

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

**LUCIANO BERIO'NUN MÜZİĞİNİN SOLO GİTAR İÇİN SEQUENZA XI ADLI
ESERİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20136040 Onur YILMAZ

Danışman:

Doç. Seydi Sinan ERŞAHİN

İstanbul – 2018

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

**LUCIANO BERIO'NUN MÜZİĞİNİN SOLO GİTAR İÇİN SEQUENZA XI ADLI
ESERİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20136040 Onur YILMAZ

Danışman:

Doç. Seydi Sinan ERŞAHİN

İstanbul – 2018

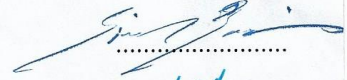
Onur YILMAZ tarafından hazırlanan **Luciano Berio'nun Müziğinin Solo Gitar İçin Sequenza XI Adlı Eseri Bağlamında İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 01 / 2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

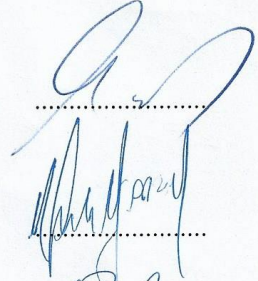
Jüri Üyesi : Doç. Seydi Sinan ERŞAHİN (Danışman – TİK)



Jüri Üyesi : Prof. Metin ÜLKÜ (TİK)



Jüri Üyesi : Prof.Dr. Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ (Kültür Ünv.- TİK)



Jüri Üyesi : Prof. Dr. Safa YEPREM (M.Ü)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Erhan BİROL



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
ÖZET.....	II
SUMMARY	III
1. GİRİŞ	1
2. 20. YÜZYILDA MÜZİĞE GENEL BAKIŞ	2
3. 20. YÜZYILDA GİTAR EDEBİYATINA GENEL BAKIŞ.....	16
4. LUCIANO BERİO'NUN HAYATI, MÜZİĞİ VE ESERLERİ.....	31
4.1 Hayatı	31
4.2 Müziği ve Eserleri	34
4.2.1 Sequenza Serisi	39
5. LUCIANO BERİO'NUN SOLO GİTAR İÇİN SEQUENZA XI ADLI ESERİ'NİN ANALİZİ.....	50
6. SONUÇ	99
7. EKLER	100
7.1. Luciano Berio'nun Eserleri Listesi	100
7. 2. Sequenza XI isimli eserin notası	107
8. KAYNAKÇA.....	120
9. ÖZGEÇMİŞ	122

ÖNSÖZ

Bu eser metni çalışmasında, uzun süren bir düşünme sürecinden sonra, Luciano Berio'nun Sequenza XI adlı solo gitar eserini incelemeye karar verdim. Çalışmanın, çağdaş gitar repertuarının bu önemli eseri ile ilgili bir şeyler öğrenmek isteyen herkese faydalı olmasını umuyorum.

Bu çalışmayı gerçekleştirirken, beni olumlu şekilde yönlendiren danışmanım Doçent Seydi Sinan Erşahin'e, metin hakkında oldukça yararlı fikirler veren Profesör Metin Ülkü, Profesör Doktor Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Profesör Doktor Safa Yeprem ve Doktor Öğretim Üyesi Erhan Birol'a, üzerinde çalıştığım eser ve bestecisi ile ilgili vakit ayırıp benimle fikirlerini paylaşan Doçent Ahmet Altinel'e, Doktor öğretim üyesi Tolga Yayalar'a ve Doçent doktor Koray Sazlı'ya, uzun yıllardır en kadim dostluğumuzu paylaştığımız ve yardıma her ihtiyaç duyduğumda yanımda olan dostum İbrahim Şevket Güleç'e, yaptığım her şey ile ilgili bana ve potansiyelime benden daha çok inanan ve beni her şarta destekleyen eşim Canan Çelik Yılmaz'a sonsuz ve en içten teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Solo gitar için Sequenza XI adlı eserin bestecisi Luciano Berio, 20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biridir. O'nun yaşadığı 20. yüzyılda, izlenimcilikten geç romantik stile, yeni klasikçilikten işlevsel müziğe, dodekafoniden total seriyalizme, rastlamsallıktan elektronik müziğe, minimalizmden post modern anlayışa kadar pek çok yeni fikir ve müzik stiline ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yüzyılda gitar edebiyatı, gitarist ve gitarist olmayan bestecilerin yazdığı eserlerle şekillenmiştir. Özellikle bu yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren, gitarist olmayan bestecilerin repertuvara katkısı büyük olmuştur. Gitar repertuvarının önemli eserlerinden Sequenza XI'i besteleyen Luciano Berio 1925-2003 yılları arasında yaşamıştır. Müziğinde avangart stilleri özümseyip, geçmişle bağ kuran Berio'nun solo çalgılar için yazdığı Sequenza serisi, O'nun enstrümancıya ve enstrümana yaklaşımı açısından örnek bir katalog niteliği taşımaktadır. Gitar için olan Sequenza XI, klasik ve flamenko gitar geleneklerini harmanlamayı amaçlamış ve yoğun bir dokuyla bezenmiş bir eserdir. Gitar Sequenza'sı hem gitarcular, hem de besteciler için incelenmeye değer bir eser niteliği taşımaktadır.

SUMMARY

Luciano Berio is one of the most distinguished composers of 20th century. In his era, styles such as impressionism, post romanticism, neo classism, dodecafonism, total serialism, indeterminism, electronic music, minimalism have been emerged. Classical guitar repertoire has also been affected by this era and further expanded with the works of both guitarist and non-guitarist composers. Especially after second quarter of the century, non-guitarist composers added lots of works to repertoire. Berio (1925-2003), mainly an avangarde composer, was also in touch with old styles and his work *Sequenza XI* is a select piece considering his approach to instruments and instrumentalists. In *Sequenza XI*, he used flamenco and classical techniques and throughly weaved them together in a clinical manner. *Sequenza XI* is proved an important piece to analyse both for instrumentalists and composers alike.

1. GİRİŞ

Solo gitar için Sequenza XI, Berio'nun solo çalgılar için yazdığı Sequenza'lardan biridir. Gitar repertuarında 1920 sonrası gitarist olmayan pek çok besteci çok sayıda solo gitar eseri yazmıştır. Bu eserlerde, özellikle 1950 sonrası yazılan yapıtlarda, avangart stillerin de kullanıldığını zaman zaman görmek mümkün olmuştur. Gitar, besteciler için farklı sınırlılıkları ve olanakları yüzünden daha az bilinir bir çalgıdır. Bundan dolayı besteciler, solo gitar eseri yazarken sıklıkla yetkin bir gitaristle çalışma yolunu izlerler. Gitarıcı Eliot Fisk, Luciano Berio ile yaptığı iş birliğiyle "Sequenza XI" adlı solo gitar eserinin ortaya çıkmasında besteciye yönlendiren gitarıcı olmuştur. Fisk'e ithaf edilen bu eserde onun teknik ve müzikal yetkinliği, Berio'nun doku, tını ve virtüözite açısından oldukça doyurucu bir eseri ortaya çıkartmasını sağlamıştır. Bu iş birliği sayesinde Berio, bu eserde müziğinin özelliklerini gitarın doğal olanaklarını genişleterek kullanma imkânı bulmuştur. Bu eserde Berio'nun müziğinde görülen çalgısal jestlerin, çalgının doğasından uzaklaşmadan ve geleneklerine göndermede bulunarak olanaklarını genişletme düşüncesinin, yoğun tını, doku ve polifoni arayışının izlerini görmek mümkündür. Berio'nun eserdeki bu üslubunu anlamak için onun genel olarak müziğini de incelemek gerekir. Eserdeki müzik ele alındığında 20. yüzyılda ortaya çıkmış bazı stillerin izlerini görmek mümkündür. Serial stili anımsatan heksakordal bir yapı, geleneksel ton merkezinden uzak bir kurgu, ölçü çizgisi kullanılmamış bir notasyon ve geçmişe göndermede bulunma fikirleri, 20. yüzyılın müzik ortamının gelişmelerinin eserde görülen izlerine örnek teşkil etmektedir. Bu nedenle 20. yüzyılda neler olduğu hakkında fikir sahibi olmak, eseri anlamaya yardımcı olması için önemlidir. Gitar edebiyatına bakıldığında bu eser hem gitaristik özellikleri hem de modern denilebilecek müzik dili açısından repertuarın yapıtaşlarından biridir. Repertuara bakıldığında bu iki özelliği bir arada sunan eser sayısı çok fazla değildir. Bu önemli eserin ilk seslendirilişi, 20 Nisan 1988 tarihinde Fisk tarafından gerçekleştirilmiştir. Bundan dört yıl sonra, Berio bu Sequenza'ya yazdığı orkestra eşliğiyle, "Chemins V" adlı eseri ortaya çıkarmıştır.

2. 20. YÜZYILDA MÜZİĞE GENEL BAKIŞ

Bu bölümün yazımı için, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez ve İlke Boran'ın 2013 yılında birlikte yazdığı Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği¹ adlı kitaptan; Paul Griffiths'in 2010 yılında yazdığı Modern Music and After² adlı kitaptan ve Béatrice Ramaut-Chevassus tarafından 2002 yılında yazılıp Türkçe'ye İlhan Usmanbaş tarafından çevrilen Müzikte Postmodernlik³ adlı kitaptan kaynak olarak faydalanılmıştır.

20. yüzyılın başlarında yazılan müziklerin stillerine bakıldığında, 19. yüzyılın son döneminin etkilerinin sürmekte olduğu görülür. Bu dönemde besteciler, 18. ve 19. yüzyılda müziğin yazımında önemli bir araç olan tonalite düşüncesinin getirdiği geleneksel kuralları esnetme ve tonaliteye alternatif yollar bulma arayışına girmişlerdir. Bu dönemde eserler veren ve Alman müzik geleneğinin mirasçılarından olan bestecilerden Gustav Mahler (1860-1911) özellikle programlı anlatıma sahip senfonileriyle öne çıkmıştır. Onun müziğinde, orkestra içinde yeni tını arayışları, geleneksel tonal anlayışın dışında farklı uygulamalara yer verme ve motif ve tema kullanımında günlük konuşma dili içeren, gelip geçici malzemeleri yapıtın bütününe kurgulamak için kullanma en çok başvurulan yöntemlerdir. Bestecinin yenilikçi arayışlarını en iyi yansıtan eserleri, "9. Senfoni" si ve "Yeryüzünün Şarkısı" adlı senfonik eseridir. Yine bu dönemde eserler vermiş bir diğer Alman besteci Richard Strauss (1864-1949) senfonik şiirleri ve operalarıyla öne çıkmış bir bestecidir. Strauss, eserlerinde özellikle operalarında, işlenen konunun ayrıntılarının eser içerisinde anlatımının birebir gerçekleştirilmesi için müzikal malzemeyi, konuyla doğrudan bağlantılı olarak kullanma yoluna başvurmuştur. İfadeyi doğrudan betimlemek için tonal anlayışın geleneksel sınırlarını zorlama yoluna gitmiştir. Bu tutumu en iyi

¹ Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız, Boran, İlke. 2013. Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

² Griffiths, Paul. 2010. Modern Music and After. Oxford University Press.

³ Ramaut-Chevassus, Béatrice. 2002. Müzikte Postmodernlik. Çev. İlhan Usmanbaş. İstanbul Pan Yayıncılık.

açıklayan eserleri, 1905 tarihinde yazdığı “Salome” ve 1908 tarihinde yazdığı “Elektra” operalarıdır.

Yine bu yüzyılın başında besteciler, geleneksel anlatımlara alternatif olarak ulusal kaynaklardan yararlanma yolunu da kullanmışlardır. Dönemin siyasi ortamında çok uluslu imparatorlukların etkisi görülmektedir. Bu imparatorlukların içindeki çeşitli ulusların fikir ve sanat olarak kendi kaynaklarını keşfetme durumları söz konusudur. Müzikte özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlanan bu yaklaşımın nedenlerinden biri de geleneksel ve baskın durumdaki Alman müziğine bir tepki olarak da düşünülebilir. 20. yüzyılın başında bu düşünceyi yansıtmak üzere eser veren bestecilere Rusya'dan Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908), Mili Balakirev (1837-1910), Finlandiya'dan Jean Sibelius (1865-1957), Norveç'ten Edvard Grieg (1843-1907), Çekya'dan Antonín Dvořák (1841-1904), Leoš Janáček (1854-1928), İspanya'dan Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) gibi isimler örnek gösterilebilir. Farklı uluslardan ve farklı müzikal geçmişlerden gelen tüm bu bestecilerin en çok buluştukları ortak nokta, kendi halklarına ait müzikal kaynakları kullanabilmek için geleneksel tonal anlayışın dışında farklı tonal uygulamalardan yararlanmaları ve kimi zaman da yararlandıkları kaynağı daha iyi yansıtmak üzere farklı modal dizileri kullanmalarıdır.

Fransa'da özellikle 1871 sonrası ulusal kaynakları kullanma eğilimi Gabriel Fauré (1845-1924) ve Camille Saint-Saëns (1845-1921) gibi bestecilerde görülen bir tutumdur. Ancak, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken müzikal malzemenin kullanımı açısından en yenilikçi tutuma sahip besteci olarak Claude Debussy (1862-1918) sayılabilir. Debussy'nin müziğinde, resim sanatında ortaya çıkan izlenimcilik (impressionism) düşüncesinin yansıması bulunmaktadır. İzlenimcilik düşüncesi, konunun doğrudan anlatımından çok konunun insanda yarattığı izlenimi yansıtmayı hedeflemiştir. Müziğinde farklı kültürlerin etkileri de duyulabilen Debussy, temanın ifade gücünden daha çok, uyumlu duyulan fakat çözülmeyen ve paralel duyulan akorları, kimi zaman tam tonların da duyulduğu farklı modları kullanarak daha resimsel bir ifade ortaya koymayı tercih etmiştir. Besteci orkestra yapıtlarında

orkestral yapıyı daha küçültme yoluna gitmiş ve tınının daha incelikli, hassas ve rafine kullanımına özen göstermiştir.

Yukarıda görülen eğilimlerin yanı sıra müziklerinde yine yenilikçi tutumlar ortaya koyan Igor Stravinski (1882-1971), Arnold Schoenberg (1874-1951), ve Charles Ives (1874-1954) gibi bestecilerden de bahsetmek gerekir. Kariyerinin ilk yıllarında geç romantik stilde eserler yazan Schoenberg, yaklaşık 1908 civarında müziğini atonal bir anlatımla yazmaya başlamıştır. Bestecinin tonaliteden tamamen özgürleşen anlatımının görüldüğü en önemli eseri Pierrot Lunaire gösterilebilir. Müziğinin ilk dönemlerinde hocası Korsakov'dan da etkilenen Stravinski, Rus halk etkilerini de kullandığı bale eserlerini 1910'lu yıllarda yazmıştır. Ateş Kuşu (1910), Petruşka (1911) ve Bahar Ayini (1913) adlı bu bale eserlerinde besteci, özellikle bahar Ayini'nde sekiz sestem oluşan oktatonik diziler, armoni olarak büyük ölçüde dissonans akorlar ve oldukça yenilikçe orkestral efektler kullanmıştır. Amerika topraklarında yaşayan Ives ise, müziğinde bazı alıntılara yer vermektan kaçınmamış, bu alıntıları neredeyse hiç bozmadan kullanmıştır. Böylece politonalite ve poliritim öğelerine müziğinde yer vermiştir.

İki dünya savaşı arası dönemde çok uluslu imparatorlukların çoğu dağılmış ve yeni ulus devletler ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde teknoloji yardımıyla müziğin kaydedilmesi süreci başlamış ve yeni kayıt şirketleri kurulmuştur. Ulusal kaynaklardan yararlanma düşüncesi bu dönemde de devam etmektedir. Bir etno müzikolog, piyanist ve besteci olan Béla Bartók (1881-1945) bu düşünce ile müziğini yönlendirmiş bestecilerden biridir. 1907 ile 1934 yılları arasında hocalık da yapmış olan Bartók, Orta Avrupa, Romanya, Türkiye, Yugoslavya gibi memleketlerden derlediği 2000 civarında halk ezgisinin bazılarını eserlerinde de kullanmıştır. Onun müziğinde armonik dil olarak ikili ve dördü aralıkların yoğun bir biçimde kullanıldığı görülür. Müziğinin armonik dilini kontrpuan yazısı belirlemektedir. Yatay çizgilerin rastgele oluşturdukları dikey armonik duyuluş eserlerindeki temel armonik unsuru oluşturmaktadır. Bartók, tonalite olarak diatonik ve kromatik dizilerin yanısıra modal dizileri ve pentatonik dizileri de eserlerinde kullanmıştır. Yapıtlarında kimi zaman

politonal yazının da kullanıldığı görülür. Onun akorsal malzeme paletinde basit kurguya sahip akorlardan, dörtlü armoninin de duyurulduğu karmaşık akorlara kadar pek çok farklı kurgu görülebilmektedir. Piyano için yazdığı “Mikrokosmos” adlı eseri ve orkestra yapıtları, Bartok'un üslubunu en iyi betimleyen eserlerden bazılarıdır.

