlayacak kendi markasını yarattığını belirterek şöyle devam eder: “Bu, her iki çalışma için de geçerlidir fakat özellikle *Atmospheres’de* toplam orkestral hacimle ilgilenmiştir. Her bir icracının mikroskobik aktivitesi büyük bir dikkatle ortaya konmuştur fakat tek tek hatlar yerine bütünü homojen olarak duyarız. Bazen ortaya çıkan bulut hareketsiz kalırken bazen de başka yerde enerji ile titreşir” (Steinitz, 2003 :98). (Şekil 27,28)

C

Fl. 1, 2, 3, 4

Cl. 1, 2, 3, 4

s. pont., molto vibr.

ppp dolcissimo dim.

poco a poco s. tasto

VI. I 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

sempre ppp s. tasto, non vibr.

poco a poco s. tasto

VI. II 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

sempre ppp s. tasto, non vibr.

poco a poco s. tasto

Vle. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

sempre ppp s. tasto, non vibr.

Vc. 1-8

sempre ppp

poco a poco s. tasto

Cb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

ppp sempre, dolcissimo

Şekil 27. Ligeti, Atmospheres ölçü 23-27

The image shows a page of a musical score for Ligeti's *Atmospheres*, measures 28-32. The score is divided into two main sections, D and E. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings such as 'pppp', 'poco cresc.', and 'mp dim.', and performance instructions like 'tutto s. tasto', 'senza sord.', and 'c. legno'. The measures are numbered 28, 29, 30, 31, and 32.

Şekil 28. Ligeti, *Atmospheres* ölçü 28-32

Aktif dokuya örnek vereceğim diğer bir eser, *Viyolonsel Konçertosu* 'nun ikinci bölümüdür. Bu bölümdeki aktif doku, *Atmospheres*'deki kadar geniş değildir. Çok

daha az sayıda çalgı ile oluşturulur. Ritmik yapı benzerlik gösterir. Hatların oluşturduğu iki sesli figürler dördü, minör üçlü ve majör üçlü aralık oluştururlar. Bu doku pasaj sonuna doğru nefeslilerden yaylı çalgılara geçerek tınsal değişim oluşturur. Bu anlamda *Viyolonsel Konçertosu*'nun ikinci bölümü *Atmospheres*' e kıyasla daha hareketli bir doku yapısına sahiptir.

İlk ölçüde düz sesler ile hareket edern klarnet ve flütün oluşturduğu statik doku, klarnetin çaldığı üçlü aralıklarla üç sestem oluşan küçük figür, sonraki ölçülerde farklı zamanlarda flüt, fagot ve obuaya dağıtılarak aktif dokuya dönüşür. 7. ölçüde re bemol, re, mi bemol, fa, sol bemol, sol seslerinden oluşan ses gurubu, flütün çaldığı re bemol, sol bemol, birinci klarnetin çaldığı mi bemol, sol ve ikinci klarnetin çaldığı re, fa seslerinden oluşan küçük figürlerle duyurulur. Çalgılar bu figürleri oluştururken, ölçünün ilk vuruşundan itibaren flüt beşleme, birinci klarnet altılama, ve ikinci klarnet yedileme çalarak aktif tip dokunun karakteristik ritmik yapısını oluştururlar. 6. ölçüden itibaren belirgin olarak görülen aktif doku yapısı, pasaj boyunca farklı çalgı grupları tarafından oluşturulur. (Şekil 29-31)

Bu eserde aktif doku, farklı pasajlarda farklı roller oynamaktadır. *Atmospheres*'deki gibi ön planda yer alarak eserin ana konusunu oluşturmaz. Orkestra bütünüyle ses yığınları oluşturmak yerine ağırlıklı olarak ön planda bulunan viyolonsel ve veya diğer çalgılara eşlik eder veya cevap verir konumdadır.

II

4 (Lo stesso tempo) ♩ = 40

4 (Lo stesso tempo) ♩ = 40

*) *pp* in Flöte, Klarinette 1, 2 nicht allzu leise, so daß die *pp*-Einsätze des Fagotts, Englisch Horns und der Trompete (T. 3) unmerklich erfolgen können.

Litolff / Peters

30444

Şekil 29. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm – ölçü 1-4

D \flat D \flat E \flat F G \flat G

15

Fl. *diminuendo - - - - - ppp (senza dim.)*

C.Ing. *ppp (senza dim.)*

Cl. 1 *diminuendo - - - - - ppp (senza dim.)*

Cl. 2 *diminuendo - - - - - ppp (senza dim.)*

Fg. *ppp (senza dim.)*

Cor. *NEW (opp. by sev.)*
quasi lontano dolciss.
ppp paciss. cresc. - p
poco in rilievo, ma dolciss.

Tr. *ppp dolciss.*

Trbn. *con sord.*
ppp dolciss.

Vcl. *ppp*

Cb. *ppp*
III. II. (SUONI REALI)

Ligeti / Peters

30444

Şekil 30. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm – ölçü 5-7

A

8

9 10 10

10 11 12

11 12 12

MUTA IN CLARINETTO BASSO

dim poco a poco - - - - - ppp

1 (con sord.) sul pont. 10^V 10 11 12 11 10

2 (con sord.) sul pont. sul IV^V 11 10 11 12 11

(con sord.) sul pont. sul III^V 12 12 11 10 11 12

senza sord., sul tasto *top of range by list.* *ord.* *legato*

Vcl. SOLO

unmerklich einsetzen *ppppp* *pochiss. cresc. - - - - - poco a poco in rilievo, ma pp dolciss.*

[wie aus dem Nichts kommend, allmählich aus dem Hörer-as hervortretend.]

*) T. 8 : *ppp* der Violinen und der Bratsche = *ppp* der Flöte und der Klarinetten, so daß die Übernahme der Figur bruchlos erfolgt.

Litolff/Peters

30444

Şekil 31. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu 2. Bölüm – ölçü 8-9

Önceki örneklerdeki yapıdan farklı olan diğer bir aktif doku tipi ise, aynı ses yüksekliklerinden oluşan bir ses grubunun sürekli olarak virtüöz bir şekilde tekrar edilmesiyle oluşur. Bu tür yapıyı açılmış bir ses yığını (cluster) gibi düşünebiliriz. 1968 'de yazılan klavsen için *Continuum*, bunun ilk örneklerinden biridir. Michael Hicks'in *Interval and Form in Ligeti's Continuum and Coulee* isimli makalesinde belirttiği gibi burada, ritmik yapı bir önceki türün aksine aynı ses dikliğinin doku içindeki tekrarından mütevellit nabız atışından ortaya çıkar (Hicks. 1993 :173). Clendinning'in 'Pattern Meccanico' isimli makalesinde ise bu grup, "pattern meccanico" bölmeleri olarak adlandırılmış ve, tekrar edilen küçük ses gruplarının katmanlar halinde üst üste konulması olarak tanımlanmıştır. (Clendinning, 1993, :194-195). Clendinning'in bahsettiği gibi burada seslerin sıralaması değişmez. Pasajlar çok hızlı çalındığından sonuçta çıkan etki hareket eden bir ses yığını'na yakındır (Clendinning, 1993, :194-195).