1917 Bolşevik ihtilali sonrasında Sovyetler birliği oluşumuna giden Rusya topraklarında sosyalizm rejiminin istekleri doğrultusunda sosyalist gerçekçilik akımının etkileri görülmektedir. Halkın daha kolay dinleyebileceği müzikler yazma düşüncesinin hâkim olduğu bu akıma nazaran o dönemde yaşamış Prokofyev (1891-1953) ve Şostakoviç (1906-1975) gibi bestecilerin çağdaş bir anlayışta oldukları söylenebilir. Prokofyev'in eserlerinde genelde diatonik bir yazı dili hakimdir ve yeni klasikçilik (neoclassism) düşüncesinin eserlerinde sıklıkla kullanıldığı görülür. Sovyet sisteminde eğitim alan Şostakoviç müziğinde modal ve yeni klasikçi bir üslubun yanısıra kimi zaman atonal ve halk ezgilerini de kullanma yoluna gitmiştir. Şostakoviç'in üslubunun görülebileceği eserlerden bazıları, onun yazdığı beşinci ve onuncu senfonileridir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ekonomik bunalımın ve milliyetçiliğin yükseldiği çalkantılı siyasi ortamda Almanya'da toplumsal konuların da işlendiği, dinleyiciyle iletişim kurma çabasını göz önünde bulunduran işlevsel (Gebrauchsmusik) müzik düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu düşüncede müzikler yazan önemli bestecilerden biri Kurt Weill'dir (1900-1950). Alman oyun yazarı Bertold Brecht ile de uzun süre iş birliği yapan Weill sahne eserlerinde ve yapıtlarında daha yalın bir müzik dili kullanmış; bu çerçevede klasik öncesi üsluplardan dönemin sadeleştirilmiş caz etkilerine de müziğinin kurgusunda yer vermiştir. İşlevsel müzik düşüncesi çerçevesinde eserler yazan bestecilerden biri de Paul Hindemith'dir (1895-1963). Müziğinde dinleyici ile kurduğu ilişkiye odaklanan Hindemith, amatörler ve çocuklara yönelik müzikler yazmasının yanında yapıtlarında eğitim amaçlı kesitler de yazmıştır. Bunun yanısıra Hindemith, besteci, kuramcı ve hoca olarak kendisinden sonra gelen pek çok besteciye ilham kaynağı olmuştur. Onun müzik dilinde

dissonansların kullanımını sınırlıdır, müziğinde tonal organizasyonun kullanıldığı görülür ve yanısıra, Hindemith'in müziğinde geç romantik stil öğelerine de rastlanır. Ayrıca, onun müziğinde işlevsel müzik düşüncesinden başka, yeni klasikçilik ve caz gibi döneminin farklı stillerinden etkiler de görülmektedir.

Birinci Dünya Savaşı sonrası özellikle Fransa topraklarında, müzikte yeni klasikçilik estetiği ortaya çıkmıştır. Besteciler daha önceki dönemlere ait stilleri model olarak eserler bestelemektedirler. Geleneksel ton, ezgi ve form anlayışları anlam değişikliğine uğratarak yeniden kullanılmaktadır. Özellikle Stravinski'nin eserlerinde genelde montaj tekniği denilebilecek bir yöntemle farklı unsurların bağlantı fikri olmaksızın birleştirildiği bir yazı kullanılmıştır. 1920 ile 1951 yılları arasında yeni klasikçilik estetiğinde eserler veren Stravinski müziklerinde Bach'tan Çaykovski'ye, Weber'den Machaut'ya, Rossini'den Verdi'ye, barok korallerden Yunan Ortodoks müziklerine kadar pek çok besteciyi, stili ve düşüncüyü model olarak kullanmıştır. Fransız altılıları olarak bilinen bestecilerden daha çok tanınmış olanları Arthur Honegger (1892-1955), Francis Poulenc ve Darius Milhaud'tur. Bu üç besteci de müzik dili olarak kısa soluklu melodiler, tekrarlı ritim kalıpları ve disonans armonileri sıklıkla kullanmıştır. Honegger senfonik çalışması "Pacific 231" adlı yapıtıyla programlı müziğin çağdaş bir örneğini sunmuştur. Beş senfonisi bulunan besteci, 1923 yılında yazdığı "Kral Davut" oratoryosunda gregoryen şan, barok polifoni ve caz stillerinden modellemeler yapmıştır. Besteci Darius Milhaud (1892-1974) eserlerinde çoğunlukla barok üsluptan modellemeler yapmış kimi zaman da caz ve Latin Amerikan müzikleri gibi farklı müziklerden etkileşimlere de eserlerinde yer vermiştir. Yapıtlarının çoğunu küçük biçimlerde yazan besteci Francis Poulenc'in (1899-1963) eserlerinde Paris'in popüler chansonlarının ve barok üslubun etkileri görülür. Vokal eserleri arasında dini yapıtlara da rastlanmaktadır.

Dünya savaşı öncesinde atonal bir dilde eserler yazan Schoenberg, 1920'li yıllarda atonalitenin yarattığı kaos ortamını belli bir düzene oturtma amacıyla on iki ton kuramını (dodekafoni) oluşturmuştur. Bu kuramda bir oktav içerisinde bulunan on

iki sesin de bireysel olarak özgürleştirilmiş bir biçimde belli bir tonal hiyerarşiye bağlı olmadan kullanılması hedeflenmiştir. Kurama göre, herhangi bir sestem başlayan ve hepsi birbirinden farklı on iki sestem oluşan bir dizi kurgulanır. Sonrasında bu dizinin önce tersten yazılışı, aralık ilişkilerinden yola çıkılarak ilk dizinin aynasının yazılışı ve ayna dizisinin de tersinin yazılışı ilk diziyi takip eder. Bu şekilde oluşturulan dört adet dizi, diğer tüm seslerden başlatılacak şekilde kullanılır ve böylece 48 diziden oluşan bir materyal ortaya çıkmış olur. Schoenberg bu sistemi kullanırken art arda gelen seslerin özellikle tonaliteyi çağrıştıran üçlü aralıkları tınlatmamasına özen göstermiştir. 1923 yılında yazdığı op. 23 Beş Pişano Parçası ve op. 24 Serenat adlı eserlerinde ilk kez bu sistemi kullanan Schoenberg, sonraki dönemlerde diğer eserlerinde de bu sistemi uygulamıştır. Kariyerlerinin başlarında geç romantik ve atonalite stilini benimseyen Schoenberg'in iki öğrencisi olan Alban Berg (1885-1935) ve Anton Webern (1883-1945) dodekafoniyi uygulayan ve geliştiren diğer besteciler olmuşlardır. Bu üç besteci, Haydn, Mozart, Beethoven'e atfedilen Viyana okulu tanımlamasına istinaden ikinci Viyana okulu bestecileri olarak adlandırılmışlardır. Berg on iki ton kuramını Schoenberg'in aksine tonal tınılardan kaçınmaksızın kullanmıştır. Yaylı çalgılar için yazdığı "Lirik Süit" adlı eseri ile "Wozzeck" (1921) ile "Lulu" (1935) adlı operaları Berg'in üslubunu yansıtan önemli eserleridir. Schoenberg'in diğer öğrencisi Webern, on iki ton sistemini on iki sesin oluşturduğu yatay bir çizgi halinde kullanmak yerine, daha çok bu on iki sesi iki, üç veya dört sesli akorlar ya da modüller halinde kullanmıştır. Yanısıra, Webern on iki seslik dizinin tek bir çalgı tarafından çalınışı yerine her sesin farklı bir çalgı tarafından çalınışını daha çok tercih etmiştir. Böylece çizgisel bir süreklilik yerine değişik renklerin kullanıldığı bir ezgi düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bu yeni ezgi kavramına Klangfarbenmelodie (ses rengi ezgisi) adı verilmektedir. Pek çok eseri bir dakikanın altında bir süreye sahip Webern'in yazdığı senfonisi (1928) ve yaylı çalgılar kuarteti (1938) onun üslubunu ortaya koyan önemli eserlerindendir.

İkinci Dünya Savaşı özellikle Avrupa ve Asya'da büyük yıkıma yol açmış ve pek çok insanın ölümüne neden olmuştur. Savaş sonrası müzik stillerine bakıldığında Schoenberg ve Webern'in oluşturduğu sistemin müziğin diğer öğelerine de

uygulanması fikri ortaya çıkmış, böylece müzikte total serializm akımı görülmeye başlamıştır. Savaş sonrası Almanya'da Darmstadt'ta oluşturulan ve müzikteki yeni ve avangart stillerin ortaya konması ve tartışılmasında başı çeken yaz kursları, Schoenberg ve Webern'in eserlerinin genç besteciler tarafından incelenmesi ve total serializm düşüncesinin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynamıştır. Esasında İkinci Dünya Savaşı yıllarında total serial fikrini uygulamış olan ve 1949 yılında gürlük ve değer modları yapıtı yazan besteci Olivier Messiaen (1908-1992), genç bestecilerin de bu stili benimsemesinde model oluşturmuştur. Webern'in müziğini René Leibowitz aracılığıyla tanıyan ve Messiaen'in öğrencisi olan besteci Pierre Boulez (1925-2016) on iki ton sisteminin notalar dışında müziğin gürlük, ritmik değerler ve çalgısal doku gibi her parametresine uygulanması düşüncesini savunmuştur. Boulez 1950'li yıllarda bu düşüncesini yansıtan yapıtlar yazmıştır. Yine Darmstadt yaz kurslarına katılan genç bestecilerden biri olan Karlheinz Stockhausen (1928-2008) Kontra-Punkte ve Piyano Parçaları 1-4 gibi ellili yıllarda yazdığı yapıtlarda total serializm düşüncesini uygulamıştır. Bu dönemde bu stilden etkilenen diğer bestecilere de Luigi Nono (1924-1990) ve Bruno Maderna (1920-1973) örnek gösterilebilir. Luciano Berio (1925-2003) ile birlikte tüm bu genç besteciler sonraki yıllarda Darmstadt yaz kurslarında hoca olarak yer alacaklardır. 1950'li yılların sonlarına doğru total serializmin sıkı kuralları esnetilmeye başlamıştır. Müziğin her parametresinin sıkı şekilde örgütlenmesine dayanan bu stilde yazılan yapıtların aynılığı ve stilin bestecilere üslup açısından çok fazla hareket alanı tanımaması nedeniyle, besteciler ister istemez bu stilin kurallarını gevşetme ve müziğin parametrelerin kendi üsluplarını ifade edecek şekilde kullanma yoluna gitmişlerdir. Böylece 1910'lu yıllarda Schoenberg'in yazdığı serbest atonaliteyi çağrıştıran fakat yine de belli bir düzeni hissettiren serbest on iki ton stili ortaya çıkmıştır. Berio, Nono, Maderna, Boulez, Stockhausen ve bu besteciler gibi avangart olarak anılan diğer bazı besteciler, 1960'lı yıllarda bu stili benimsemişlerdir.

İki Dünya Savaşı arası dönemde Amerika'da yaşayan besteciler geleneksel çalgıların meydana getirdiği tını anlayışının dışında başka tınıların üzerinde durulması gerektiği fikrindedirler. Fransız asıllı Amerika'lı besteci Edgard Varèse (1883-1965) yeni tını oluşumları için akustik çalgıların dışında farklı malzemelere gerek

duyulduğunu ve bunun için bestecilerin ses teknisyenleriyle iş birliği yapmaları gerektiğini savunmuştur. Yeni tınısal malzemeler arayışında olan diğer bestecilere Henry Cowell (1897-1965) ve Harry Partch (1901-1976) örnek gösterilebilir. Gençlik yıllarında Asya kültüründen etkilenmiş olan Cowell'in tınısal arayış olarak müziğe yaptığı en önemli katkı ses kütle gruplarını kullanmış olmasıdır. Piyanonun tuşlarına ön kolun tamamen basması sonucu oluşan ses kütlesi tınısı özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası müzik yazar bazı bestecileri etkilemiştir. Cowell ve Varèse gibi yeni tınılar ve yeni çalgılar arayışında olan Harry Partch, tını arayışında daha ileri bir düşünce ile kendi özgün çalgılarını tasarlayıp oluşturmuştur. Bu sayede eşit düzenli tampere sistemin dışında antik Yunan dizileri, Çin ses dizileri, Amerikan yerlilerin, Yahudilerin ve Afrikalıların kullandığı dizileri müziğinde kullanabilmiştir. Yeni tını arayışında olan bir diğer besteci de John Cage'dir (1912-1992). Onun düşüncesine göre müzik bir sesler örgütüdür ve ses kavramı olabilecek en geniş anlamıyla ele alınmalıdır. Buna göre var olan ve duyulan her ses müzikal bir malzeme olabilmektedir. Bu nedenle bestecinin geniş ses malzemesini kullanabilmek için geleneksel yöntemler dışında farklı yöntemler geliştirmesi gerekir. Cage, 1930'lu yılların sonundan 1950'li yılların başına kadar tınısal arayışlarını sürdürdüğü yapıtlar bestelemiştir. Construction 1 (1939), Construction 2 (1940), Construction 3 (1941) gibi besteleri ve hazırlanmış piyanonun kullanıldığı eserleri bu arayışların değerlendirildiği yapıtlara örnek gösterilebilir. Cage, özellikle 1951 yılından itibaren eserlerinde belirsizlik düşüncesine sıklıkla yer vermeye başlamıştır. Belirsizlik düşüncesi, diğer adlarıyla rastlamsallık (Indeterminacy) ve aleatory, müzik tarihinde zaman zaman kullanılmış bir düşünce tarzıdır. Cage'in 1951 yılında piyano için yazdığı Music of Changes eserinde, kompozisyon aşamasında müziğin tüm parametreleri I Ching adı verilen Çin kehanet kitabındaki tablolar ve atılan zarlar temel alınarak belirlenmiştir. Yine Cage'in yazdığı piyano için müzik adlı eserde bu sefer belirli notaların süreleri ve gürlüklerinin icracı tarafından belirlenmesine imkân verilmiş böylece her icrada farklı bir müziğin ortaya çıkması sağlanmıştır. 1952 yılında Cage'in bestelediği 4'33" adlı yapıt avangart müzik yazımının en çarpıcı örneklerinden biri olmuştur. Bu yapıtta yaklaşık dört buçuk dakika kadar sessizliğin icrası söz konusudur. Her çalgı grubu için icra edilebilen bu yapıtta icra sırasında oluşan rastlamsal sesler belirsizliğin en uç örneklerini teşkil etmektedir. Cage ile iletişim

halinde olan Morton Feldman (1926-1987) ve Earle Brown (1926-2002), Cage gibi rastlamsallığı eserlerinde kullanmışlardır. Her ikisi de eserlerinde kullandıkları grafik notasyon sistemleriyle icracıya eserin icrası sırasında belli bir özgürlük tanımışlardır. Amerika'da yayılan rastlamsallık düşüncesi Avrupa'da da ilgi görmüştür. Stockhausen, Boulez ve Berio gibi besteciler, önceleri kompozisyon aşamasında belirsizlik düşüncesinden uzak durmuş ve daha çok icra sırasında yorumcuya belli bazı özgürlükler tanımışlardır. Stockhausen'ın 1956 yılında yazdığı Klavierstück IX adlı eserinde birbirinden bağımsız 19 kesitten oluşan bir yapı söz konusudur. İcra bu kesitlerden isteğine göre herhangi birinden başlayıp yine herhangi birinde eseri bitirebilmektedir. Bu açık form düşüncesi Berionun Epifanie ve Cage'in Atlas Eclipticalis adlı yapıtlarında da görülebilmektedir. Avrupalı besteciler, zamansal rastlamsallık ve belirlenmemiş notalar gibi belirsizlik türlerini de kullanmışlardır. Zamansal rastlamsallıkta belirlenmiş notaların belli bir zaman dilimi içerisinde serbest şekilde icra edilmesi söz konusudur. Belirlenmemiş notalarda ise yeni belli bir zaman içinde icracı serbest notalarla belirsizliği gerçekleştirmektedir. Lutosławski'nin (1913-1994) yaylı çalgılar kuartetinde, Ligeti'nin (1923-2006) Volumnia ve Berionun Circcles adlı eserinde bu iki rastlamsallığa ait örnekler görülebilmektedir.