Eserin girişinde ilk 9 ölçü sağ ve sol el, birbirlerine ters yönde sol ve si bemol seleri ile figürler oluştururlar. 10. ölçüde sağ elin fa sesini ekleyerek üç sese genişlemesi ile poliritmik oluşum başlar. İki vuruş içerisinde sağ el iki figür tekrar ederken sol el üç tekrar yapar, figürdeki sesleri, tek sesli bireysel hat olarak düşünürsek, iki ayrı figürdeki üst veya alt sınırındaki seslerin birbiri ile poliritmik oluşturan statik hatlara benzediğini görebiliriz. Aynı teknik 18. ölçüden itibaren sağ elde dört sol elde beş sese büyüterek gelişimini sürdürür. Eser boyunca farklı sayıdaki sesler ve kalıplarla (çıkıcı, inici, çıkıcı ve inici) oluşan figürler birbirleri ile ritmsel olarak kesişmeden, bestecinin amaçladığı gibi eser boyunca kesintisiz ilerleyen bir ses bulutu oluştururlar. Ligeti besteleme aşamasındaki düşüncesini şöyle açıklıyor, "Paradoksal olarak kesintisiz sesle eser bestelemek üzerine düşündüm. *Atmospheres* gibi, fakat saymakla bitmeyen ince salam dilimleri gibi yapıda olacaktı. Klavsenin rahat bir tuşesi vardır, çok hızlı çalınabilir, neredeyse kesintisiz ses seviyesine erişebilecek kadar, fakat o kadar değil. (Sesleri bireysel olarak duyamayacak kadar hızlı çalmanın alt limiti, saniyede 18 sestir, fakat klavsenin mekanizması saniyede 15 veya 16 çalmaya izin verir) Tel, mızrap ile çalındığında, sesin haricinde güçlü bir gürültüde duyulur. Tüm bu süreçte, birbirini izleyen seslerin algısı, kesintisiz bir etki yaratır" (Ashby. 2004 :130). (Şekil 32)

György Ligeti

Continuum

Prestissimo *

The image displays seven systems of musical notation for the piece 'Continuum' by György Ligeti. Each system consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace on the left. The notation is extremely dense, with notes and rests packed closely together, creating a continuous texture. Vertical bar lines are present but broken, serving as orientation markers rather than strict measures. The tempo is marked as 'Prestissimo'.

* *Prestissimo* – extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert. Die vertikalen punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Maßstab gibt es hier nicht), sondern dienen nur zur Orientierung.

* *Prestissimo* – extremely fast, so that the individual tones can hardly be perceived, but rather merge into a continuum. Play very evenly, without articulation of any sort. The correct tempo has been reached when the piece lasts less than 4 minutes (not counting the long fermata at the end). The vertical broken lines are not bar lines – there is neither beat nor metre in this piece – but serve merely as a means of orientation.

©1970 Schott Musik International, Mainz - © renewed 1998

The publisher's name & address are printed in German (left) and also printed with permission (right) under the name of Schott Music, London. The publisher's name & address are printed in French (left) and also printed with permission (right) under the name of Schott Music, London.

Şekil 32. Ligeti, Continuum – ölçü 1-28

Daha önce statik doku bahsinde küçük bir kısmını incelediğimiz incelediğimiz *Melodien*'de ise, 1. Ölçüden itibaren dokusal dönüşümün görüldüğü 13. ölçüye kadar olan bölmede, daha uzun motiflerle oluşturulmuş bir aktif doku görülür. Burada, *Atmospheres* ve *Oda Konçertosu*'ndaki iki sesli ve ağırlıklı olarak üçlü aralıklarla oluşturulmuş figürler terk edilmiş, yerine kromatik dizi ile oluşturulan uzun ve değişken figürler gelmiştir. Her bir hat pasaj boyunca çalmış olduğu figürü, kullandığı ses grubunu ve seslerin sayısını değiştirerek farklılaştırır. Bu teknik ile birbirinden farklı tasarlanmış olan hatlar, figürlerini daha önce *Lux Aeterna*'da uygulandığı gibi, aralarında simetrik mesafe bulunmayan farklı zamanlarda başlayarak oluşturur, eser içerisinde seri bölmeler halinde görülen bu teknik, bestecinin *Aymospheres*'den sonraki ikinci dönem eserlerinde görülmeye başlamıştır

Daha yakından incelemek gerekirse, ilk ölçüden itibaren tüm çalgılar tarafından aynı zaman ve ritmik yapıda, çıkıcı kromatik dizi ile oluşturulan motifler, her çalgının ayrı sestene başlaması ile ses yığını oluşturur (flüt - sol, fagot ve viyola - sol diyez, piyano - la ve si, 1. keman ve obua - do, klarnet - mi, 2. keman - fa). Flüt, çıkıcı motifi üçüncü vuruşun yarısında tamamlayıp farklı bir sestene yeni bir çıkıcı motife dördüncü vuruşla başlarken, Obua üçüncü vuruşun yarısında, klarnet ikinci vuruşun son 32'liğinde, fagot ikinci vuruşun son 16'lığında, piyano ve viyolonsel ikinci vuruşun yarısında, birinci keman birinci vuruşun son 32'liğinde, ikinci keman birinci vuruşun son 16'lığında, ve viyola ikinci vuruşun yarısında başlarlar. Herbir vuruşun her bir 16'lığında, farklı bir çalgı farklı bir sestene yeni bir çıkıcı figür başlatır. Bu yapı her ne kadar kanona benzese de, on ayrı hat tarafından ve çok küçük zamansal farklarla, herhangi bir hattın diğerlerine baskın figür ve ezgi oluşturmadığı, aktif bir dokudur. Diğer bir deyişle mikropolifonidir. Tüm bu davranışlar 11. ölçüye kadar devam eder. Farklı hattın oluşturduğu figürler küçülerek, her tekrarında daha az sestene meydana gelirler. 10. ölçüde flüt ve kemanların çaldığı 2 sesli figürler, 11. ölçüde statik dokuya dönüşürler. (Şekil 33-35)

4/4 ♩ = 54 (2) (3)
 Corrente, sempre espressivo

Flauto
 Oboe
 Clarinetto (come scritto)
 Fagotto
 Tromba
 Trombone (Tenore)
 Piano
 Violino A
 Violino B
 Viola
 Violoncello
 Contrabbasso

con sord. / unmerklich einsetzen / enter imperceptibly / poco in rilievo / pochiss. cresc. / pp / dim. / morendo

SOLO

SOLO A
 SOLO B
 SOLO C
 SOLO D

pp sempre

ord. V (2) / con sord. / pp sempre

SOLO V.
 Con sord. / pp Echato / Basson (sounds 1 octave lower) / (Klingt 1 Oktave tiefer)

© Pianoforte, Taket 1, 2: die Unisono-Stellen sind keine Fehler! / Pf. bar 1, 2: the unisonos are not mistakes

Şekil 33. Ligeti, Melodien ölçü 1-3

Handwritten musical score for Ligeti's *Melodien*, measures 4-5. The score includes parts for Flauto, Oboe, Clarinetto, Pianoforte, Violino A, Violino B, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The notation is dense with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Şekil 34. Ligeti, Melodien ölçü 4-5

Handwritten musical score for Ligeti's *Melodien*, measures 6-7. The score includes parts for Flauto, Oboe, Clarinetto, Percussione, Pianoforte, Violino A, Violino B, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. It features detailed performance instructions and dynamic markings.

CROTALES (klingt 1 oder 2 Octaven höher) (sounds 1 or 2 octaves higher)
 (simultan mit dem letzten Oboennoten) (simultaneous with the last oboe note)
 lasciar vibrare
 (simultaneous with the last oboe note)

Şekil 35. Ligeti, Melodien ölçü 6-7

3.2. Doku Hareketleri

Tonal müzikteki akor ilerleyişlerinin armoniyi ve kimi zaman da bir eserin temel müzik fikrini oluşturması gibi Ligeti'nin müziğinde de dokusal hareketler, kimi zaman müziğin temel yapısını oluştururlar. Burada doku hareketi ile anlatılmak istenen kavram, temelde ses grubunun alt ve üst sınırının birlikte veya bireysel olarak hareket etmesiyle oluşan harekettir. Önümüzdeki bölümde farklı başlıklar altında açıklanacak ve örneklendirilecek olan bu hareketler, ses grubuna ait seslerin artması veya azalması ile oluşabildiği gibi, perde sınıfında değişiklik olmadan da oluşabilir.

3.2.1. Çıkıcı Hareket

Çıkıcı hareket, motiflerden oluşan yatay hatları oluşturan ses grubunun üst ve alt sınırlarının çıkıcı olarak, yani incelerek devam ettiği durumlarda ortaya çıkar. Burada ses grubunu oluşturan seslerin sayısının azalması, artması veya sabit kalması çıkıcı hareketi etkilemez. Yani her üç durumda da çıkıcı hareket görülebilir.

Bu tip hareket *Atmospheres*'de uzun seslerden oluşan mikropolifonik doku tipinde görülür. 32. ölçünün üçüncü vuruşunda pikolo flüt, klarnet ve birinci kemanların çaldığı hatlar 40. ölçüye kadar çıkıcı olarak hareket eder. 32 ölçüde alt sınırdaki kemanın çaldığı si4 ile, üst sınırdaki pikolo flüt'ün çaldığı fa diyez 4 arasındaki kromatik diziden oluşan ses grubu, dördüncü vuruşta, alt sınırdaki si, do, re çalan kemanların si 4, re, mi bemol ve fa seslerine çıkması ile çıkıcı hareketine başlar, 33. ölçü ile birlikte her çalgı grubu kendisine ait olan ve kromatik olarak düzenlenmiş ses grubunu kendi içinde eşit aralıklarla artırarak çıkıcı hareket eder. Örneğin klarnetler 33. ölçüde do, re bemol, re seslerinden mi, fa, fa diyez seslerine hareket ederler. Burada çıkıcı hareket ses grubunun her iki sınırında da görülmektedir. Alt sınırdaki kemanlarda üst sınırdaki pikolo flütlerde görülen bir hareket, 19. ölçüde sadece pikolo flütlerin çaldığı sol7 , sol diyez7, la7, la diyez7 seslerinde son bulur. (şekil 36,37) Bu noktadan itibaren yeni pasaj kontrbas ların çaldığı uzun seslerle statik dokuda devam eder.

28

D **E**

Fl. piccolo Fl. piccolo Fl. piccolo Fl. piccolo

Cl. piccolo Cl. piccolo Cl. piccolo Cl. piccolo

Vi. I tutto s. tasto tutto s. tasto

Vi. II tutto s. tasto c. legno³⁹ pppp⁴⁰ poco cresc. s. tasto, non vibr. ppp cresc. mp dim.

Vie. tutto s. tasto tutto s. tasto pppp⁴¹ poco cresc. p dim.

Vc. tutto s. tasto tutto s. tasto s. pont., punta d'arco pppp⁴² poco cresc. ppp cresc. mp dim.

Cb. tutto s. tasto tutto s. tasto

28

Şekil 36. Ligeti, Atmospheres, ölçü 28-32

5

F

2
4

Fl. picc.
1.
2.
3.
4.

Ob.
1.
2.
3.
4.

Cl.
1.
2.
3.

Cl. picc.
1.
2.
3.
4.

Tr.
1.
2.
3.
4.

2
4

Vi. I
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.

Vi. II
1.2
3.4
5.
6.
7.8
9.10
11.12
13.14

Vi.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

Vc.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

Cb.
1.
2.
3.

pppp pochis. cresc. ppp

(con sord.)

pppp morendo

pppp morendo

pppp morendo

morendo

1) unmerklich abwaszen / imperceptible attack

UE 11 418

Şekil 37. Ligeti, Atmospheres, ölçü 33-39

Çıkıcı hareket için örnek verebileceğimiz diğer bir eser Ligeti'nin 1969 yılında yaylı çalgı orkestrası için bestelediği *Ramifications*'dir. *Atmospheres*'deki gibi iki bölüm arasında köprü olarak kullanılan pasaj, burada bestecinin daha önce *Continuum*'da kullandığı aktif dokudaki ile aynı teknikle tasarlanmıştır.