1950'li yılların sonunda doğu Avrupalı bazı besteciler, içinde rastlamsal öğeleri de barındıran, müziğin dokusal yapısı üzerinde yoğunlaşan bir üslup geliştirmişlerdir. Krzysztof Penderecki (1933-) ve György Ligeti gibi bazı besteciler, büyük çalgı grupları için yazdıkları eserlerde kromatik ses kütleleri kullanmışlardır. Bu tür kromatik ses bloklarının çalınışında dinleyici sesleri, ezgisel olarak algılamak yerine, belli bir ses yüksekliğinde ve gürlükte duyulan ses kütleleri olarak algılamaktadır. Böylece tema yerine blok seslerden oluşan bir doku müziğin üslubunu oluşturmaktadır. Penderecki'nin yazdığı Lukas Pasyon adlı eserde ve Hiroşima kurbanlarına ağıt adlı yapıtta kullanılan ses kütleleri, partiyon üzerinde geleneksel notasyonla değil, daha çok kendine özgü görsel bir notasyonla gösterilmiştir. Ligeti, Penderecki'nin aksine ses kütlelerindeki bireysel partileri göz ardı etmek yerine, her bir partiyi tasarlama yoluna gitmiştir. Böylece, ses kütleleri, sürekli devinen bir doku gibi duyulmaktadır. Özellikle bestecinin yazdığı Atmosfer (1961) adlı eseri Onun bu

üslubunu yansıması açısından oldukça önemlidir. Müzik dışında matematik ve mühendislik eğitimi de almış olan Yunan asıllı besteci Yannis Xenakis, müziğinde kullandığı ses kütlelerinin devinimini bazı matematiksel denklemlerden yola çıkarak tasarlama yoluna gitmiştir. Bunu gerçekleştirmek için, matematiksel grafiklerdeki düz çizgilerin birbirleri arasında oluşturdukları formları müziksel hareketlere dönüştürmüştür. Söz gelimi *Metastasis* (1954) adlı eserinde, grafikte görünen çizgiler, açılıyla orantılı olarak yaylılarda glissandolara dönüştürülmüştür. *Metastasis*'in matematiksel grafik planları, daha sonraları bazı mimari tasarımlarda da kullanılmıştır.

20. yüzyılda besteciler, yeni tını arayışları için gelişen teknolojiyi de kullanmaya çalışmışlardır. Yüzyılın ilk yarısında telharmonium, teremin, martenot ve hammond org gibi elektrik temelli yeni çalgılar icat edilmiş, ancak, bu çalgılar, ses kaydetme ve sesi işleme konularında yetersiz kalmaları nedeniyle besteciler tarafından çok fazla ilgi görmemişlerdir. 1935 yılında icat edilen manyetik bant, teknolojinin müzikle buluşmasını sağlayan araç olmuştur. 1948 yılında, Fransız radyosunda teknisyen olarak çalışan Pierre Schaeffer, bir radyo oyunu için yeni efekt ve müzikler hazırlamak amacıyla bu manyetik bant teknolojisini kullanmaya karar vermiştir. Bunu yaparken doğadan kaydettiği sesleri manyetik bant aracılığıyla kesip biçme, temposunu değiştirme, tersten çalma ve üst üste kaydetme gibi işlemlerden geçirmiş ve böylece kaydettiği seslerden yeni tınlar elde etmiştir. Buna somut müzik adını veren Schaeffer'in yaptığı bu deneysel yeni ses üretme yöntemi, dönemin bestecileri arasında kısa sürede ilgi görmeye başlamıştır. Besteci Pierre Henry, 1950 yılında Schaeffer ile yaptığı iş birliği sayesinde somut müzik için ilk yapıt olan *Yalnız Bir Adam İçin Senfoni* adlı eseri oluşturmuştur. 1951 yılında Paris'te ilk somut müzik stüdyosu Schaeffer tarafından kurulmuştur. Varèse, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Xenakis gibi dönemin bestecileri, yöntemi öğrenmek ve bu alanda yeni eserler ortaya koymak için çeşitli dönemlerde bu stüdyoya gelmişlerdir. Somut müzik stüdyoları yaygınlaşırken kısa süre içinde, ses malzemesinin tümüyle elektronik aygıtlar aracılığıyla oluşturulması ve işleminden geçirilmesi fikri ortaya çıkmıştır. Elektronik müzik adını alan bu stilde çalışmalar yapılabilmesi amacıyla tümüyle elektronik müzik için tasarlanan stüdyolar kurulmaya başlanmıştır. Bu tarz stüdyoların ilk örneklerinden

biri olan ve besteci Herbert Eimert tarafından 1952 yılında Batı Alman Radyosu'nda (Köln) kurulan stüdyoda, diğer aygıtların yanısıra, saf elektronik sesler üretebilen osilatörler de yer almıştır. Böylece besteciler, sesin sadece yüksekliğini ve uzunluğunu değil, rengini ve tınısını da kontrol altına alabilme olanağına kavuşmuştur. Saf elektronik müzik besteci Stockhausen'ın ilgisini çekmiştir. Besteci Çalışma I ve Çalışma II adlı yapıtlarını Köln'deki stüdyoda oluşturmuştur. Çok geçmeden yine radyoların desteğiyle dünyanın çeşitli merkezlerinde elektronik müzik stüdyoları kurulmaya başlamıştır. Cage, Stockhausen, Berio, Pousseur gibi dönemin pek çok bestecisinin ilgi gösterdiği somut ve elektronik müzik alanında önemli gelişmelerden biri de 1955 yılında yeni bir aygıt olan syntesizerin ortaya çıkışı olmuştur. Ses üretmek amacıyla farklı aygıtlardan yararlanmak durumunda kalan besteciler için syntesizer, birkaç aygıtın yaptığı işi tek başına yapabilmekte ve bu konuda zaman tasarrufu sağlamaktadır. Bu aygıtın dezavantajı ise barındırdığı hazır seslerin yapay ve tekdüze olmasıdır. Milton Babbitt, 1960'lı yılların başında yaptığı tüm elektronik müzik denemelerini, RCA Mark II adında bir syntesizer modeli üzerinde gerçekleştirmiştir. 1970'li yıllarda elektronik müziğin yapıtaşlarından biri de bilgisayarın bu müzik için kullanılmaya başlanması olmuştur. Bilgisayarlar doğadan veya saf elektronik ortamdaki üretilen seslerin dijital ortama aktarılmasından sonra parametrelerinin analizi, birleşimi ve değişimi için kullanılmıştır. Yanısıra, bilgisayarlar dijital ortamda yeni seslerin üretimine de olanak sağlamaktadır. Bilgisayar teknolojisi geliştikçe bu gelişim elektronik müzik alanında da karşılık bulmuştur. 1976 yılında tümüyle bilgisayarlı müzik teknolojisinin araştırılması ve gelişimi için Paris'te Boulez öncülüğünde bir araştırma merkezi kurulmuştur. O günden sonra pek çok besteci, IRCAM (Akustik ve Müzik Araştırma ve Koordinasyon Merkezi) adıyla kurulan bu merkezde yeni geliştirilen bilgisayar programlarıyla yapıtlar bestelemiştir.

1960'lı yılların ortalarında, müzikte ileri sınırları zorlayan, yapılmamış yapıma fikrinde olan karmaşık avangart müzik stillerine zıt bir fikir ortaya çıkmıştır. Uzak doğu kültürünün meditasyon ve zaman kavramından ilham alan bu fikre minimalizm denmektedir. Müzikte minimalizm stili, küçük ölçekli tematik malzemelerin birbirine eklenerek uzun zaman dilimleri içinde sayısız tekrarı üzerine kurgulanmıştır.

Minimalist besteciler, statik tonalite anlayışı, tekrar eden ritmik modüller aracılığıyla mümkün olan az malzeme ile yapıtlarını oluşturma yoluna gitmişlerdir. Kullanılan malzemeler, çok küçük değişime uğratılmak suretiyle uzun zaman dilimleri içerisinde sürekli tekrarlanmaktadır. Amerika'da minimalizmi filizlendiren dört besteci olmuştur. Bu besteciler, La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) ve Philip Glass'dır (1937). Yirmili yaşların başında uzak doğu müziğiyle tanışan Young'ın 1958 yılında öğrenciyken bestelediği yaylı trio, kurgusunda içerdiği uzun sesler ve uzun eslerle minimalizm stilinin habercisi gibi olmuştur. Altmışlı yılların başında müzikte tekrar olgusuyla ilgilenen Riley, minimalist stilin ilk büyük örneğini 1964 yılında yazdığı In C adlı yapıtıyla ortaya koymuştur. Yapıtta bir sayfaya yazılmış 53 farklı melodik kalıp icracılara dağıtılmakta ve icracıların bu kalıpları istedikleri hızda ve istedikleri sayıda çalmaları istenmektedir. Çalgı grubu içerisindeki piyano topluluğu ise sekizlik do notasını eser boyunca çalarak belli bir nabzı tutmaktadır. Bu kurgusuyla bir açık form örneği de olan bu eser, diğer minimalist besteciler için bir model oluşturmuştur. Steve Reich, hemen hemen aynı dönemde yazdığı Yağmur Yağacak adlı eserinden itibaren yapıtlarında ritmik senkronizasyon üzerine yoğunlaşmıştır. Bu kurguda aynı anda farklı çalgılar bir ritmik kalıbı çalmaya başladıktan sonra, zamanla çalgıcılar arasında senkronizasyon bozulmaya uğrar. Böylece farklı katmanların oluştuğu sürekli değişime uğrayan bir ritmik doku ortaya çıkar. Ritmik senkronizasyonun en iyi örneklerinden biri de Reich'in Drumming adlı eseridir. Bestecilik kimliğini diğer minimalist bestecilere göre daha geç bulan Glass, Boulanger'den aldığı eğitimin ardından çıktığı uzun Asya seyahatinin etkisiyle minimalist düşüncüyü benimsemiştir. Daha çok tonal bir dile sahip Glass'ın minimalist stilini kurgulama şeklinde, sürekli tekrar eden küçük bir modülün seslerinin yavaş yavaş arttırılarak genişlemesini ifade eden ekleme sisteminin rolü oldukça önemlidir. Bu kurgunun uygulanışına, 1969 yılında yazdığı Beşlilerle Müzik adlı yapıt örnek gösterilebilir. Glass zamanla yazdığı opera ve film müzikleriyle kendi adını oldukça geniş kitlelere duyurmuştur. Minimalizmin Avrupa'daki uygulayıcılarına örnek olarak Arvo Pärt (1935), Louis Andriessen (1939) ve Michael Nyman (1944) ismi verilebilir.

Altmışlı yılların ikinci yarısından itibaren, 1945 sonrası müzikte ortaya çıkan avangart stillere tepki olarak pek çok besteci yapıtlarında avangartın dışında farklı eğilimler göstermeye başlamışlardır. Avangart bakış açısına göre, besteci her durumda yeni fikirler öne sürmeli veya yeni fikirleri sonuna kadar kullanmalıdır. Yazılan müziklerin, dinleyici ile iletişimden kopuk olsa bile üslup açısından sınırları zorlaması gerekliliği savunulmuştur. Yanı sıra geçmişi tekrar etmekten uzak durmak fikri hakimdir. Bu durumdan dolayı tepki olarak besteciler, geçmişten kendi üslupları çerçevesinde yararlanma, avangartın karmaşıklığındansa daha sade olana yönelme ve dinleyici ile iletişim kuracak şekilde yöntemler kullanma eğilimleri göstermeye başlamışlardır. Bu eğilim, müzikte kullanılan stilistik teknikler açısından farklı yolların kullanılması sonucunu doğurmuştur. Minimalizm düşüncesi de bir bakıma bazı eleştirmenler tarafından post modern anlayış olarak adlandırılan bu eğilim çerçevesinde değerlendirilmektedir. Minimalist düşünce yapısıyla yapıtlar yazan besteciler, karmaşıklıktan ziyade daha sade bir malzeme ile çalışmayı seçmiş; çoğu zaman da tonal duyuluşu müziklerinde kullanma yoluna gitmişlerdir. Müzikte tonal olana yönelme, ezginin yeniden kullanımı, tekrar ögesini bir araç olarak kullanma, sade olanı kullanma, geçmişten alıntılar yapma, farklı stillerden malzemeleri bir araya getirerek kolaj oluşturma, bu yeni düşünceyi yansıtmak için bestecilerin kullandığı müzikal tekniklerden bazıları olmuştur. Bu dönemde, H. Pousseur, K. Stockhausen ve A. Pärt figür tekrarlarını dinleyiciye duyurmak ve yapıtın oluşum biçimini ortaya koymak için ezgiyi, tonal duyuluşu ve modaliteyi kullanmışlardır. Stockhausen'ın Mantra (1970), Pousseur'ün Votre Faust (1969) ve Pärt'in Üçüncü Senfoni (1970) isimli yapıtları bu duruma örnek gösterilebilir. Post modern anlayışı müzikte ortaya çıkaran tekniklerden biri de yeni yalınlık düşüncesidir. Bu düşünceyi uygulayan bestecilerden olan Wolfgang Rihm, yazdığı yapıtlarda, müziğin akışında takip edilebilen bir anlatıma geri dönmeyi düşünmüştür. Rihm'in üslubunu Im Innersten (1976) adlı eserinde ve sekizinci yalı çalgılar kuartetinde görmek mümkündür. Yerelliğe yeniden dönüş fikri yine post modern anlayış çerçevesinde müzikte kullanılan tekniklerden biridir. Japon besteci Toru Takemitsu (1930-1996), 1960'lı yıllardan itibaren kendi kültürüne ait çalgıları ve müziksel malzemeleri yapıtlarında kullanmıştır. Alıntılama tekniği, bestecilerin geçmişle bir bağ kurmak için bu dönemde kullandıkları tekniklerden biridir. George Rochberg, Klaus Huber, Luigi Nono ve

Luciano Berio gibi pek çok besteci, geçmiş stillerden ve yapıtlardan alıntı yapmaktan kaçınmamışlardır. Berio'nun Laborintus II (1965), Huber'in Senfkorn (1975) ve Nono'nun Fragmente Stile An Diotima adlı yapıtları alıntılanmaya örnek gösterilebilir. Kolaj tekniği, bestecilerin pek çok farklı eserden alıntılanmış malzemeyi bir eserin yapısı içinde birlikte kullandıkları bir tekniktir. Bu tekniğin en güzel örnekleri Mauricio Kagel'in (1931) Ludwig Van (1968) adlı yapıtında ve Berio'nun Senfonia (1968) adlı eserinde görülebilir. Sinfonia, Berio'nun, Wagner, Mahler, Straus ve Ravel gibi bestecilerin eserlerinden yaptığı alıntılardan oluşturduğu ve geçmişle ustaca bağ kurduğu yapıtlardan biridir.

20. yüzyılın son çeyreğinde Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947), Horatiu Rădulescu (1942-2008) gibi bestecilerin, müziği oluşturan ses ve tını üzerinde deneysel eserler yazdıkları spectral müzik düşüncesi ortaya çıkmıştır. Bundan başka Brian Ferneyhough ve Michael Finnissy gibi besteciler de temelde müzikteki parametreleri örgütleme düşüncesine dayanan New Complexity stilinde eserler yazmışlardır.

20. yüzyıldaki müziğin gelişimi, diğer alanlarda olduğu gibi, geçmişteki zaman dilimlerine göre baş döndürücü bir hızla ilerlemesini sürdürmüştür. 20. yüzyıldan 21. yüzyıla dönülürken müzikteki bu gelişmelerin yansımaları etkisini sürdürmüştür.

3. 20. YÜZYILDA GİTAR EDEBİYATINA GENEL BAKIŞ

Bu bölümün yazımı için, John Schneider'in yazdığı ve 2015 yılında ikinci edisyonu yayınlanan *the Contemporary Guitar*⁴ adlı kitaptan; Heiki Matlik ve Hannu Annala'nın 2010 yılında birlikte yazdığı *Handbook of Guitar and Lute Composers*⁵ adlı kitaptan ve David Franklin Marriott'ın 1984 yılında yazdığı *Contemporary Guitar Composition: Experimental and Functional Practices Since The "Second Viennese School"*⁶ başlıklı doktora tezinden kaynak olarak faydalanılmıştır.

Gitarın diğer çalgılara göre gelişimi geç tamamlanmıştır. 1850'li yıllardan önce yazılan eserler, 16. yüzyılda vihuela ve dört telli rönesans gitarı için, 17. ve 18. yüzyılda beş telli barok gitar için ve 19. yüzyılının ilk yarısında, romantik gitar için yazılmışlardır. 20. yüzyılın başına kadar yazılan solo gitar eserlerini daha çok gitarist olan bestecilerin yazdığı görülmektedir. 20. yüzyılın ilk yirmi yılında, solo gitar için yazılan çoğu müziğin dili, o dönem hâkim olan geç romantizm, atonalite, izlenimcilik ve hatta ulusalcılık müzik stillerinden uzak bir yapıdadır. Bu dönemde eser yazan çoğu gitarist besteci, eserlerini romantik stilde ve belli bir tonalite düşüncesini ortaya koyacak şekilde yazmışlardır. Bunu, gitarıcı Francisco Tarrega'nın (1852-1909) öğrencisi İspanyol gitarıcı ve besteci olan Miguel Llobet'in (1878-1938) yazdığı Katalan halk şarkıları düzenlemeleri, Mazurka ve Vals scherzo adlı eserlerde görmek mümkündür. Bu dönemde Heitor Villa-Lobos'un (1887-1959) yazdığı *Suite Populaire Bresilienne* (1912) adlı beş bölümden oluşan eseri ve orkestra eserleriyle tanınan İtalyan besteci Ottorino Respighi'nin (1879-1936) yazdığı *Variazioni Per Chitarra* (1909) adlı eseri, gitarist olmayan bestecilerin yazdığı yapıtlara örnek gösterilebilir. Lobos'un eserinde Brezilya'da popüler olan choro stilinde salon dansları baskınken, Respighi'nin eserinde varyasyon formunda tonal bir stil hakimdir. Bu dönemde gitarın da içinde bulunduğu çalgı grupları için yazılan eserlere bakıldığında ise durum

⁴ Schneider, John. 2015. *the Contemporary Guitar*. Rowman and Littlefield Publishers. Revised and Enlarged Edition.