Eserin 27. ölçüsünde iki ve üç sesli figürler, figür yönü olarak değil ses grubu yönü ile çıkıcı hareket etmektedirler. İlk dört keman do diyez5 ve la5 sesi ile figür oluştururken, diğer üç keman mi5 , do5 ve la5 ses grubundan oluşan figürleri, herbir sesi yarım ses tizleştirerek çıkıcı olarak hareket ettirirler, bu çıkıcı hareket 29. ölçüde si4 , fa diyez4 ve re6'ya kadar gelişerek ilerler. 30. ölçüde ilk üç kemanda do diyez5 ve la5, diğer üç kemanda küçülerek si4 ve fa diyez4'den oluşan ses grubu, 32. ölçü ile birlikte her tekrarda motifi oluşturan her bir sesi yarım ses tizleştirerek 35. ölçüde statik doku tipinde çalınan mi bemol 6 sesine kadar çıkıcı hareket ile ulaştırır (şekil 38,39)

The image displays a musical score for Ligeti's 'Ramifications', measures 28-30. The score is organized into two systems. The first system (measures 28-29) includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Violin III (V3), Violin IV (V4), Viola (VI), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The second system (measures 29-30) includes staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Violin III (V3), Violin IV (V4), Viola (VI), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score is marked with various performance instructions: 'sempre sul naslo' (measures 28-29), 'morendo al niente' (measures 29-30), and 'tenuto senza vibr.' (measures 29-30). The score is written in a complex, multi-measure rest style characteristic of Ligeti's 'Ramifications'.

Şekil 38. Ligeti, Ramifications, ölçü 28-30

*3) All the fermati in this piece: as thick as possible
 Alle Tremoli in diesem Stück: so dick wie möglich

Şekil 39. Ligeti, Ramifications, ölçü 31-33

Bestecinin bir sene sonra tamamladığı *Melodien*'in giriş bölümünde ilk ölçüden itibaren, her çalgı kromatik dizi kullanarak çıkıcı yönde figür oluşturur, her hattın ayrı zamanlarda başladığı bu figürler bölüm boyunca tekrarlanır. Her tekrarda çalınan figürün başlangıç sesi olan en pesteki bir ses eksik çalınarak aynı zamanda perde sınıfının çıkıcı hareketi sağlanır. Bölüm başında sol4 sesi ile fa diyez7 arasındaki kromatik diziden oluşan ses grubu 11. ölçüde flüt viyola ve kemanların statik doku oluşturarak çaldığı la7 sesine kadar küçülerek çıkar (şekil 30-32).

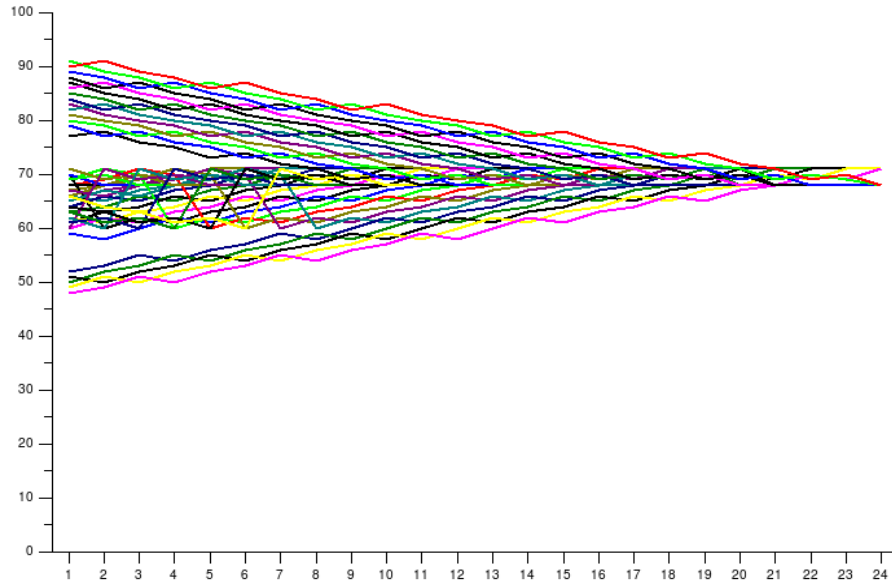
Eserin başında birbirinden ayrılmış dağınık halde, tek tek bireysel özellikleri duyulan her bir hat, pasaj boyunca bir araya toplanan tanecikler gibi birleşmeye başlar. Kalın perdeden başlayan figürler, hatların bireyselliklerini vurgular niteliktedir. Çıkıcı hareketle birleşme, yani ses gruplarının ve hatların ritmik hareketlerin daha yakın bir yapıya bürünmesi, birleşip sıkışan hatların pasajın sonunda varılan doruk noktasında en dik ses perdesinde hareketi tamamlaması ile son bulur.

3.2.2. Daralan Hareket

Burada daralan hareket ile anlatılmak istenen, çıkıcı hareketten farklı olarak yatay hatları oluşturan figürün hareketi değil, kullanılan ses grubunun sınırının hareketidir veya değişmesidir. Daha detaylı anlatılmak gerekirse burada olan, ses grubunun üst ve alt sınırının grubu küçültücü yönde hareket etmesidir. Bu hareket hem statik tip, hem de aktif tip dokuda görülebilir. Figürün hareket yönü ses grubunun hareketini etkilemez, daralan şekilde hareket eden bir ses grubunu oluşturan figürler çıkıcı veya inici yönde hareket edebilir.

Bunun en belirgin örneği daha önce doku tiplerinde ve çıkıcı harekete örnek verdiğimiz *Atmospheres* adlı eserin 4. ve 53. ölçüleri arasındaki bölgede görülür. 44. ölçüden itibaren 10 viyolonsel aynı çıkıcı ezginin farklı seslerinden başlayarak simetrik olmayan zaman farklarıyla icra ederler. Burada ezgiler tartımsal olarak benzerlik gösterse de tamamen birbirine eşit değildir ve her bir viyolonsel sabit olmayan bir süre sonra bir önceki viyolonsel çalmış olduğu sese ulaşır. Aynı hareket farklı bir ses grubu ile viyolalar için de geçerlidir. İki çalgı grubunun farklı perdeleri kullanmaları dikey hattı daha yoğun olarak duyurur. Birinci ve ikinci

keman grupları ise tek bir çalgı gurubu gibi hareket eder. 28 adet keman aynı yöntemle fakat inici bir hareketle aynı figürü icra ederler. Okonşar, bu pasajdaki tekniği yükselen dalga hareketine benzetir: “Bölümün başında; ölçü 44, 45; viyolalar ve viyolonseller çıkıcı harekette düzenlenmişlerken, birinci ve ikinci kemanlar birlikte genel olarak inici hareket ederler. Viola ve viyolonsellerin hareketi, yükselen dalga hareketi yaratmaktadır, bu hareket 47. ölçüde kemanların hareketlerine yayılmaya başlar”.(Okonşar :23) (şekil 40.) Okonşar’ın da açıkladığı gibi, pasaj başında daralma hareketi, iki ayrı ses yığınının bir birine zıt yönde hareket ederek yaklaşması ile başlar. Sonrasında 47. ölçüden itibaren duyulan doku ise tek bir ses yığınının daralması şeklindedir.



Şekil 40. Ligeti, Atmospheres Doku hareketi görseli, ölçü 44-45 (Okonşar :23)

44. ölçüden itibaren çalgıların ezgisel olarak birbirlerini takip edişi, viyolonseller için 10. viyolonselden 1. ye doğru sırası ile, kemanlarda 28. kemandan 1. kemana kadar sırası ile oluşur. 48. ölçüden itibaren bu değişim düzensiz bir hal almaya başlar ve tüm çalgı grupları için ezgiler daha kısa tartımlı hale gelerek, küçülen ses grupları ile figür formuna girmeye başlar. Tüm çalgı gruplarının birbirine yakın ses perdelerine ulaşmaya devam etmesi ile daralma hareketi oluşur. Duyulan ses yığını, üst ve alt sınırdan birbirine yaklaşma eğilimindedir. 52. ve 53.

ölçülerde bu hareket oluşumunu tamamlamıştır. Tüm çalgılar 53. ölçü sonuna kadar si bemol, si, re bemol, do seslerinden oluşan figürü icra ederler (şekil 41-43).

The image displays a complex musical score for Ligeti's 'Atmospheres', measures 45-47. The score is organized into five systems, each containing multiple staves for different instruments. The first system is labeled 'VI. I' and contains 14 staves. The second system is labeled 'VI. II' and also contains 14 staves. The third system is labeled 'Vc.' and contains 10 staves. The fourth system is labeled 'Cl.' and contains 8 staves. The fifth system is a continuation of the 'Cl.' section. The score is written in a dense, multi-measure format, with many notes and rests. At the bottom of the page, there are performance instructions: 'dim. poco a poco' and 'pppp morendo'. The page number '62' is visible at the bottom center.

Şekil 41. Ligeti, Atmospheres, Ölçü 45-47

48

11 unmerklich ansetzen / imperceptible attack

pppp

s. fasto

VI. I

VI. II

Vie.

Cb.

Şekil 42. Ligeti, Atmospheres, Ölçü 48-50

9

4

4

Fl. 1. 2. 3.

Cl. 1. 2. 3. 4.

Cor. 3.

4

4

VI. I. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

VI. II. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

VI. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Vc. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Cb. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

SI

pppp

pppp

cresc.

fff

cresc.

fff

cresc.

fff

cresc.

fff

cresc.

fff

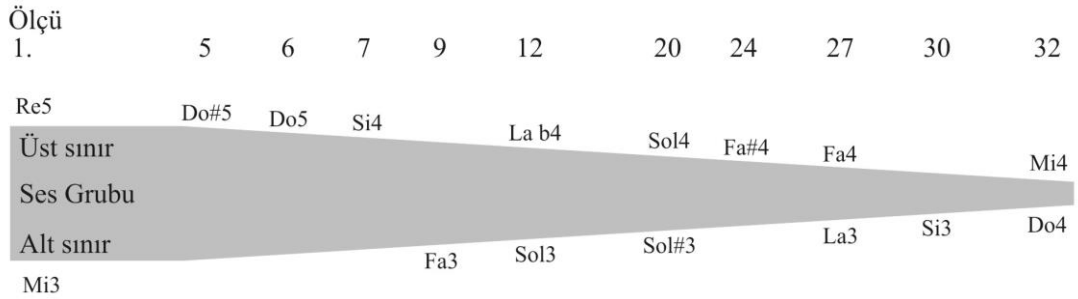
*) kaum hörbar / scarcely audible

cresc.

fff

Şekil 43. Ligeti, Atmospheres, ölçü 51-53

Daralan hareketin belirgin olarak görüldüğü diğer bir eser Ligeti tarafından 1970 yılında bestelenen *13 enstruman için Oda Konçertosu*'dur. İkinci bölümde ilk ölçüde, statik doku karakterindeki yatay hat, alt sınırdaki mi3, do diyez, fa diyez, mi bemol, la, si bemol ve üst sınırdaki re5 ses grubundan oluşmaktadır. 2. ölçüde viyolada la bemol, 3. ölçüde trombona fa, dördüncü ölçüde viyolonselde si ve obuada do diyez sesinin eklenmesi ile ses grubu gelişir. 5. ölçüde birinci kemanın re'den si bemol'e düşmesi ile ses grubu üst sınırdaki re'den obuadaki do diyezeye iner. Bu daralma hareketi 6. ölçüde klarnette do ile ve 7. ölçüde obuada si ile devam eder. 7. ölçüden itibaren kontrbasın susması ile alt sınır, orgun sol bemol sesinden kromatik olarak inmesi ile 9. ölçüde fa sesine çıkmış olur. 12. ölçüde la bemol'e düşen üst sınır 20. ölçüye kadar değişmez. Tüm çalgılar tarafından oluşturulan figürler tutarlı bir şekilde en üstte la bemol sesini aşmazlar, aynı şekilde 12. ölçüden itibaren alt sınırdaki orgun çaldığı sol, 20. ölçüde sol diyezeye yükselir. (Şekil 44) Bu ölçüden itibaren kromatik olarak gelişmeye devam eden daralma hareketi 12. ölçüdeki alt sınırdaki trombonun çaldığı do4, obuada re4 ve üst sınırdaki kornonun çaldığı mi4 seslerinden oluşan ses grubuna varır. (Şekil 45,46)



Şekil 44. Daralma Hareketi Şeması

Bu eserde daralma hareketi çalgıların, bireysel olarak uzun seslerle oluşturdukları ezgisel hatlar tarafından sağlanmaktadır. Hareket ilerledikçe enstruman sayısında pasaj sonuna kadar azalır. Ses grubu daralır, fakat önceki eserdeki gibi ses yığınının bir arada simetrik olarak aynı anda daralma merkezine doğru hareket etmesi söz konusu değildir.