⁵ Annala, Hannu, Matlik, Heiki. 2010. *Handbook of Guitar and Lute Composers*. Mel Bay Publications.

⁶ Marriott, David Franklin, Jr. 1984. *Contemporary Guitar Composition: Experimental and Functional Practices Since THE "Second Viennese School"*. Doktora Tezi. University of California

farklıdır. Gitarist olmayan besteciler, gitarı kendi üsluplarını yansıttıkları oda müziği veya orkestra yapıtları içerisinde kullanmışlardır. Mahler'in Yedinci Senfoni'si (1905), Alexander Zemlinsky'nin Der Traumgöрге operası (1906), Franz Schreker'in Der Fernklang operası (1910), Webern'in Orkestra İçin Beş Parça (1913) ve Orkestra İçin Üç Şarkı (1914) adlı eserleri, De Falla'nın La Vida Breve (1913) adlı sahne eseri, Stravinsky'nin Le Rossignol (1914) operası ve Villa-Lobos'un Sextourmystique (1917) adlı oda müziği eseri, bu dönemde yazılmış, gitarın çalgı gruplarıyla beraber kullanıldığı eserlere örnek gösterilebilir.

1920'li yıllarda, gitarist olmayan bestecilerin solo gitar için yazdıkları yapıtlarda ciddi bir artış olmuştur. Bunun en önemli sebebi, gitaristlerin, bestecilerden solo gitar için müzik yazmalarını istemeleri ve onları teşvik etmeleridir. Burada en önemli rol, kuşkusuz ki İspanyol gitarıcı Andrés Segovia'ya (1893-1987) aittir. Segovia, dönemin gitarist olmayan bestecilerinden solo gitar için eserler yazmalarını istemiş; geçmiş dönemlerde, lavta ve başka çalgılar için yazılmış bazı eserleri gitara uyarlamış, gitarın konser salonlarında daha fazla tanınır olmasını sağlamış ve gitarın müzik okullarında öğretilmesine de ön ayak olmuş önemli bir figürdür. Onun eser isteklerine gitarist olmayan pek çok besteci solo gitar yapıtlarıyla cevap vermiştir. Bu bestecilerden Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquin Turina (1882-1949) ve Manuel Ponce (1882-1948) gibi birkaçı oldukça verimli bir şekilde solo gitar edebiyatına katkıda bulunmuştur. Meksikalı besteci ve piyanist Manuel Ponce'un eserlerinde kendi halk müziğinin etkilerinin yanısıra izlenimcilik ve yeni klasikçilik akımının etkileri de görülür. Segovia, Ponce'den Leopold Weis, A. Scarlatti, Schubert gibi bestecilerin stillerinden yola çıkarak gitar için yeni klasik denilebilecek stilde eserler de yazmasını istemiştir. Ponce'un yazdığı Sonata Clasica (1930), Sonata Romantica (1928), Suite En La (1929) bu eserlere örnek teşkil eder. Ponce'un solo gitar müziklerini, Segovia ile iletişim halindeyken özellikle 1923 ile 1932 yılları arasında yazdığı görülmektedir. Tema Variaciones Y Fuga Sobre Las Folias (1929), Sonatina Meridional (1932) Sonata III (1927) gibi gitar edebiyatında önemli yer tutan eserlerinden bazıları bu dönemde yazılmıştır. İspanyol besteci, piyanist ve orkestra şefi Joaquin Turina, solo gitar için

yazdığı tüm eserlerini Segovia'ya ithaf etmiştir. Onun müziğinde izlenimcilik akımının ve Cesare Franck'ın etkilerinin yanısıra, İspanyol halk müziklerinin de etkisi görülmektedir. 1923 ile 1932 yılları arasında yazdığı Sevillana (1923), Fandanguillo (1926), Rafaga (1930) Sonata (1931) gibi eserler, gitar repertuarında sıklıkla çalınmaktadır. İspanyol besteci, orkestra şefi ve müzik eleştirmeni Torroba, Segovia ile tanışıklığından sonra solo gitar için oldukça üretken bir şekilde eserler yazmıştır. Onun stili tamamen İspanyol halk kaynaklarına dayanır ve bu kaynakların etkisi oldukça güçlüdür. Solo gitar için yazdığı ve üslubunu iyi yansıtan pek çok esere Sonatina In La, Castellos De Espana, Puertas De Madrid gösterilebilir. Polonya'lı besteci Alexandre Tansman (1897-1986), Segovia ile yaptığı iş birliği sonucunda solo gitar için pek çok eser yazmıştır. Tansman, Chopin ve Ravel'in yanısıra Stravinski'den etkilenmiş bir bestecidir. Müzik olarak Fransız altılılarının düşüncesine özellikle Milhaud'ya yakındır. Eserlerinde yeni klasikçilik stiline özellikleri de görülür. Solo gitar için yazdığı Danza Pomposa, Cavatina (1950), Suite In Modo Polonico önemli eserleri arasındadır. İtalyan piyanist ve besteci Castelnuovo-Tedesco, 1932 yılında Segovia ile tanıştıktan sonra gitar için pek çok eser yazmıştır. Onun müziğinde tonal ve yeni klasik üslubun etkileri bulunmaktadır. İlham olarak İtalyan ve İspanyol kaynaklarından etkilenmiştir. Yanısıra, İncil ve Shakespeare metinleri onun ilham kaynakları arasındadır. 24 Caprichos De Goya (1961), Tarantella (1936), Capriccio Diabolico (1935), Sonata Omaggio A Boccherini (1934) gibi eserler, onun üslubuna örnek gösterilebilir.

Her ne kadar, çağdaş gitar repertuarının oluşmasında Segovia'nın etkisi oldukça büyük olmuş olsa da 20. yüzyıldaki ilk çağdaş solo gitar eseri Miguel Llobet'in isteği sonucunda yazılmıştır denilebilir. Llobet, besteci Debussy'nin ölümü üzerine, onun anısına Manuel de Falla'dan bir eser yazmasını istemiş, hatta bu konuda ısrarcı olmuştur. Eserlerinde izlenimci ve İspanyol müziği, özellikle Endülüs halk etkileri bulunan de Falla (1876-1946), Homenaje (1920) adlı bu solo gitar eserinde Debussy'nin La Soiree Dans Grenade adlı piyano eserinden alıntı yapmıştır. Meksika'lı besteci ve orkestra şefi Carlos Chavez (1899-1978), ülkesinin müzik kültürü için önemli bir isimdir. Müziğinde yeni klasikçilik akımı ve Meksika halk müziği etkileri

özelikle İspanyol öncesi yerlilerin müziklerinin etkileri görülebilir. Gitar için yazdığı Tres Piezas (1923) adlı eserde de pentatonik diziler ve dörtlü armonik yapı Onun halk kaynaklı etkileşimini sergilemektedir. Brezilya'lı besteci Villa-Lobos'un her biri farklı çalgı grupları için yazdığı 14 Choro serisinin birincisi, Choro No.1 (1920) adıyla gitar için yazılmıştır. Choro, 19. yüzyılda Rio de Janeiro'da ortaya çıkmış ve sözcük anlamı ağıt olan çalgısal bir popüler müzik türüdür. Lobos bu eserinde choronun genel ritmik özelliklerini tonal bir anlayış çerçevesinde yansıtmıştır. Bu dönemde yazılan bir diğer solo gitar eseri de Fransız besteci Albert Roussel'in yazdığı ve Segovia'ya ithaf ettiği Segovia (1924) adlı eseridir. Müziğinde ilk başlarda izlenimciliğin etkisinde olan Roussel (1869-1937) daha sonraları yeni klasikçilik akımının düşüncesinde eserler yazmıştır. Bu solo gitar eseri de belli bir tonal hiyerarşiyi gözeten yeni klasik üslupta bir eser olarak duyulmaktadır. Eserlerinde Fransız renklerini kullanan besteci Jacques Ibert (1890-1962) solo gitar için yazdığı Français (1926) adlı eserinde tonal bir üslup kullanmıştır. Eserlerinde izlenimciliğin etkileri görülen İngiliz besteci Cyril Scott (1879-1970) solo gitar için yazdığı Sonatine (1927) adlı eserde bu etkiyi yoğun şekilde hissettirmektedir. Yirmili yılların sonunda yazılan önemli bir yapıt da Lobos'un yazdığı solo gitar için 12 etüttür (1929). Gitar eğitimi sürecinde ve konser salonlarında halen geçerliliğini sürdüren bu 12 etüt hem Lobos'un Brezilya köklerini, hem de müziğinin genel yapısında olan izlenimciliği yansıtmaktadır. Yirmili yıllarda yazılan oda müziği eserlerinden biri de Hindemith'in üç gitar için yazdığı Rondo (1925) adlı eseridir. Rondo, Hindemith'in belli bir ton merkezini gözeten üslubunun etkilerini taşımaktadır. Gitarın kullanıldığı diğer önemli eserlere Schreker'in Irrelohe operası (1922), Berg'in Wozzeck operası (1921), Schoenberg'in Serenade Op.24 adlı oda müziği eseri (1923), Carrillo'nun Preludio a Cristobal Colon eseri (1924), Webern'in 3 Lied (1925) ve 2 Lied (1926) adlı eserleri, Krenek'in Jonny Spielt Auf operası (1926), Weill'in Mahagonny operası ve The Three Penny Opera adlı eseri örnek gösterilebilir.

1930'lu yıllara gelindiğinde, İsviçreli besteci Frank Martin'in (1890-1974) solo gitar için Pièces Brèves (1933) adlı eserine değinmek gerekir. Bu eser solo gitar için on iki ton üslubunda yazılmış ilk eserdir. Martin, bu dönemde Schoenberg'in oluşturduğu on iki ton stilinde eserler yazmaya başlamıştır. Pièces Brèves bu dönemin

başlangıcında bulunan bir eserdir. Eserdeki on iki ton kullanımı Schoenberg'in estetiğine göre daha serbest biçimdedir. Meksikalı besteci Julian Carrillo (1875-1965) eserlerinde özellikle yirmili yıllardan sonra mikroton kullanımlarına yer vermiş bir bestecidir. Onun solo gitar için yazdığı Suite Impromptu, çeyrek ton sesleri için düzenlenmiş gitar için yazılmıştır. Eserlerinde halk kaynaklarından özellikle memleketi Burgos'un halk müziklerinden ve Ravel'in müziğinden etkilenmiş olan İspanyol besteci Antonio José (1902-1936) solo gitar için yazdığı Sonata Para Guitarra (1933) adlı dört bölümlü sonatında bu etkileri yansıtmıştır. Bu eserde Ravel'in kullandığı armonik dili anımsatan bir üslup görülür. Otuzlu yıllar, orkestra eşlikli solo gitar için konçertoların yazılmaya başladığı bir dönemdir. 1850 öncesi dönemde Carulli, Giuliani gibi besteciler, o dönemin romantik gitarı için konçertolar yazmışlardır. Ancak modern gitar için konçerto formunda ilk eserin yazılması 1930 yılını bulmuştur. Meksikalı gitarci ve besteci Rafael Adame'nin yazdığı gitar konçertosu çağdaş gitarın bu türdeki ilk eseri olmuştur. Fakat bu konçerto, gitarcılar tarafından çok çalınmamaktadır. 1939 yılı, bu tür için çok verimli geçmiştir. Rus besteci ve müzikolog Boris Asafyev'in yazdığı tonal üsluptaki konçerto ve Tedesco'nun yazdığı İspanyol etkileri taşıyan konçerto dışında, İspanyol besteci Joaquin Rodrigo'nun (1901-1999) yazdığı ve gitarci Regino Sainz De La Maza'ya ithaf ettiği Concierto Aranjuez, bu yılda yazılmıştır. Concierto Aranjuez, yazıldığı günden bugüne kadar müzik dünyasının en popüler eserlerinden biri olmuştur. Rodrigo, besteci olarak 16. yüzyıl bestecisi Louis Milan'dan, Enrique Granados'tan (1867-1916) ve hocası Paul Dukas'tan (1865-1935) etkilenmiştir. Onun müziği yeni klasikçi akımın estetiğinden, İspanyol halk müziği unsurlarından ve 16. yüzyıl vihuela bestecilerinden etkiler taşır. Tonal bir dilde yazılmış Concierto Aranjuez'in yanısıra Rodrigo, solo gitar için çok sayıda eser yazmıştır. Segovia, Pepe Romero, Sainz De La Maza gibi Dönemin önemli gitarcılarına ithaf ettiği solo gitar eserlerine, Tocata (1933), Tres Piezas Espanolas (1954), Sonata Giocosa (1958), Invocacion Y Danza (1961) 2 Preludios (1977) örnek gösterilebilir.

1930'lu yıllarda gitar ve çeşitli çalgı grupları için yazılan bazı yapıtlara örnekler: Kurt Weill Der Jasager operası (1930), Die Sieben Todsünden balesi (1935),

The Eternal Road operası (1936) Johnny Johnson müzikali (1936), Knickerbocker Holiday müzikali (1938), Schoenberg Moses Und Aron operası (1932), Villa-Lobos flüt ve gitar için Distribucao De Flores (1937), Şostakoviç Caz Orkestrası İçin Süit No.1 (1934), No.2 (1939), Jacques Ibert flüt ve gitar için Entract (1936), Eliot Carter gitar ve vokal için Tell Me Where is Fancy Bred 1940'lı yıllarda yazılan önemli solo gitar eserlerinden biri de Villa-Lobos'un yazdığı 5 Prelüt'tür (1940). Her birinin ayrı başlıklar taşıdığı prelütlerin üçüncüsü Bach'a, dördüncüsü ise Brezilya yerlilerine adanmıştır. Prelütler, genelde tonal bir üslupta yazılmış olup, müzik olarak Lobos'un müziğinde olan izlenimcilik ve Brezilya choro stiline etkisini taşımaktadır. Besteci Julian Carrillo gibi 20. yüzyılın ilk yarısındaki gitar edebiyatında çeyrek ton gitar için eserler yazan bir başka besteci de Çek besteci Alois Haba'dır (1893-1973). Bestecilik derslerini Franz Schreker'den almış olan Haba'nın müziğinde geç romantik stiline kromatik üslubunun yanısıra kendi memleketinin yerel kaynaklarının da etkisi bulunmaktadır. Haba'nın yazdığı ilk mikrotonal çalışması, yaylı çalgılar orkestrası için Süit (1917) adlı eseridir. Gitarı oda müziği eserlerinde de kullanan Haba, solo gitar için, standart gitar için Sonat Op.52 (1943), çeyrek ton gitar için Süit Op.54 (1943), ve çeyrek ton gitar için Süit Op.63 (1947) eserlerini bestelemiştir. Bu dönemde yazılan bir diğer eser, Kübalı besteci Joaquin Nin-Culmell'in (1908-2004) solo gitar için yazdığı Milan'ın Bir Teması Üzerine 6 Varyasyon eseridir. Bu eser, Onun yeni klasik stil üslubunu yansıtmaktadır. Gitar edebiyatında sıkça çalınan konçertolardan biri de Manuel Ponce'ye aittir. Concierto Del Sur (1941) başlığını taşıyan ve Segovia'ya ithaf edilen eserde Endülüs etkileri bulunmaktadır. Kırklı yıllarda gitar için üretken bir şekilde eser yazmaya başlayan bir diğer besteci de Reginald Smith-Brindle'dır (1917-2003). Besteci olarak eski ve yeni İtalyan bestecilerden etkilenmiş olan Brindle, serial stilden elektronik müziğe kadar pek çok stilde eserler yazmıştır. Caz gitaristi Django Reinhardt'tan etkilenerek gitar için müzikler yazan Brindle'in gitar için 70 kadar eseri vardır. Brindle'in genelde gitar için yazdığı eserlerde üslup olarak belli bir ton merkezinin hissettirildiği görülmektedir. Solo gitar için yazdığı bazı eserlere, Fantasia (1944), Choral And Prelude (1945), Nocturne (1946), Sonatina Florentina (1948), 4 Etruscan Preludes (1949), Dodecafonic Study (1952), El Polifemo De Oro (1956), Do Not Go Gentle (1974), 4 Poems Of Garcia Lorca (1974), Guitar Cosmos Collection adlı eserler örnek gösterilebilir.

1940'lı yıllarda gitarın kullanıldığı diğer eserlerin bazıları: Harry Partch Barstow (1941), Benjamin Britten Paul Bunyan opereti (1941), Haba Kinderstimmung (1942), Partch December 1942 (1942), Partch Letter From Hobo Pablo (1943), Burkhard flüt gitar için Serenade (1944), Stravinsky Ebony Concerto (1945), Britten vokal ve gitar için Ballads From Paul Bunyan (1946), Milton Babbitt Composition for 12 Instruments (1948), Weill Lovelife müzikali (1948), Partch Three Intrusion (1949).

1950'li yıllarda yazılmış önemli gitar konçertolarından biri de Fransız besteci Maurice Ohana'ya (1914-1992) aittir. Aile kökleri Afrika'ya dayanan Ohana'nın müziğinde Fransız geleneklerinin özellikle Falla ve Debussy'nin etkisinin yanısıra, Kuzey Afrika kaynaklı modal yapının da etkisinin olduğu söylenebilir. Concerto (trois graphiques) (1950) adlı eserde Onun müziğinin genel üslubuna rastlanmaktadır. Lobos'un yazdığı konçerto (1951) ve Rodrigo'nun yazdığı Fantasia Para Un Gentilhombre isimli eser (1954) gitar edebiyatının solo gitar ve orkestra için yazılmış önemli eserleridir. Her ikisinde Segovia'ya ithaf edilmiş bu eserlerin yanısıra İngiliz besteciler Stephen Dodgson'un yazdığı konçerto (1956) ve Malcolm Arnold'un yazdığı konçerto (1959), konser salonlarında kendilerine yer bulmuş önemli eserlerdir.

Ellili yılların başında yazılan solo gitar eserlerinden biri de Julian Orbon'un yazdığı Preludio Y Danza (1951) adlı eserdir. Müziğindeki yeni klasik üslubun ve afroküben ritmik öğelerin etkisi bu esere de yansımıştır. Amerikalı besteci Lou Harrison (1917-2003) kariyerinin ilk döneminde dodekafoni stilinde eserler yazmıştır. Partch'ın müziği ile karşılaştıktan sonra mikrotonal modlara yönelen Harrison, solo gitar için yazdığı Serenado Por Gitaro (1951) adlı eserde just intonation akort sistemini uygulamış ve Amerikan yerlilerinin kullandığı modlara özgü modal bir stil kullanmıştır.

Ellili yıllar, total serializm ve rastlamsallık gibi avangart üslupların görüldüğü bir dönemdir. Gitar edebiyatında da bunun yansımaları olmuştur. Daha önce yeni

klasik üslupta eserler veren İtalyan besteci Goffredo Petrassi'nin (1904-2003) *Suoni Notturmi* (1959) adlı solo gitar eseri; Müziğinde ikinci Viyana okulunun izlerini taşıyan Avusturya asıllı Amerikalı besteci Ernst Krenek'in (1901-1991) *Süit For Guitar* (1957) adlı eseri; eserlerinde dodekafoniyi sıklıkla kullanan İtalyan besteci Bruno Bartolozzi'nin (1911-1980) *3 Pezzi* adlı eseri serializm üslubunun bu dönemdeki en güzel örnekleridir. Daha çok film müzikleriyle popüler kültürde tanınan bir besteci olan Ennio Morricone'nin (1928-) *4 Pezzi* adlı solo gitar eseri ve gitar için çok sayıda eser yazan Reginald Smith-brindle'nin *El Polifemo De Oro* (1956) adlı eseri aynı şekilde serializm etkisindedir. Ancak bu iki eserde her iki besteci de tonal duyuluğu hissettirmekten kaçınmamışlardır. Bu dönemde yazılan diğer önemli solo gitar eserleri ise, müziğinde Fransız müzik stillerinin özellikle yeni klasikçiliğin etkisi olan İngiliz besteci Lenox Berkeley'nin (1903-1989) yazdığı *Sonatine For Guitar* (1957), Milhaud'un yazdığı *Segoviana* (1957) ve Ohana'nın yazdığı *Tiento*'dur (1957).

Gitarlı çalgı grupları için yazılan bazı eserler: Harry Partch *Sonata Dementia* (1950), King Oedipus (1951), Stravinski *4 Russian Songs* (1954), Boulez *Le Marteau Sans Maître* (1954), Elizabeth Lutyens (1906-1983) *Nocturnes* (1954), Bernt Alois Zimmerman (1918-1970) *Nobody Knows The Trouble I See* (1954), Malcolm Arnold (1921-2006) *Serenade* (1955), Luciano Berio *Nones* (1955), *Divertimento* (1957), *Alleluja II* (1958), Karlheins Stockhausen (1928-2008) *Gruppen* (1955), André Jolivet (1905-1974) *Sérénade Pour Deux Guitares* (1957), Werner Henze (1926-2012) *Konig Hirsch* (1956), *Kammermusik* (1958), Haubenstock-Ramati (1919-1994) *La Petite Musique De Nuit* (1958), Britten (1913-1976) *Songs From The Chinese* (1958), Wiliam Walton (1902-1983) *Anon In Love* (1959).

1960 yılı, İki Fransız bestecinin solo gitar eseri yazdığı yıldır. Francis Poulenc (1899-1963) *Sarabande* (1960) adlı eserinde, kendi üslubuna uygun bir şekilde lirik bir tematik hat ile birlikte sade ve modal renkler taşıyan bir armoni anlayışını yansıtmıştır. Onun müziğinde modern avangart anlayışın tersine modal ve tonal ile birlikte ezgisel anlatımın etkileri görülür. Georges Auric (1899-1983) gitar için yazdığı *Hommage a*

Alonso Mudarra (1960) adlı eserinde 16. yüzyıl İspanyol bestecisi Alonso Mudarra'nın Fantasia X adlı vihuela eserinden alıntı yapmış ve küçük süslemelerle eserde mizahi bir hava oluşturma yoluna gitmiştir. 1962 yılında Julian Carrillonun çeyrek ton gitar için yazdığı etütün yanısıra Avusturyalı besteci Hans Erich Apostel'in (1901-1972) solo gitar için yazdığı Sechs Musiken eseri modern gitarın önemli eserlerindedir. Bu altı bölümlü eserde besteci ikinci Viyana okulunun devamı olan ve serialist üslubu barındıran müziğinden kesitler sunmaktadır. 1963 yılında yazılmış iki önemli eserden biri Edgar Varese'nin öğrencisi olan André Jolivet'nin (1905-1974) yazdığı 2 konser etüdü adlı solo gitar eseridir. Comme Un Prelude ve Comme Un Danse başlıklarını taşıyan bu iki bölümlü eserde Jolivet, serial olmayan atonal anlayışını yansıtmıştır. Benjamin Britten'in yazdığı Nocturnal After John Dowland (1963) adlı eser ise gitar edebiyatının en uzun süreli eserlerinden biridir. Eserde 16. yüzyıl lavtacısı ve bestecisi John Dowland'ın Come Heavy Sleep adlı vokal ve lavta için yazdığı şarkı temel alınmıştır. Şarkının temasından öykünerek oluşturulan yedi varyasyondan sonra şarkının eşliğinin başında görülen kontrpuan yazısından türetilmiş bir passacaglia bulunur. Eserin sonunda ise şarkının orijinali duyurulur. Britten'in müzik dili genel olarak modal ve tonal bir üslubu yansıtır. Avangart stillerin uzağında duran Britten'in genel müzik anlayışı, bu önemli solo gitar eserinde de görülmektedir. Altmışlı yılların ikinci yarısında yazılan solo gitar eserlerinden biride İtalyan besteci Sylvano Bussotti'ye (1931) aittir. Müziğinde deneysel öğelere de yer veren avangart besteci Bussotti'nin Rara (Eco Sieralógico) (1967) adlı solo gitar eserinde, serial pasajların yanısıra gitarın diğer teknikleri kullanılarak oluşturulan deneysel pasajlar da görülmektedir. Besteci Giacinto Scelsi'nin (1905-1988) Co-tha (Three Dans Of Shiva) eserinde (1967) gitara daha çok perküsif bir enstrümanmış gibi davranılması istenmiştir. Akorsal kurgu olarak çok az malzeme kullanılan eserde mistik dansları çağrıştıran bir üslup göze çarpar.

Altmışlı yıllarda gitarın kullanıldığı diğer eserlere örnekler: Sofia Gubaidulina (1931) Serenade (1960), Mauricio Kagel (1931-) Sonant (1960/. . .) (1960), Tremens (1965), Harry Partch Revelation In The Courthouse Park (1960), Harrison Birtwistle (1934-) The World Is Discovered (1960), Morton Feldman (1926-1987) The Straits

Of Magellan, (1961), Toru Takemitsu (1930-1996) Ring (1961), Luciano Berio Passagio (1962), Pierre Boulez Pli Selon Pli: Portrait De Mallarmé (1962), Sylvano Bussotti Mobile-Stabile (1963), Peter Maxwell-Davies (1934) Shakespeare Music (1964), Charles Wuorinen (1938-) Chamber Concerto (1964), Ernst Krenek Quintina Über Die Anf Vokale (1965), Nicholas Maw (1935) Six Interiors (1966), Lucas Foss (1922-2009) Baroque Variations (1967), Krzysztof Penderecki Devils Of Laudun (1968), Gunther Schuller (1925-2015) Tear Drop (1968), Helmut Lachenmann Air (1968), Horatiu Radulescu Cradle To Abysses II (1968), John Cage Cheap Imitation (1969), Bruno Maderna Serenata Per Un Satellite (1969).

Yetmişli yıllara gelindiğinde elektronik müzik eşlikli veya magnetip teyp eşlikli solo gitar eserlerinin arttığı görülmektedir. Bunun yanı sıra modern bestecilerin solo gitara daha çok ilgi gösterdiği söylenebilir. Boulez'den eğitim almış İngiliz besteci Richard Rodney Bennet (1936) yazdığı gitar ve oda ensemble için konçerto bu dönemde yazılmıştır. Bennet dodekafoniye yazdığı gitar eserlerinde kullanmış bir bestecidir. Darmstadt kurslarının önemli figürlerinden avangart besteci Bruno Maderna, Garcia Lorca'nın bir şiiri üzerine yazdığı Y Des Poes (1972) adlı eserini 10 telli gitar için yazmış ve gitarci Narciso Yepes'e ithaf etmiştir. II. Dünya Savaşı sonrası gitarcuların da teşvikleriyle eserler yazmaya başlayan İngiliz besteciler bu dönemde de solo gitar için eser yazmışlardır. Eserlerinde kariyerinin sonlarına doğru daha kompleks bir dili benimseyen Lenox Berkeley'in Theme And Variations (1970) adlı eseri; Müzik dilinde genel olarak sakin ve fırtınalı iki ruh halini yansıtan Malcolm Arnold'un Fantasy (1971) adlı eseri; Eserlerinde Hindemith ve Elgar etkisini, yanı sıra tonal ve modal bir üslubun etkisini yansıtan William Walton'un 5 Bagatelles (1971) adlı eseri; İngiliz bestecilerin bu dönemdeki yapıtlarına örnek gösterilebilir. Avusturyalı besteci Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994) solo veya düo gitar için yazdığı Hexachord 1. Und 2. adlı eserde grafik notasyon kullanmıştır. Schoenberg'in stilinden etkilenen besteci, ellili yılların sonundan itibaren grafik notasyon sistemini kullanarak müziğine rastlamsallık fikrini uygulamıştır. Japon besteci Toru Takemitsu solo gitar için yazdığı üç bölümlü Folios (1974) eserinde Debussy, Ravel, Messiaen gibi bestecilerden aldığı armonik etkiyi ve İspanyol kaynaklı renkleri oldukça incelikli

bir biçimde yansıtmıştır. Takemitsu'nun diğer eserleri gibi bu eseri de modern gitar repertuarının önemli müziklerindedir. Modern gitar edebiyatının bir diğer önemli eseri ise Arjantin'li besteci Alberto Ginastera'nın (1916-1983) solo gitar için yazdığı ve Carlos Barbosa-Lima'ya ithaf ettiği Op.47 Gitar Sonatı'dır (1976). Dört bölümlü bu sonatta besteci, avangart armonik ve melodik kurguyu ulusal ritmik öğelerle birleştirme yöntemini uygulamıştır. Eserde Güney Amerika yerlilerinin ve Arjantin kaynaklı halk etkilerinin izleri bulunabilmektedir. Müziklerinde gitara sıklıkla yer veren Alman besteci Hans Werner Henze (1926-2012) solo gitar için yazdığı Royal Winter Music Sonata I. (1976) Ve Royal Winter Music Sonata II. (1979) eserlerini bu dönemde yazmıştır. Müziğinde dodekafoniye kullanan bununla beraber diatonik veya modal öğelerden de kaçınmayan besteci, yazdığı bu iki sonatta Shakespear'in çeşitli oyunlarında kullandığı karakterlerden ilham alarak bölümlerdeki başlık ve temaları buna göre kurgulamıştır. Bu eserlerden başka müziğinde rastlamsal öğeleri sıklıkla kullanan Franco Donatoni'nin (1927-2000) Algo (1977) adlı iki bölümlü solo gitar eseri; spectral müziğin önemli bestecilerinden Tristan Murail'in Tellur (1977) Adlı Eseri, Modern Gitar Repertuarına İlgi Duyan Müzisyenlerin Çaldığı Önemli Eserlerdir. Solo Gitar İçin Yazılmış Diğer Eserlerden Bazıları: Xavier Benguerel (1931-) Concierto Para Guitarra Y Orquesta (1971), Peter Fricker (1920-1990) Paseo (1971), Goffredo Petrassi Nunc (1971), Bruno Bartolozzi Omaggio A Gaetano Azzolina (1972), Jose Ramon Encinar (1954-) Abhava (1972), André Jolivet Tombeau De Robert De Visée (1972), Thomas Marco Concierto Gaudiana (1973), Antonio Ruiz-Pipo Tablas (1973), Xavier Benguerel Versus (1974), William Bolcom Seasons (1973), Henry Pousseur L'Ibericare (1975), Allan Rawsthorne Elegy (1975), Helmut Lachenmann Salut Für Caudwell (iki Gitar) (1977), Karl Rasmussen Lonesome, (1977), Toru Takemitsu Twelve Songs (1977), La Monte Young For Guitar (1977), György Kurtag Darabok A Gitariskolanak (1976).

Seksenli yıllarda, yaşları ilerlemiş iki önemli Amerikalı bestecinin solo gitar eseri yazdığı görülür. Amerikalı besteci Milton Babbitt'in (1916-2011) yazdığı Composition For Guitar adlı 8 dakikalık solo gitar eserinde (1984) onun serialist stilinin etkisi hissedilmektedir. Babbitt eserde pizzicatolar, tremololar, hızlı değişen

dinamikler ve değişen ritmik öğeler aracılığıyla hem icracıyı hem de izleyiciyi tetikte tutma yolunu izlemiştir. Bestecinin karmaşık dilini yansıtmamasından dolayı bu eser modern gitar repertuarının önemli bir yapıtaşıdır. Diğer Amerikalı besteci Eliot Carter'ın (1908)2013) yazdığı Changes adlı solo gitar eseri, besteci tarafından karakter ve ruhsal zıtlıklar müziği olarak düşünölmüştür. Temel armonik yapıyı bölme ve gitarın renklerini kullanma yoluyla besteci, bu zıtlıkları gözler önüne sermiştir. İngiliz besteci Michael Tippett'in (1905-1998) solo gitar için yazdığı The Blue Guitar eseri gitaracı Julian Bream'e ithaf edilmiş pek çok eserden biridir. Üç bölümlü bu eserin ilham kaynağı, aynı adı taşıyan bir Picasso tablosundan esinlenmiş Wallace Stevens tarafından yazılmış bir şiirdir. Besteci şiirden ilham aldığı üç ruh halini bölüm başlıklarına yansıtmıştır. Bu başlıklar, dönüşüm, rüya ve hokkabazlık şeklindedir.

İngiliz besteci Peter Maxwell Davies (1934-2016) solo gitar için yazdığı sonatta (19849) Scarlatti'nin klavsen sonatlarından ilham almıştır. Kariyerinin ilk başlarında Boulez Nono ve Stockhausen'den etkilenen Davies, müziğinde geçmişten gelen sembolleri geç romantik atonal stili anımsatan üslubu içerisinde kullanmıştır. Gitar sonatının özellikle ilk bölümünde Scarlatti'den aldığı ilhamı yansıtır. İkinci bölümde gitarın daha karanlık tınıları duyurulur. Üçüncü bölüm bestecinin deyişiyile ritmik fakat nazik ve hassastır. Maxwell-Davies, sonat dışında Lullaby For Ilian Rainbow (1973) ve Hill Runes (1981) adlarıyla iki solo gitar eseri daha yazmıştır.

1988 yılında ilk seslendirmesi yapılan Luciano Berio'nun Sequenza XI adlı eseri, gitar edebiyatının doku olarak en yoğun ve dramatik eserlerinden biridir. Gitaracı Eliot Fisk'e ithaf ettiği bu eserde Berio, gitarın mümkün olan her renk ve tınısını kullanmıştır. Her ne kadar İspanyol flamenko geleneğinden ilham alınmış olsa da bu eserde İspanyol müzik üslubunun etkisinden daha ziyade Berio'nun yoğun armonik ve çizgisel dokularının etkisi daha baskındır.