4
4 Calmo, sostenuto
① (♩=60) ② ③ ④

II

A

Fl. *pp ten.* *morendo al niente*

Ob. d'am. *Oboe d'amore* *dolciss., espr. ppp mp sub pp*

Cl. *pp ten.*

Cl. basso *pp ten.* *morendo al niente*

Cor. (sempre con sord.) *pp ten.*

Trbn. (sempre con sord.) *pppp pp ten.*

Org. (Arm.)

Pf.

Vn. 1 *pp ten.*

Vn. 2 *pp ten.* *morendo al niente* *ppp* *cresc. poco a poco a poco ord., poco a poco sul pont.*

Vla. *ppp* *cresc. poco a poco - - mp - - (cresc.)..*

Vc. *pp ten.* *morendo al niente* *pp ten.*

Clu. *pp ten.*

suono reale (zweite Oktave des Grundtons!, klingt wie notiert)
(second octave of the fundamental, sounds as written)

Şekil 45. Ligeti, Oda Konçertosu, ölçü 1-4

5 6 7 8

Fl. *ppp dolciss. esp. - - - mp - mf sfz* *morendo al niente* *ppp sfz ten.*

Ob. *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Cl. *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Cl. basso *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Cor. *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Tbn. *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Organo „Hammond“ (cassiz. Armonia) *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Org. (Armn) *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Pf. *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Vn. 1 *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Vn. 2 *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Vla. *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Vc. *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

Cb. *ppp - sfz ten.* *morendo al niente* *ppp - sfz ten.*

9 10 11 12

Fl. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Ob. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Cl. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Cl. basso *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Cor. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Tbn. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Org. (Armn) *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Pf. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Vn. 1 *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Vn. 2 *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Vla. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Vc. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Cb. *ppp* *morendo al niente* *ppp*

Şekil 46. Ligeti, Oda Konçertosu, ölçü 5-12

3.2.3. Genişleyen Hareket

Ses grubunun (bir veya daha fazla ses) alt ve üst sınırının genişlemesi hareketidir. Hem statik hemde aktif tipte görülebilen bu durum yatay hatların oluşturduğu ezginin hareket yönünden bağımsız olarak gelişen bir harekettir. Doku gelişirken çalgı sayısının artması veya azalması hareketi etkilemez aynı ses veya ses grubu, orkestrasyonla, bölüm içerisinde tüm orkestraya dağıtılabilir bu her ne kadar tınıyı geliştirirsen burada, doku hareketi söz konusu değildir, bunun mukabil aynı sayıya çalgı ile genişleyen doku hareketi sağlanabilir.

1966 yılında bestelenen *Viyolonsel Konçertosu*'nda birinci bölüm viyolonsel çaldığı mi sesi ile başlar, 7. ölçüde kemanlar ve viyolanın eklenmesi ile sesin dinamiği ve tınısı (timbre) değişir, 13. ölçüye kadar viyola ve kemanlar vibrato ile ardından yayın telin üzerindeki konumunu değiştirerek sul ponticello ve kreşendo ile tınısal değişikliği sürdürürler. 13. ölçüde flüt ve klarnetler aynı ses perdesi ile kullanılan enstruman grubuna eklenirler. 17. ölçüde klarnetin çaldığı tril ve 18. ölçüde arpın, mi ve fa sesleri ile çaldığı tremolo ile, fa sesi duyurulmaya başlar. 19. ölçüde flütün çaldığı fa sesi ile genişleme hareketi başlar. 26. ölçüde yaylılarda re, mi bemol, mi, fa, fa diyez, sol sesleri ile genişleyen ses grubu, 28. ölçüde flüt ve obuanın la bemol, solo viyolonsel la sesi ile hareketine devam eder. (Şekil 47) Benzer yapı 36. ölçüden sonra da görülür. Burada tüm yaylı grubunun çaldığı si bemol'e 40. ölçüde solo viyolonsel tarafından si sesi eklenmesi ile genişleme hareketi tekrar başlar. 43. ölçüde bu dokuya re bemol eklenir, 46. ölçü sonunda kontrbas ve ikinci viyolonsel çıkıcı hareketiyle oluşan ses grubu 49. ölçüde pikolo flüte re, 51. ölçüde obuada mi bemol, klarnetlerde mi ve fa sesleri ile genişler, 54. ölçüdeki doruk noktasına (climax) kadar kreşendo ile devam eder.

Ölçüler	Ses grubu
1-18	Mi4
19-25	Mi4, Fa4
26-27	Re3, Mi b4, Mi4, Fa4, Fa#4, Sol4
28-35	Re3, Mi b4, Mi4, Fa4, Fa#4, Sol4, La b4, La4

Şekil 47. Ligeti, *Viyolonsel Konçertosu* – Ses grubu genişlemesi, ölçü 1-35

Bu eserin birinci bölümünde genişleyen hareket iki farklı etki yaratmaktadır, birincisi bölümün başından itibaren eserin dokusunu ve ana fikrini geliştirir. Diğer bir deyişle eserin ilk bölümü genişleyen hareket fikri üzerine kuruludur. Dokudaki bu sürekli değişim sadece genişleyen hareketle değil, dinamik ve tınısal farklılıklar ile de sağlanır. İkinci etki ise bu hareketin bölümü doruk noktasına taşımadır (Şekil 48-50).

5

*) Sämtliche tremoli sehr dicht
 *) Vcl. SOLO : so spielen, daß nur der Flageolett-Ton e' hörbar wird und keine sonstigen Obertöne oder Geräusch-Töne mitklingen.

Litolf/Peters 30444

Şekil 48. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, ölçü 16-20

E

(nur einmal anblasen!)

morendo -- niente

niente

morendo - - - - niente

con sord. (TUER) poco
espr. dolente
P morendo

con sord. tenuto, sehr gleichmäßig, senza dim.!

unmerklich einsetzen pppp

(nur einmal anblasen) senza vibrato

con sord. tenuto, sehr gleichmäßig, senza dim.!

unmerklich einsetzen pppp cresc. poco a

P sehr weich, doch klangvoll [lasciar vibrare]

VIA SORD. senza sord. ord. sul IV, senza vibrato

VIA SORD. senza sord. *) pppp cresc. poco a

VIA SORD. senza sord. ord. sul IV, senza vibrato

VIA SORD. senza sord. *) pppp cresc. poco a

VIA SORD. senza sord. ord. sul III, senza vibrato

VIA SORD. senza sord. *) pppp cresc. poco a

poco cresc. - - - - p dim. - - - - morendo - - - niente

molto espr. senza vibrato sul I. P < mp P > sub. 3-3

ord. sul I, senza vibrato

poco cresc. - - - - p dim. - - - - morendo - - - niente

[Bogenwechsel unmerklich mit Vcl. Solo alternierend] VIA SORD. senza sord. ord. V senza vibrato

*) pppp cresc. poco a

*) Streicher unmerklich einsetzen.

Litolff / Peters

30444

Şekil 49. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, ölçü 21-25

*) Warmer Ton, breit gestrichen [Bogenwechsel unmerklich].
 **) Kein Bogenwechsel beim Tonhöhenwechsel.

Litolff/Peters

30444

Şekil 50. Ligeti, Viyolonsel Konçertosu, ölçü 26-30

Genişleyen doku hareketini bestecinin *Viyolonsel konçertosu*'ndan üç sene sonra 1969 yılında yaylı çalgılar orkestrası için bestelediği *Ramifications* adlı eser boyunca belirgin bir şekilde gözlemleyebiliriz. Eser 'Atmosphere' de aktif doku başlığı altında incelediğimiz mikropolifonik dokudaki 2 ve 3 sesli figürlere benzer figürlerin farklı ritmik yapıda karşımıza çıkmasıyla oluşan bir doku tipine sahiptir. Doku genişlemesi hareketi bu figürlerin seslerinin üst ve alt sınırlara doğru hareket etmesi ile sağlanmıştır. Farklı aralıktaki seslerle oluşturulan figürler bir arada kromatik yapıda oluşturulmuş ses grubunu duyururlar.

İlk ölçüde dokunun alt sınırını oluşturan hattında viyolonsel fa anahtarında la bemol⁴ ve re bemol seslerini çalarken (11. ölçüye kadar) dört keman ortak sol ve la seslerinden oluşan figürü, altılama, beşleme, onaltılık ve üçleme yapısı ile çalar. Üçüncü vuruşta diğer üç keman ve viyola diğer gruba eşit ritmik yapılarıdır, fakat aynı figürü, la bemol ve si bemol sesleri ile oluştururlar. İkinci ölçü ile birlikte ilk dört keman önceki ölçüde çalmış oldukları figürü uzatarak aynı ritmik yapıda, la, la bemol ve sol sesleri ile oluşturmaya başlarlar. 4. ölçü ile birlikte figürler dört sestene oluşturmaya başlarken ses grubu, fa diyez, sol, sol diyez, la ve si bemol sesleri ile genişlemeye başlar. 11. ölçüde küçülerek büyük üçlü aralıkta sol bemol ve si bemol seslerinden oluşan ses grubu, 14. ölçüde alt sınırdan inerek fa ve si bemol sesleri ile oluşturmaya başlar, 16. ölçüde si sesi eklenerek ses grubu üst sınırı genişler ve motif üç sesli daha uzun bir yapı alır. Genişleme hareketi ses grubundaki sesleri artırarak değil ses grubundaki seslerin aralıkları arttırılarak sağlanmıştır. Bu durum 26. ölçüde alt sınırdan re⁴, mi, do diyez ve la⁵'in oluşturduğu ses grubuna kadar gelişir. (şekil 51-53)

4 Corrente, con delicatezza (♩ = 60)

1 4 **2**

Violino I
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Violino II
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Violino III
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Violino IV
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Viola
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Vcllo
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Violoncello I
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Violino 2
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Violino 4
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Violino 6
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Viola
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Violoncello 2
Tutti sul tasto, senza colore
pp sempre

Contro basso
pp sempre

I. Gruppe (mit Scordatura: Tuned a Quarter-tone higher)
II. Gruppe (übliche Stimmung)

I. Gruppe (Einem Viertel-tone höher)

Vn I
Vn II
Vn III
Vn IV
Vcllo
Vcllo II
Vn I
Vn II
Vn III
Vn IV
Vcllo
Vcllo II
Cb.

IV. V tenuto senza vibr.
ppp

II. V tenuto senza vibr.
ppp

Şekil 51, Ligeti, Ramifications, ölçü 1-4

Musical score for measures 11 and 12. The score is divided into two systems: I Group (Violins I-IV, Viola, Violoncello) and II Group (Violins I-IV, Viola, Violoncello). The notation includes various dynamics and performance instructions.

Measure 11:

- I Group:** Violin I: *morendo al niente*; Violin II: *morendo al niente*; Viola: *morendo al niente*; Violoncello: *morendo al niente*.
- II Group:** Violin I: *morendo al niente*; Violin II: *morendo al niente*; Viola: *morendo al niente*; Violoncello: *morendo al niente*.

Measure 12:

- I Group:** Violin I: *poco a poco ond. (sempre pp)*; Violin II: *poco a poco ond. (sempre pp)*; Viola: *poco a poco ond. (sempre pp)*; Violoncello: *poco a poco ond. (sempre pp)*.
- II Group:** Violin I: *poco a poco ond. (sempre pp)*; Violin II: *poco a poco ond. (sempre pp)*; Viola: *poco a poco ond. (sempre pp)*; Violoncello: *poco a poco ond. (sempre pp)*.

Musical score for measures 11 and 12. The score is divided into two systems: I Group (Violins I-IV, Viola, Violoncello) and II Group (Violins I-IV, Viola, Violoncello). The notation includes various dynamics and performance instructions.

Measure 11:

- I Group:** Violin I: *morendo al niente*; Violin II: *morendo al niente*; Viola: *morendo al niente*; Violoncello: *morendo al niente*.
- II Group:** Violin I: *morendo al niente*; Violin II: *morendo al niente*; Viola: *morendo al niente*; Violoncello: *morendo al niente*.

Measure 12:

- I Group:** Violin I: *morendo al niente*; Violin II: *morendo al niente*; Viola: *morendo al niente*; Violoncello: *morendo al niente*.
- II Group:** Violin I: *morendo al niente*; Violin II: *morendo al niente*; Viola: *morendo al niente*; Violoncello: *morendo al niente*.

Şekil 52. Ligeti, Ramifications, ölçü 10-12

13 14 15

I Group (A Quarter-tone higher)

ord.

poco a poco sul pont.

poco a poco a poco a poco sul pont.

(sempre fpp)

poco a poco ord.

poco a poco sul pont.

(sempre fpp)

II Group

a poco sul pont.

13 14 15

I Group (A Quarter-tone higher)

poco a poco sul pont.

poco a poco a poco a poco sul pont.