Seksenli yıllarda yazılmış diğer bazı gitar eserleri: Aldo Clementi Dodici Variazioni (1980), Ned Rorem Suite For Guitar (1980), Astor Piazzolla Cinco Piezas (1980), Tango Suite (1983) (iki gitar için), La Monte Young For Guitar — Prelude & Postlude (1980), Klarenz Barlow ...Until... (1981), Fausto Romitelli Solare (1983), John Tavener Chant (1984), Horatiu Radulescu Subconscious Wave (1985), Helmut Oehring Visionen (1986), Miklos Rozsa Sonata For Guitar (1986), Steve Reich Electric Counterpoint (1987), James Dillon Shrouded Mirrors (1988), Brian Ferneyhough Kurze Schatten II (1989), Lukas Foss American Landscapes (1989) (gitar ve orkestra), Paul Ruders Psalmodies (1989).

Doksanlı yıllarda yazılan dikkat çekici solo gitar eserlerinden biri Amerika'lı besteci George Rochberg'e (1918-2005) aittir. Kariyerinin ilk yıllarında serial üslupta eserler veren Rochberg daha sonraları özellikle altmışlı yılların sonundan itibaren müziğinde geç romantik Alman bestecilerin diline yakın tonal bir üslup kullanmaya başlamıştır. Eserlerinde farklı bestecilerden alıntılar da kullanan Rochberg'in gitar için yazdığı Amerikan Bouquet (1991) eseri Eliot Fisk'e ithaf edilmiştir. Eserde Amerikan caz ve pop şarkılarından beş tanesinin direkt alıntısı yer alır. Bu parçalar: Rodgers My Heart Stood Still, Warren I Only Have Eyes For You, Carmichael Two Sleepy People, Gershwin Liza, Deep Purple De Rose's'dır.

Arjantin'li besteci Mario Davidovsky'nin yazdığı Synchronism 10 (1992) adlı eser, gitar edebiyatında elektronik müzik eşlikli solo gitar eseri olarak önemli yer tutar. Davidovsky daha çok elektro akustik eşlikli çalgılar için yazdığı eserlerle uluslararası ün kazanmış bir bestecidir. Onun Synchronism 10 başlıklı elektro akustik eşlikli solo gitar eseri, Webern'in ve Schoenberg'in müziklerinin tınısal etkilerini taşır.

Eserlerinde Fransız bestecilerinin armonik dilinin ve kendi kültürünün etkileri gözlenen Japon besteci Toru Takemitsu'nun (1930-1996) solo gitar için yazdığı üç bölümlü In The Woods (1995) eseri, kimilerine göre Onun yazdığı diğer gitar

eserleriyle karşılaştırıldığında en başarılı olanı kabul edilir. Eserde gitar tınıları incelikli bir şekilde kullanılmış ve müzik, doğuşkanlar ve uzun dört sesli akorların dingin ritmik havayla beraber oluşturduğu bir atmosfer ile örülmüştür.

Yüzyılın sonunda yazılmış diğer bazı gitar eserleri: Maurizio Pisati (1959) Sette Studi (1990), Toru Takemitsu Equinox (1993), Helmut Oehring Foxfire Eins Natriumpentothal (1993), Terry Riley The Book Of Abbeyozzud (1993), Paul Ruders Etude Og Ricercare (1994), Gunther Schuller Fantasy-Suite (1994), Charles Wuorinen Guitar Variations (1994), Paul Ruders Chaconne (1996), Roberto Sierra Concierto Barroco (1997) (gitar ve orkestra için), Eliot Carter Shard, (1997), Steve Mackey San Francisco (1997), Paul Lansky Semi-Suite (1998), Georg Hajdu (1960) Re: Guitar (1999).

20. yüzyılda gitarist olmayan bestecilerin yanısıra, gitar edebiyatında sıklıkla eserleri çalınan gitarist besteciler de müzikler yazmıştır. İlk solo gitar kaydını gerçekleştiren ve oldukça üretken bir besteci olan Paraguay'lı Agustin Barrios Mangore (1885-1944) müziğinde romantik stil armonik dilini ve geleneksel tonal kurguyu sıklıkla kullanmıştır. La Catedral (1921), Julia Florida (1938), Un Sueno En La Floresta Onun 300 civarında yazdığı gitar eserlerinden bazılarıdır. Küba'lı gitarıcı, besteci ve orkestra şefi Leo Brouwer (1939), gitarist bir besteci olarak modern gitar edebiyatının en önemli örneklerinden bazılarını bestelemiştir. Brouwer gençlik yıllarında ulusalcı bir çizgide eserler yazmış, Küba ve Latin Amerika müziği mod, tema ve diğer kaynaklarını bu dönem yazdığı müziklerde kullanmıştır. Gitar için yazdığı Danza Caracteristica (1956), Tres Apuntes (1959) Tres Piezas Latino Americanas (1962) Onun bu dönemine örnek teşkil edecek eserlerinden bazılarıdır. Brouwer, altmışlı yılların başlarından itibaren avangart üsluplara ilgi duymaya başlamıştır. Bu dönemde onu etkileyen besteciler, Karl Heins Stockhausen, Pierre Boulez, Stravinsky, Hans Werner Henze ve Luigi Nono olmuştur. Onun bu eğilimini yansıtan eserlere, Canticum (1968), La Espiral Eterna (1970), Memorias De El Cimarron (1970), Parabola (1974), Guitar Concerto No.1 (1972) örnek gösterilebilir.

Brouwer'in müziği, yetmişli yılların sonundan itibaren avangart üsluplardan biraz daha farklı olarak daha yalın bir anlatım arayışı eğilimi göstermeye başlamıştır. Yeni romantik stil olarak da görülebilen bu anlatımda Afrokuban kaynakların, modal ve daha anlaşılır dilin ve başka eserlerden alıntılamanın etkileri görülebilmektedir. Onun olgunluk dönemi olarak da nitelendirilen bu dönemi yansıtan müziklere, El Decameron Negro (1981), Sonat No.1 (1990), Rito De Los Orishas (1993) örnek gösterilebilir.

Rus gitarıcı ve besteci Nikita Koshkin (1956-) modern gitar edebiyatında önemli bestecilerden biridir. Müziğinde Şostakoviç, Prokofyev ve Stravinski'nin etkileri görülen Koshkin'in yapıtları, özellikle 20. yüzyıl sonu post modern düşünceye yakın özellikler barındırmaktadır. Müziğini yansıtan eserlere, Prince's Toys Op.19 (1980), Ushervalse Op.35, Merlin's Dream Op.38 örnek gösterilebilir.

20. yüzyılda eserler vermiş diğer gitarist bestecilerden bazıları: John Willim Duarte (1919-2001), Abel Carlevaro (1918-2001), Gilbert Biberian (19449-), Stephan Rak (1945-), Carlo Domeniconi (1947), Dusan Bogdanovic (1955), Jorge Cardoso (1947), Sergio Assad (1952), Roland Dyens (1955-2016), Francis Kleynjans (1951), Andrew York (1958), Jorge Morel (1931), Baden Powell (1937), Egberto Gismonti (1947), Paulo Bellinati (1950), Maximo Diego Pujol (1957), Joao Pernambuco (1883-1947), Julio Sagreras (1879-1942).

4. LUCIANO BERIO'NUN HAYATI, MÜZİĞİ VE ESERLERİ

Bu bölümün yazımı için, Janet K. Halfyard'ın 2007 yılında yazdığı Berio's Sequenzas Essays on Performance, Composition and Analysis⁷ adlı kitabından; David Osmond-Smith'in 1991 yılında yazdığı Berio⁸ başlıklı kitabından; Şebnem Usen'in 2011 yılında yazdığı Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri⁹ başlıklı sanatta yeterlilik çalışmasından ve <http://www.lucianoberio.org/en/node/1154> ile <http://brahms.ircam.fr/luciano-berio> internet sitelerinden kaynak olarak faydalanılmıştır.

4.1 Hayatı

Yirminci yüzyılın önemli bestecilerinden biri olan Luciano Berio, 24 Ekim 1925'de müzisyen bir ailenin çocuğu olarak, İtalya'nın Liguria bölgesine bağlı Oneglia'da dünyaya gelmiştir. Besteci olan büyük babası Adolfo ve yine besteci olan babası Ernesto'nun da etkisiyle ilk ciddi müzik eğitimini küçük yaşta evde alan Berio, dokuz yaşına geldiğinde babasının oda müziği akşamlarına piyanist olarak katılabilecek ve ilk gençlik yıllarında beste yapabilecek seviyeye ulaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın son aşamasında Mussolini'nin diktatörlüğünde yönetilen Salo Cumhuriyeti'nin ordusuna çağrılan Berio, ordudaki ilk günlerinden birinde elindeki silahın patlaması sonucu yaralanmış ve birkaç ay kadar hastanede kalmıştır. Savaş bitiminde Milano konservatuvarına kabul edilen Berio, orduda yaşadığı yaralanmanın sağ elinde bıraktığı hasar nedeniyle piyanist olarak kariyerine devam edememiş, bunun yerine kendini besteci olarak geliştirmeye adanmıştır. Yirminci yüzyılın o zamana kadar olan müzikal gelişmelerine pek aşina olmayan Berio, okulun ilk yılında Stravinski, Schoenberg, Bartók ve Milhaud gibi bestecilerin eserlerinin icrasına katılma fırsatı

⁷ Halfyard, Janet K. 2007. Berio's Sequenzas Essays on Performance, Composition and Analysis. Ashgate Publishing Company.

⁸ Osmond-Smith, David. 1991. Berio. Oxford University Press.

⁹ Usen, Şebnem. 2011. Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri. Sanatta Yeterlilik Çalışması. Yıldız Teknik Üniversitesi.

bulmuş ve dönemin müzikal dilini hızla keşfetmeye başlamıştır. Hocası Peribeni ile yaptığı kontrapuan çalışmalarının yanısıra, Berio, özellikle Ravel ve Prokofyev'in kompozisyonel tarzlarını taklit aracılığıyla özümseme yoluna gitmiştir. 1948 yılında daha çok Stravinski'nin etkisinde olan Ghedini'nin kompozisyon sınıfına katılan Berio, onun çalgıları etkili kullanma yöntemlerini deneyimlemiştir. Ghedini, dizisel müzik yöntemine çok başvurmuyor olmasına rağmen öğrencilerinin bu yöntemi keşfetmesine de engel olmamıştır.

Konservatuvar döneminde, şan öğrencilerinin eşliklerinde de görevler alan Berio, 1950 yılında tanıştığı Amerikalı şan öğrencisi Cathy Berberian ile ilk evliliğini yapmıştır. Mezun olduktan sonra Berio, eserlerini daha önce inceleme fırsatı bulduğu İtalyan besteci Luigi Dallapiccola'nın Tanglewood'daki Bergshire yaz kursuna 1952 yılında katılmıştır. O yıl 28 ekimde New York'taki modern sanat müzesinde gerçekleştirilen elektronik müzik konserinde bulunan Berio, bu türün imkanlarını hemen keşfetmeye yönelmiştir. 1953 yılında manyetik teyp için bestelediği *Mimisque No.1* Onun ilk elektronik müzik eseridir. İtalyan Radyo Televizyonunun (RAI) teknik imkanlarıyla bestelediği bu eserden sonra, aynı kurumun bünyesinde bir elektronik müzik stüdyosu oluşturma girişimlerine başlamıştır. Bunun için Basel'de yapılan bir elektronik müzik konferansına katılmış, bu konuda deneyimi olan Stockhausen ile ilk kez buluşmuş ve RAI bünyesinde bir stüdyo kurulabilmesi için besteci Bruno Maderna ile iş birliği yapmıştır. 1955 yılında Berio'nun direktörlüğünde açılan *Studio Di Fonologia*'da ilerleyen yıllarda Cage ve Pousseur gibi diğer bestecilerin kendi projeleri üzerinde çalışmalarına da imkân sağlanmıştır. 1956 yılında ilk büyük orkestra eseri *Nones* ile Darmstadt yaz kursuna katılan Berio, bu eserle olumlu tepkiler almıştır. Berio ileriki zamanlarda Darmstadt'da hâkim olan estetik ortama daha mesafeli yaklaşmayı tercih etmiştir. 1956'dan itibaren Berio ve Maderna, çağdaş müziği içeren bir konser serisi planlamış ve bunu *Incontri Musicali* başlığıyla ilk kez Milano'da hayata geçirmişlerdir. Berio'nun editörlüğünde aynı başlıkla yılda bir çıkan dergide, sadece İtalyan müzisyenlerin değil, Pousseur, Boulez ve Cage gibi dönemin önemli bestecilerinin İtalyancaya çevrilmiş yazıları da yayınlanmıştır. Aynı dönemde yine RAI ile çalışan Umberto Eco ile yaptığı iş birliği sonucunda 1958

yılında Thema (Omagio A Joyce) eseri ortaya çıkmıştır. Berio, Eco'nun etkisi sayesinde yazar James Joyce'un metinlerinden başka eserlerde de yararlanmışır. 1960 yılında, Amerika'da Tanglewood yaz kurslarında hoca olarak çalışmaya başlayan Berio'nun on bir yıl sürecek Amerika kariyeri de böylece başlamış olur.

1961 yılında Studio Di Fonologia'daki görevinden ayrılan Berio, 1963-1964 sezonunda Oakland'daki Mills College'da hocalık yapmaya başlamıştır. Orada tanıştığı psikolog Susan Oyama ile ilk eşinden boşandıktan sonra 1965 yılında ikinci evliliğini yapan Berio, boşanmış olmasına rağmen ilk eşi Berberian ile mesleki iş birliğini uyum içinde sürdürmüştür. Bu iş birliği sonucunda Sequenza III (1965), Folk Songs (1964) gibi eserler ortaya çıkmıştır. Bir süre Harvard Üniversitesi'nde de ders veren Berio, 1965 yılından itibaren altı yıl boyunca The Julliard School Of Music'de görev almıştır. Çalıştığı bu süre zarfında hocalık yapmanın yanısıra, özellikle çağdaş müzik icrası için kurulan The Julliard Ensemble adlı grubun kuruluşuna katkıda bulunmuştur. Amerika'nın doğu yakasında yaşamaya ve çalışmaya başlamasına rağmen konserler nedeniyle dünya çapında seyahat etmek durumunda kalan Berio, Julliard'daki görevlerini tam olarak yerine getiremediği için 1971 yılında görevinden ayrılmış ve işlerini İtalya'ya taşıma kararı vermiştir. Amerika dönemini oldukça verimli geçiren Berio, bu dönemde Laborintus II (1965), Senfonia (1968), Opera (1969), Recital For Cathy (1972) gibi bazı eserlerini yazmış, yanısıra Sequenza serisinin altı eserini bu dönemde ortaya çıkartmıştır. İtalya'da Siena yakınlarındaki Radicondoli'de ve Floransa'da yaşamaya başlayan Berio, 1977 yılında İsraili müzikolog Talia Pecker ile üçüncü evliliğini yapmıştır. 1974 yılında Boulez'in davetiyle Paris'teki IRCAM kurumunun elektro akustik bölümünün direktörlüğü görevine başlayan Berio, fizikçi Giuseppe Di Giugno tarafından, gerçek zamanlı olarak sesi işleyip dönüştürebilen 4x Dijital Sistemi projesinin kurulmasında ön ayak olmuştur. 1980 yılında IRCAM'daki görevinden ayrılan Berio, 1982 yılında Orchestra Regionale Toscana'nın 1984 yılında da Maggio Musicale Fiorentino kurumunun direktörlüğü görevlerini üstlenmiştir. Floransa kent meclisi ile yaptığı iş birliği sayesinde Villa Strozzi araştırma merkezinin açılmasını sağlayan Berio, 2000 yılında ise Roma'daki ulusal Santa Cecilia akademisinin direktörlüğü görevine getirilmiştir.

Uzun bestecilik kariyerinin ardından Berio, 2003 yılında Roma'da hayatını kaybetmiştir. 1989 yılında Siemens müzik ödülüne, 1995 yılında Venedik bienalinde Leone D'oro ödülüne, 1996 yılında Japon Sanat Kurumu tarafından Praemium Imperiale ödülüne layık görülen Berio, 1980 yılında City University London; 1995 yılında Siena Üniversitesi; 1999 yılında Torino Üniversitesi ve 2000 yılında Bologna Üniversitesi tarafından fahri doktora unvanlarıyla onurlandırılmıştır.

4.2 Müziği ve Eserleri

Çocukluk yıllarında babasından aldığı eğitimle kompozisyon denemeleri yapan Berio'nun ilk yayınlanmış yapıtları 1945 sonrası Milano Müzik Okulu'ndaki yıllarına rastlamaktadır. Bu dönemde yazdığı yapıtlarda yeni deneyimlediği stilleri özümsemeye çalıştığı görülür. Özellikle Prokofyev ve Ravel'in etkilerinden ve yeni klasikçilik üslubundan bahsedilebilir. Berio bu dönemde halk önünde seslendirilen ilk eser olan Petit Suite yapıtını yazmıştır (1947). 1948 yılından itibaren Giorgio Ghedini'nin kompozisyon sınıfında orkestrasyon tını ve dokuları ile çalgısal yazı stillerini geliştiren Berio bu dönemde klarinet keman arp, celesta ve yaylılar için Konçertino (1950) yapıtı ile iki soprano, koro, iki piyano ve çeşitli çalgılar için Magnificat (1949) adlı eserini bestelemiştir. Bu yapıtlarda idiomatik çalgısal yazıyı, yeni klasik stili ve Stravinski'nin etkisini görmek mümkündür.

Ghedini'nin cesaret vermemesine rağmen Berio serial stili keşfetmeye yönelmiştir. O dönemde Luigi Dallapiccola'nın eserlerini inceleyen Berio Amerika'da Onunla çalışabilmek için Kusewitsky bursuna başvurmuş ve başvurusu kabul edilmiştir. Dallapiccola, serial stili kurgularken kullandığı dizileri olabildiğince melodik bir şekilde kullanmaya çalışmaktadır. Onun serial düşünceye yaklaşımı Webern'in stilinden farklıdır. Dallapiccola'nın serial stilde melodi keşfetme eğiliminin etkisi, Berio'nun bu dönemde yazdığı eserlere de yansımıştır. 1951-54 dönemine denk gelen bu zaman diliminde Berio, kadın sesi, klarinet, viyolonsel ve arp için Chamber Music (1953), piyano için Cinque Variazioni (1953), orkestra için Nones (1954) ve

Allelujah I (1955) adlı eserleri bestelemiştir. Serial stilin kullanıma örnek teşkil eden eserlerden biri olan Nones, William Auden'in şiiri üzerine yazılmış bir yapıttır. Eserde on üç sestem oluşan serial bir dizi kullanılmıştır. Simetrik on üç sesli dizinin yanısıra eserde ses kütlelerine de başvurulmuştur. 1952 yılında elektronik müzikle tanışan Berio bu stilin imkanlarını keşfetmek için İtalyan Radyo Televizyon kurumunun stüdyosunda ilk elektronik yapıtı için çalışmaya başlamıştır. 1955 yılında Bruno Maderna ile kurdukları Studio Fonologia'da da eserlerini bestelemeye devam eden Berio 1950'lerde bu stil açısından verimli bir dönem geçirmiştir. Bu yıllarda yazdığı elektronik müzik yapıtlarına, manyetik teyp için *Mimusique* (1953), manyetik teyp için *Ritratto Di Città Studio Per Una Rappresentazione Radiofonica* (1954), elektronik müzik için *Mutazioni* (1956), elektronik müzik için *Perspectives* (1957), elektronik müzik için *Momenti* (1960) örnek gösterilebilir. Ayrıca Berio manyetik teyp ve doğal çalgının beraber kullanımını üzerinde de denemeler yapmış ve bu şekilde bazı yapıtlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan bazıları, manyetik teyp içinde hem manyetik seslerin hem de solistin performansının kaydedilmesi sonucunda ortaya çıkan *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), beş çalgı ve teyp için *Differences* (1959) ve elektronik sesler ile Cathy Berberian'ın sesinin beraber teybe kaydedildiği *Visage* (1961) örnek gösterilebilir. *Thema Omaggio A Joyce* yapıtında Berio James Joyce'un *Ulysses* eserinden *Sirens* başlıklı onbirinci bölümünün girişini kullanmıştır. Metnin İngilizce, İtalyanca ve Fransızca'sını Cathy Berberian'ın sesinden kaydeden Berio bu sesleri manyetik teyp ortamında farklı renk ses ve dinamiklere dönüştürmüştür. Berio'ya göre metnin kendisinden gelişen bir polifoni söz konusudur.

Besteciye Joyce'un şiiri ile tanıştıran yazar Umberto Eco, ellili yılların sonundan itibaren Berio'nun eserlerinde görülen vokal ve çalgısal teatral jestlerle müziğin dokusunu örme düşüncesine de ilham olmuştur. Berio'nun kendi çağdaşı müzisyen ve yazarlarla yaptığı iş birlikleri Onun müzik yapıtlarına da yansımıştır. Berio 1950'li yıllarda çalgı gruplarının akustik olarak farklı yerleşimlerini içeren yapıtlar da yazmıştır. *Allelujah I*, *Allelujah II* ve *Tempi Concertati* bu eserlere örnek gösterilebilir. 1958 yılında tamamladığı *Allelujah II*'da besteci beş orkestra grubunu seyircilerin çevresine gelecek şekilde konser salonuna dağıtarak yerleştirmektedir.

Eserde istikrarlı olan şey sürekli devinen dönüşümlerdir. Öyle ki pikolo veya flüt si bemol ses sinyalini vererek dağılmış grupların birbiriyle iletişimini kolaylaştırır ve müziği tekrar açılış, başlangıç noktasına getirir. Berio'nun 1961 yılında tamamladığı bir diğer orkestra eseri Epifanie'dir. Kadın sesi ve orkestra için bestelenmiş Epifanie, orkestra için yazılmış Quaderni I-II-III dizisi ve metinlerden montaj yapılarak oluşturulmuş vokal dizilerin birbirleriyle olan etkileşimi üzerine kurgulanmış bir eserdir. Vokal içinde kullanılan metinler, Eco, Proust, Simon, Joyce, Sanguinetti, Brecht, Machado gibi yazarlardan alıntılanmıştır. 1962 yılında soprano, 29 solist, biri sahnede çukurunda diğeri seyirciler arasında iki koro için bestelenen Passagio Messa În Scena Berio'nun müzikal drama türünde yazdığı önemli bir yapıttır. Eserin metnini Eduardo Sanguinetti'nin kaleme aldığı bu yapıt, 1919 yılında işkence sonrası öldürülen Rosa Luxemburg'un ölmeden önceki sahnelerini konu almaktadır. Eserde solistler vokal ve koroların armonik dizileri birbirinden bağımsız bir gelişim sergilemektedir.

Berio ellili yılların sonundan itibaren küçük çalgı grupları için de eserler besteleme yoluna gitmiştir. Daha sık performans vermeye olanak sağlayan bu tür küçük ölçekli gruplar için yazılan yapıtlara, Tempi Concertati (1959), Differences (1959), Circles (1960) ve Sequenza serisi örnek gösterilebilir. Bu eserlerden Circles, kadın sesi, arp ve iki perküsyon için yazılmıştır. Vokalde şair E. E. Cummings'in üç şiiri kullanılmıştır. Bu üç şiir, şairin toplama şiirlerinin 25, 76 ve 221 numaralı olanlarıdır. Besteci sırasıyla 25-76-221-221-76-25 numaralı şiirleri art arda getirerek dairesel bir yapı oluşturmuştur.

1960'lı yıllardan itibaren müziğindeki serial etkiyi azaltan ve rastlamsallığı da işin içine katan Berio'nun eserlerinde hem çalgısal olarak hem de doğrudan dramatik olarak teatral jestlerin etkisi artmıştır. Dinleyici, Onun çağdaşı bestecilere daha az gösterdiği ilgi ve merakı Berio'nun eserlerinde daha fazla gösterir olmuştur. Bu dönemde yazdığı Sequenza III ve V ile Laborintus II (1965) adlı eserler onun müzik dilinin örneklerini oluşturmaktadır. Laborintus II 1965 yılında 700. doğumu anılan orta çağ düşünürü Dante Alighieri'nin üç önemli eserinden temel alınarak Eduardo

Sanguinetti'nin metinlerini oluşturduğu, sesler, çalgılar ve teyp için bestelenmiş bir yapıttır. Sanguinetti, metin için, Alighieri'den başka İncil, T.S. Eliot ve kendi metinlerinden de bazı ufak parçalar kullanmıştır. 1968 yılında sekiz ses ve orkestra için yazdığı Synfonia, Berio'nun belki de müzik tarihinde en çok anılan eseri konumundadır. Berio, diğer eserlerinde de zaman zaman geçmiş stillere ve bestecilere doğrudan veya dolaylı yollardan yaptığı göndermeler kullanmış bir bestecidir. Synfonia, kullandığı alıntılar ve kolajlar açısından bu düşüncenin doruk noktalarından birini oluşturmuş bir eserdir. Eserin metni için Samuel Becket ve Claude Levi Strauss'un metinlerinden yararlanılmıştır. Berio beş bölümlü bu eserin birinci bölümünde, yazar Claude Levi Strauss'un Le Cru Le Cuit adlı metninden küçük kesitler kullanmıştır. İkinci bölüm O King başlığını taşır. Besteci bölümün tüm metnini, 1968 yılında öldürülen Martin Luther King'in sözlerinden alıntılarla oluşturmuştur. Eserin üçüncü bölümü, Mahler'in diriliş başlıklı ikinci senfonisinin scherzo bölümü temel alınarak pek çok yapıttan alınan alıntılarının kolaj olarak sunulduğu bir bölümdür. Bach Brandenburg Konçertosu I, Beethoven Senfoni IV ve IX, Brahms IV Senfoni ve Keman Konçertosu, Mahler II, IV, IX Senfonileri, Ravel La Valse, Daphnis Et Cloé, Debussy La Mer, Hindemith Keman Konçerto'su, Berlioz Fantastik Senfoni, Stravinsky Bahar Ayini, Schoenberg Beş Parça Op.16, Berg Keman Konçerto'su, Wozzeck Opera'sı, Stockhausen Gruppen, Webern II Kantat, Boulez Pli Selon Pli, R. Straus Rosenkavalier, Pousseur Couleurs Croisées ve Globokar Accord, Mahlerin Scherzo'su üzerine bina edilmiş alıntılardır. Üçüncü bölümün metni için Samuel Becket'in The Unnamable eserinden yararlanılmıştır. Eserin dördüncü ve beşinci bölümlerinde ilk üç bölümün müziğinden etkiler bulunur. Yanısıra, kullanılan metinler de önceki bölümlerdeki metinlerden alıntıdır. Synfonia'nın müziği alıntı, kolaj, dizisellik, doğaçlama ve vokal süslemeler üzerine kurulu bir yapı içermektedir.

Berio, bazı eserlerinde halk kaynaklarından da yararlanmıştır. 1964 tarihli mezzo soprano ve yedi çalgı için Folk Songs başlıklı eser ve 1976 tarihli 40 ses ve çalgılar için yazdığı Coro adlı yapıtı, buna örnek gösterilebilir. Folk Songs'da Amerika, Ermenistan, Fransa, Sicilya, İtalya, Sardunya, Azerbaycan gibi on bir farklı coğrafyadan derlenen halk melodileri, Berio'nun üslubunu yansıttığı eşliklerle

bestelenmiştir. Eser 1973 yılında orkestra ve mezzo soprano için yeniden düzenlenmiştir. 1976 yılında tamamlanan Coro yapıtında Berio halk şarkılarının ve Pablo Neruda'nın metinlerinden yararlanmıştır. 40 ses ve çalgıcılar için yazılan yapıtta aslında, bölüm VI'deki Hırvat melodisi veya bölüm XVI'deki kendi eseri olan Cries Of London eserinin alıntısı dışında başka doğrudan melodi kullanılmamıştır. Ancak halk teknikleri ve melodileri belli şarkı formlarına sokulmadan kullanılmış hatta bazen birleştirilmiştir. Müzik bu dönüştürme ve birleştirme üzerine kuruludur. Bu eserde bir metin farklı müzik modelleriyle, bir müzik kesiti de farklı metinlerle bir araya getirilebildiği görülür.

Berio'nun ilerleyen kariyerinde büyük sahne eserleri de yazdığı görülmektedir. Solistler, aktörler, koro ve orkestra için Un Re In Ascolto (1983), La Vera Storia (1981), Cronaca Del Luogo (1999) ve solistler, koro ve orkestra için Outis (1996) Onun bu türdeki eserleri arasındadır. Berio bunun yanısıra, geçmiş dönemlerde yaşamış bazı bestecilerin eserleri ile ilgili de uyarlamalar yapmıştır. Bu uyarlamalar kimi zaman eseri bestecinin üslubunda yeniden ele alma şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu tür eserler ve uyarlamalara örnekler: Il Combattimento Di Tancredi E Clorinda Monteverdi – Berio (soprano, tenor, bariton, klavsen ve yaylılar) (1966), Le Grand Lustucru Weill – Berio (mezzo-soprano ve ensemble) (orijinali piyano) (1972), Surabaya Johnny Weill – Berio (mezzo-soprano ve ensemble) (1972) Siete Canciones populares españolas De Falla – Berio (mezzo-soprano ve orkestra) (1978), Cadenzas to Wolfgang Amadeus Mozart's Flute Concerto in D Major K. 314 (Flüt) (1985), Fünf Frühe Lieder Mahler – Berio (bariton ve orkestra) (1986), Opus 120 No. 1 Brahms – Berio (klarinet (veya viyola) ve orkestra) (1986), Sechs Frühe Lieder Mahler – Berio (bariton ve orkestra) (1987), Rendering 'Restoration' Of Schubert's Symphonic Fragment In D Major D936A (orkestra) (1990), Contrapunctus XIX Bach – Berio (yirmi üç icracı) (2001), Turandot By Giacomo Puccini (1924) - Completion Of The 3rd Act By Luciano Berio (koro, solistler ve orkestra) (2001).

Berio'nun müziği genel olarak avangart stillerden öğrenilen tekniklerle birlikte, dramatik ve çalgısal jestlerden, yoğun orkestral dokulardan, iş birliği yaptığı sanatçı ve müzisyenlerin ilhamlarından, yaşadığı kültürlerden ve geçmişin besteci, stil ve geleneklerinden beslenmiştir. Berio, dinleyici ve icracıyla iletişim halinde olan, geçmişi kendi dramatik üslubuyla yorumlayan ve avangart stilleri, müzik tiyatrosu kanalıyla dinleyici ile buluşturan oldukça üretken bir bestecidir.

4.2.1 Sequenza Serisi

Berio'nun her biri farklı solo çalgı için yazılmış 14 eserden oluşan Sequenza serisi 1958 ile 2002 yılları arasındaki 44 yıllık zaman dilimine yayılmıştır. Bestecinin yazdığı bu serinin her bir eseri, yazıldığı solo çalgının 20. yüzyıl çağdaş repertuarı içinde önemli bir yere sahiptir. Sonraki kuşak besteciler açısından bu seri, modern ancak çalgıya uygun bir dilin kullanımını gözettiğinden ve yazıldığı çalgının doğasına uygun tüm olanakları kullandığından dolayı, bir tür katalog niteliğindedir. Berio, Sequenza terimini bütün müzikal fonksiyonların kaynağını oluşturan armonik alanlar dizisini ifade etmek için kullanmıştır. Berio, bu eserleri yazarken icracı ve çalgı arasındaki ilişkiyi en dengeli biçimde ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Besteci, Sequenza serisinde, o an için üzerinde çalıştığı enstrümanı yakından tanıyabilmek için çoğunlukla eseri ithaf ettiği icracıyla birlikte çalışma yolunu izlemiş; hatta, eserleri icracının kendisinden ilham alarak bestelemiştir. Eserlerin yapısı, ithaf edilen icracı ve çalgının belli özellikleri temel alınarak yazılmış ve bu yazım sürecinde her iki unsurun da sınırları göz önüne alınmıştır. Serinin tüm eserlerinin bulunduğu en önemli ortak noktalar, virtüözite, çalgısal karakter ve polifonidir. Berio tüm seri boyunca çalgının doğasına ters gelen bir müzik yazmamaya özen göstermiş; sadece çalgının sınırlarını genişletmek için çaba sarf etmiştir. Serideki müziklerde kullanılan tınılar ve çağdaş teknikler, tek sesli olarak bilinen çalgıların çok sesliymiş gibi duyulmasını sağlamıştır. Berio mezzo soprano için yazılmış Sequenza III eseri dışındaki serinin tüm eserlerinde, polifonik bir yazıyı ve bu yazıdan kaynaklanan melodik yoğunluğu göstermeyi amaçlamıştır. Bu melodik yoğunluk ve armonik gelişimin kontrolü

düşüncesi, enstrümanların yapısal özelliklerinden dolayı, farklı şekillerde olsa bile, bütün Sequenza serisinde görülen bir durumdur.

Serinin ilk eseri 1958 yılında flütçü Severino Gazzelloni'ye ithaf edilen flüt Sequenza'sıdır. Bu eser, atonal bir üslup ve sıçramalı uyumsuz aralıklar kullanılmıştır. Berio'nun serializm düşüncesini çağrıştıran küçük motifsel hücrelerin kullanıldığı görülür. Ancak besteci bu hücrelerdeki ritimler, dinamikler, ses yükseklikleri ve tınıları yeniden yorumlayıp değiştirme yolunu izlemiştir. Böylece serial düşüncenin daha serbest kullanımı söz konusu olmuştur. Berio eserde çağdaş ses efektleri ve genişletilmiş teknikler kullanmıştır. Flutter tongue, double stops, key clicks ve multiphonics gibi kullandığı bu tekniklerin ilk örnekleri, Varese'in ve Cage'in solo flüt eserlerinde görülür ve Berio bu örneklerden ilham almıştır. Berio bu eserde ana seslerin ve ikincil seslerin, perdelerin ve gürlüklerin, tını ve aşırı teatral jestlerin karşıtıllıklarıyla bir polifoni oluşturmaya çaba sarf etmiştir. Ayrıca, melodik çizgiyi zenginleştirmek için trillerden, çift dil veya dil çırpma tekniklerinden ve multiphonic tekniğinin sembolik kullanımından faydalanmıştır. Berio bu eserde, Feldman'ın, Brown'un ve Cage'in eserlerinde görülen orantısal notasyon yazı stilini kullanmıştır. Esasen Berio orantısal notasyonu, icracının teknik zorluk içeren pasajları daha serbest icra edebilmesi için kullanmış; ancak, icracıların notaların orantıları konusunda oldukça serbest hareket etmeleri üzerine eserin 1992 versiyonunda, nota üzerinde oynamalar yaparak, ritmik değerlerin basitleştirilmesi yolunu izlemiştir.