(sempre fpp)

poco a poco ord.

poco a poco sul pont.

(sempre fpp)

II Group

a poco sul pont.

Şekil 53. Ligeti, Ramifications, ölçü 13-15

SONUÇ

Müzikal doku, geleneksel olarak sınıflandırıldığında karşımıza genel olarak çıkan monofonik, polifonik, homofonik ve heterofonik gibi başlıklar altında yapılan tanımlamalar incelendiğinde, sınıflandırmada değerlendirilen tek sesli hatların (homofonik dokuda değerlendirilen akor eşliğide eş zamanlı ve tek ses gibi hareket ettiğinden ayrı tutulmamıştır) birbirleri ile olan armonik ve ritmik ilişkileri, bahsi geçen doku tipinin yapısını belirlemektedir. Bu hatlar tek başlarına veya diğer hatlarla ilişkili olarak çıkıcı ve inici hareketlerle ezgiyi veya eşliği oluştururlar. Hatların sayısı ve birden çok hattın ritmik yapısı ve hareketlerinin karşılaştırılması sonucu bu sınıflandırmalar elde edilir.

Bu yazıda Ligeti'nin müziğindeki dokusal yapılar Aktif ve ştatik başlıkları ile sınıflandırılmış, bu sınıflandırma ezgisel hatların birbirleri ile olan ilişkileri üzerinden değil, ses yığınlarını oluşturan bireysel hatların ezgisel veya figürsel yapıları üzerinden yapılmıştır. Geleneksel sınıflandırmaya göre sınıflandırmanın konusu olan eser dinlenirken, doku tipinin özellikleri ezgilerin hareketleri ve yapıları üzerinden açıkça algılanabilir. Aktif ve Pasif doku yapısı ise bir bakıma bireysel hat gibi hareket eden ses yığınlarının tınılarını sınıflandırır. Burada sınıflandırmanın konusu artık ezgiler değil ezgisel hat yerine geçen ses yığınlarının tınılarıdır.

Dokusal hareketler üzerinden yapılan sınıflandırmada ise, 1960 ve sonrası dönemden incelenen eserlerde en belirgin ve sık olarak kullanılan doku hareketleri çıkıcı, genişleyen ve daralan hareket başlıkları altında açıklanmıştır. Bu hareketler ezgisel hatların hareketleri ile benzerlik göstermektedir. Örneğin genişleyen ve daralan hareketin kontrpuanda kullanılan ters yönde ezgisel hareket ile (cross contrary motion) benzerliği gibi.

Bu doku tipleri ve hareketleri, Ligeti'nin müziğinde farklı rollerde görülür. *Lux Aeterna* ve *Atmospheres* ve *Continuum* gibi eserlerin genelinde bütün bir ses yığını oluşturur ve eserin ana konusu bu büyük ses yığınının yapısında gelişen değişiklikler ve hareketleri oluşturur. *Volumina* da eserin genelinde, polifonik dokuda olduğu gibi bireysel olarak hareket eden iki ayrı ses yığını (bazı bölümlerde pedalla üç)

oluşturulur. Bu ses yığınları eser boyunca aktif ve statik doku yapılarında genişleyip daralarak, çıkıcı ve inici hareket ederek birer ezgisel hat gibi davranış gösterirler. *Viyolonsel Konçertosu*, *Oda Konçertosu*, *Ramifications* ve *Melodien*, yapısal olarak zengin dokusal çeşitliliğe sahip eserlerdir. Önceki örneklere ek olarak bu eserlerde aktif ve statik doku yapıları, eşlik rolünde arka planda ve bazı pasajlarda temayı oluşturur nitelikte ön planda duyulur. Tüm bu analizler ışığında, dokusal yapıların bazen arka planda eşlik konumunda bazense eserin ana fikrini oluşturur şekilde ön planda ortaya çıktığını görüyoruz.



KAYNAKÇA

- Apel W. (1974) Harvard Dictionary of Music – Secand edition. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ashby A. (2004) The Pleasure of Modernist Music, New York, University of Rochester Press
- Cage J. (1961) Lectures and Writing by John Cage – SILENCE. Hanover, Wesleyan University Press.
- Clendinning J. P. (1993) The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti, Vol.31, No. 1, 192-234. 4 Şubat 2016. Jstore
- Dunsby J. (1986) Considerations of Texture. Music & Letters, Vol. 70, No.1. 46-57. 9 Aralık 2015. Jstore.
- Enc. Fasquelle, 1958-1961, Encyclopedie de la Musique (Francois Michel edisyonu), Paris, Fasquelle, 3 vols.
- Fisk J. (1997) Composers on Music – Eight Cenuries of Writing, Secon Edition, Boston, Northeastern Univercity Press.
- Gatto,Porter, Selleck. (2000) Exploring Visual Design: The Elements and Principles, Third Edition. Worcester, Davis Publications, Inc.
- Griffiths P. 27 Nisan 2016 , <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Hicks M. (1993) Interval and Form in Ligeti's Continuum and Coulée, Vol. 31, No. 1, 172-190. 27 Nisan 2016, Jstore
- Forney K. ,Dell’Antonio A.,MachlisJ.(2013) The Enjoyment of Music (2nd. Edition), U.S.A. W. W. Norton & Company
- Kostka S. (2006) Materials and Techniques of Twentieth-Century Music, New Jersey , Pearson Education LTD.
- Kerefy M. (2008) A New Music From Nothing : György Ligeti’s Musica Ricercata, Vol.49, No. ¾, 203-230. 03 Mayıs 2016, Jstore
- Kubbealtılugatı (22.10.2015) <http://www.kubbealtılugati.com>
- Ligeti G. (1962) Poem Symphonique, New York, Schott Music Corp
- Malfatti D. (2004) An Analysis of György Ligeti’s Nonsense Madrigals, Pennsylvanis, The Pennsylvania State University.
- Okonşar M. (.) Motivations and Justifications Behind a Concept Introduced by György Ligeti, GNU General Public Licence
- Searby M. (1997) Ligeti The Postmodernist ?, No.199, 9-14. 16 Şenat 2016, Jstore

- Steinitz R. (2003) György Ligeti: Music of the Imagination, Boston, North Eastern University Press.
- TDK (22.10.2015) <http://www.tdk.gov.tr>
- Toop R. (1974) Messiaen/ Goeyvaerts, Fano/ Stockhausen, Boulez, Vol. 13, No. 1, 141-169, 9 Aralık 2015, Jstore
- Wallace B. (1987) Structural Functions in Music, New York, Dover Publications INC.