Serinin ikinci eseri olan ve Fransız arpçı Francis Pierre'e ithaf edilmiş 1963 tarihli arp Sequenza'sı, esasen Pierre için yazılması düşünülen arp konçertosuna hazırlık için tasarlanmış arp çalışmasından türemiştir. Berio iki yıl sonra bu Sequenza'ya bir orkestra eşliği düzenlemiştir. Böylece Chemins I başlıklı eser ortaya çıkmıştır. Eserde orantısal notasyon kullanan besteci, arp müziğini hatırlatan klişeleri kullanmaktan özellikle uzak durmayı seçmiştir. Yazdığı program notlarında, Fransız izlenimciliğinin etkisine hapsolmuş, yarı çıplak ve uzun sarı saçlı kızların çektiği glissando ile anılan bu çalgı için çağdaş teknikleri kullanma yolunu izlediğini

belirtmiştir. Modern arp tekniklerini geliştiren Carlos Salzedo'dan ilham alan Berio, avuç içinin tellere vurulması sonucu oluşan güçlü cluster tekniğini, Bartok pizzicatosunu, telle ve pedalla yapılan glissandolar ile birlikte parmak eklemlerinin arpın gövdesine vurulması sonucu elde edilen perküsif efektleri bu eserde kullanmıştır. Bu güçlü ve enerjik ses ortamına karşıt olarak besteci, uyumsuz düzensiz fakat akıcı arpejler, akorsal pasajlar ve parmakların hızlıca ileri geri hareketi sonucu oluşan efektler ile müziği dengeleme yoluna gitmiştir.

Serinin üçüncü eseri kadın sesi için yazılmıştır. 1966 yılında yazılan bu eseri besteci, olağanüstü yetenekli şancı ve aktrist Cathy Berberian'a ithaf etmiştir. İki sanatçı, başarısız evliliklerine rağmen oldukça başarılı bir şekilde iş birliğine devam etmişlerdir. Avangart vokalizmin bir temsilcisi olan Berberian, Bussotti, Cage ve Pousseur gibi pek çok avangart besteciye ilham kaynağı Olmuştur. Eserlerinde İnsan Sesine Özel Bir Önem Veren Berio, Chamber Music (1953), Thema (Omaggio A Joyce) (1958) Ve Recital I (For Cathy) (1972) adlı eserlerini Onun için yazmıştır. Sequenza III, İsviçreli yazar Markus Kutter'in kısa bir şiirini temel almıştır.

Give me a few words for a woman

To sing a truth allowing us

To build a house without worrying before night comes

Değişebilen sözcük öbeklerinden ve klasik bir biçime sahip olmayan yapısından dolayı şiir, dikey, yatay ve diyagonal bir şekilde okunabilmektedir. Berio metnin sağladığı açık biçimsel karakterden faydalanmakla kalmamış, fonetik potansiyellerini değerlendirmek için kelimeleri kırma yoluna başvurmuştur. Düzgün kelime ve ifadeler, eserin çeşitli yerlerine serpiştirilmiş ve dil titretme, ağız içi konuşma, yüksek sesle veya fısıltı ile konuşma, şarkı söyleme gibi jestlerle beraber kullanılmıştır. Ayrıca, Berio, şarkı söyleme ve konuşmanın dışında nefes alma ve ağız tıklatma efekti gibi bazı ses efektlerine de eserde yer vermiştir. Sesleri daha tiyatral şekilde ifade etmek için Berio, aşırı heyecanlanma, aşırı sevinme, endişelenme,

şaşırtma, rahatlama gibi 44 farklı küçük psikolojik ifadeyi de eserin içine yerleştirmiş; bu tür ses ve davranışları, yüz ifadeleriyle, el ve vücut hareketleriyle dramatize etme yöntemini kullanmıştır.

Eserin formunda, "truth" kelimesinin en kalın notada kullanılarak merkezin oluşturduğu bir yapı bulunur. Bununla beraber, sınırlı bir armonik alanda ve yatay bir vokal katman içerisinde tekrar eden ve yeniden oluşan melodik öğeler, jest ve vokal ifadeleri, konuşma tekniğinden şarkı söylemeye evrilen pasajlar eserin diğer biçimsel öğelerini oluşturur. Eser, gergin mırıldama efektiyle açılır. Müziğin son üçte biri çeşitli tipteki şarkı söyleme pasajlarıyla bezelidir. Sequenza III, Kutter'in şiirinin sözdisimsel ve anlamsal hareketliliği üzerine bina edilmiş bir rastlamsallığı barındırmaktadır ve bunun için grafik notasyonla yazılmıştır. Ses yüksekliklerinin icracının ses aralığına göre aktarılabilmesi, ritmik öğelerin esnek yollarla on saniyelik birimler halinde gösterilmesi eserin rastlamsal yapısını gösteren öğelerdir. Dramatik ve fiziksel virtüözitesi dikkate alındığında Sequenza III Berberian'ın hünerini ortaya çıkaran bir eserdir; hatta eserin Berberian'a ithaf edilmediği aslında eserin Onunla ilgili olduğu söylenebilir.

Piyano için yazılmış Sequenza IV ilk üç Sequenza'nın aksine genişletilmiş tekniklerden ve rastlamsallık fikrinden kaçınarak, çalgısal üslup açısından daha geleneksel bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Eserin notasyonu metrik notasyonla yazılmıştır. Yanısıra, o zamanın pek çok bestecisinden farklı olarak Berio bu eserde hazırlanmış piyano fikrine yer vermemiştir. Eser, Brezilya'lı piyanist ve besteci Jocy de Carvalho'ya ithaf edilmiş; eserin ilk seslendirilişi de Onun tarafından yapılmıştır. Berio bu eserde de polifoni kavramı üzerine çalışmıştır. Eserde iki özerk armonik yapının eş zamanlı olarak birlikte kullanıldığı görülür. Bir tarafta, müziğin ön katmanında, minimal perde hareketleri aracılığıyla azar azar değişen yumuşak, geniş ve yoğun staccato akorlar bulunurken; diğer tarafta arka katmanda ise, sostenuto pedalının geniş kullanımı ile üretilen uzayan akorlar ve parıltılı armoniler bulunmaktadır. Eserin açılışında kullanılan akorsal malzeme, müziğin bütünü boyunca

dönüşümlü olarak nispeten daha lineer bir yazı ile beraber kullanılır. Hızlı arpejler, tremolo pasajlar, kısa melodik motifler ve tekil notalar lineer yazının unsurlarıdır. Sequenza açılıştaki akorsal doku ile sona erer. Bu eserin kaleydoskopik dokusu, oldukça farklı dinamikler ve sıra dışı pedal kullanımlarıyla zenginleştirilmiştir.

Serinin beşinci eseri olan Sequenza V, tromboncu Stuard Dempster için 1966 yılında yazılmıştır. Eserin ilk seslendirilişi tromboncu Vinko Globokar tarafından gerçekleştirilmiştir. Eser İsviçreli palyaço Adrien Wettach Grock'un anısına ithaf edilmiştir. Sequenza V teatral jestlerin ve müzikal unsurların bir arada sunulduğu bir eserdir. Sequenza III eserinde olduğu gibi besteci, teatral dramatik öğeleri eserde kullanmıştır. Eser iki bölmeden oluşmaktadır. Bu bölmeler nota üzerinde A ve B olarak gösterilmiştir. A bölümünde orantısal notasyon kullanılmışken B bölümünde nota üzerinde ölçü çizgileri bulunmaktadır. Besteci, icracının sahneye bir palyaço kıyafetiyle özellikle beyaz kravatla çıkmasını, A bölümü boyunca sahne üzerinde yürüyüp dolaşmasını ve ayakta durmasını istemiştir. Dahası icracı eski bir şovmenin pozlarına girmeli, eski favori şarkılardan birini söylemeli ve hayali bir tüfekte kuşlara ateş etmelidir. Bu jestler Grock'un hareketlerine doğrudan göndermelerde bulunmak için yazılmıştır. Berio, notasyonun üzerinde bazı ok işaretleri kullanmıştır. Bu işaretler, icracının belli yerlerde çalgının yavaş veya hızlı bir şekilde aşağı yukarı hareket ettirmesini bildirmek için konulmuştur. Berio, icracının B bölümüne geçmeden önce şaşkın bir ifadeyle "why" sözcüğünü söylemesini istemiştir. Eserde, soluk alınarak ve boğuk bir şekilde çıkartılan tonlar, glissandolar, multifonikler, çal ve söyle tekniği gibi genişletilmiş teknikler kullanılmıştır. Berio özellikle "why" kelimesinin trombonda da taklit edilmesini icracıdan istemektedir.

Viyola için olan ve 1967 yılında yazılan Sequenza VI bazı açılardan arp Sequenza'sıyla ilintili olarak görülebilir. Bu eserde Berio, çalgılar ve icracılarıyla ilgili genel kanının aksini ortaya koyan bir müzik yazmıştır. Genelde viyolaya biçilen rollerdeki gibi lirik ve melankolik melodik çizgiler yerine bu eserde fortissimo

çalınan vahşi tremolo akorlar kullanılmıştır. Eserin sonlarına doğru bu atmosfer yeterince duyurulduktan sonra besteci icracının sakin ve lirik bir melodi sunmasını istemiştir. Besteci bu eseri kuvvet, dayanıklılık ve yoğunluk içeren bir etüt olarak tanımlamıştır. Diğer Sequenza'larda da görüldüğü gibi bu eserde de sıklıkla tekrar eden modüller ile sadece bir kere görülen modüllerin oluşturduğu biçimsel bir yapı kurgulanmıştır. Eserdeki sıradan, kırık çalınan, bağlı ve arpej şeklinde çalınan tremolo motifleri tekrarlanan motif fikrini temsil etmektedir. Buna ilaveten Berio on akordan oluşan bir armonik diziyi tekrar ederek, geliştirerek ve dönüştürerek eser boyunca on iki kromatik tonda kullanmıştır. Bu Sequenza'da da polifoniye kullanma düşüncesi yer almıştır. Eserin başından itibaren dört sesli akorlar ile birlikte dört partiden oluşan kromatik kontrpuan yazısının karşılığı kullanılmıştır. Sequenza VI, Sequenza III ve V'de olduğu gibi belli bir derece rastlamsallık içermektedir. Eserde ölçü çizgileri kullanılmamıştır. Bu Sequenza Alman viyolacı Walter Trempler'den ilham alınmış ve onun için yazılmıştır. Fakat, eser Fransız viyolacı Serge Collot'ya ithaf edilmiştir. 1981 yılında Arditi Quartet'in viyoloncelcisi Rohan de Saram eseri bir oktav aşağı transpoze ederek viyolonsel uyarlamış ve bestecinin de izniyle viyolonsel için yeni bir Sequenza yazılana kadar, 20 yıl boyunca eseri icra etmiştir. Sequenza VI eserinden yola çıkılarak viyola ve dokuz çalgı için Chemins II, viyola ve orkestra için Chemins III ve yine Sequenza temel alınarak orkestra için Chemins Iib eserleri Berio tarafından bestelenmiştir.

Sequenza VII obuacı Heinz Holiger için yazılmış bir eserdir. Bu Sequenza daha sonra 1993 yılında soprano saksafon için yeniden düzenlenmiş ve Sequenza VIIb adını almıştır. Berio bu Sequenza'dan yola çıkarak on bir yaylı çalgı eşliğinde Chemins IV eserini 1975 yılında bestelemiştir. 1996 yılında Berio'nun da onayı ile Amerikalı obuacı Jacqueline Leclair tarafından Sequenza'nın ölçü rakamları belirtilmiş bir versiyonu hazırlanmıştır. Bu eser Holiger'in çalgı üzerindeki hünerini sergileyecek şekilde bestelenmiştir. Bu yüzden doğuşkanlar, çift doğuşkanlar, çift triller, tril kaydırmaları, dil çırpımları, doğuşkan trilleri, çift doğuşkan trilleri, mikro aralıklarla yapılan triller eserde kullanılan teknikler olmuştur. Sequenza VI polifonik yapı olarak çift doğuşkanlar, çift triller ve diğer multifonik hareketlerle ve zıt ses yüksekliklerinin

ani sıralanışının ardından osilatör veya teybe kaydedilmiş obuanın çaldığı si notasının piyanissimo dinamiğinde getirilmesi ile sağlanmıştır. Eser boyunca duyurulan, başlangıç ve bitiş notası olarak da kullanılan si notası, Alman müzik alfabesinde H harfini yani Holiger'in isminin baş harfini ifade etmektedir. Eserde sıkı bir serial kalıp uygulamaktan kaçınılmış ancak on iki tona dayandırılan bir yapı kurgulanmıştır. Sesleri azar azar duyurulan bu on iki ton setin yapısı, eserin üçte ikisine gelindiğinde, fortissimo sol notasına, bir bakıma eserin doruğuna ulaşıldığında tamamlanmış olur. Obuanın pastoral tınısı imajına karşıt olarak Berio Sequenza'da dissonanslar, sıra dışı tınlar ve girift bir yapı kullanarak bu imajın dışında bir atmosfer oluşturmayı tercih etmiştir.

1977 yılında tamamlanan Sequenza VIII kemancı Carlo Chiarappa'ya ithaf edilmiştir. Bu eser, barok varyasyon formu olan chaconne'un bazı nitelikleri göz önünde bulundurularak yazılmıştır. Böylece besteci Eserde kemanın tarihsel gelişimine dolaylı bir göndermede bulunmuştur. Bu sequenza ölçü çizgileri kullanılmamıştır. Çalgının geleneksel tınları dışında başka tını arayışlarına eserde yer verilmemiştir. Eserin temel kurgusunda la ve si notaları kullanılmıştır. Müzik boyunca görülen bu iki nota, dört sesli akorlar ve hızlı figür tekrarlarıyla süslenir ve genişletilir. Böylece eserde polifonik bir etki elde edilir. Müziğin ilerleyen safhalarında icracı tarafından daha serbestçe icra edilen altı pasaj bulunur. Eserde A1, B ve A2 olmak üzere üç bölme bulunmaktadır. Eserin açılışında akorsal ve aralıksal bir yapı yer almaktadır. Bu yapı farklı oktavlarda da görülmektedir. B bölümünde, müziği tekrarlı bir ritmik motif taşımaktadır. A2, A1'daki malzemenin bir benzerini sergilemektedir. Sequenza VIII'den yola çıkılarak Berio tarafından 1981 yılında tamamlanan keman ve orkestra için Corale adlı eser de Sequenza VIII gibi Carlo Chiarappa'ya ithaf edilmiştir.

Klarnet için Sequenza IXa, klarnet ve elektronik müzik için IRCAM'daki programlanabilir dijital filtreleme sisteminde hazırlanan Chemins V adlı eserin etkisiyle ortaya çıkmış bir yapıdır. Peppino di Giugno'nun mühendisliğini yaptığı bu sistemde çalgılardan alınan seslerin dönüştürülmesi sağlanmaktadır. Berio Chemins

V'de çıkan sonuçtan pek memnun olmadığı için eserin 1980 yılındaki ilk seslendirilişinden sonra yapıtı geri çekmiştir. Chemins V'nin klarnet partisi ise 1981 tarihli Vera Storia Operası'nın ikinci sahnesinde, Linea adlı iki piyano, marimba ve vibrafon için yazılmış eserle birlikte Mix adlı yapıtta (1985) dönüştürülerek kullanılmıştır. Yine Chemins V'nin klarnet partisinden Sequenza IXa (1980) ve alto saksafon için Sequenza IXb (1981) eserleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca 1998 yılında solist Rocco Parisi Sequenza IXa'yı bas klarinet için uyarlamıştır. Sequenza IXc başlığı taşıyan bu düzenlemeyi yaparken multifoniklerin çalınabilmesi için bazı değişikliklere gitmiştir. Sequenza IXa, yapısal olarak besteci tarafından dönüştürülmüş, geri döndürülmüş, simetrik ya da dolambaçlı yapıda olan uzun bir melodi olarak tanımlanmıştır. Eserde birbirleri arasında dönüşen sabit iki ses bloğu mevcuttur. Birincisi fa diyez, do, re diyez, mi, sol, si bemol ve si notalarından oluşan ve hepsi her zaman aynı oktavda duyurulan yedi seslik bir blok; ikincisi ise her oktavda duyurulabilen geriye kalan beş sestten oluşan bir bloktur. İkinci ses bloğu birincisinin armonik fonksiyonlarını sorgulamakta, dönüştürmekte ve değiştirmektedir. Yanısıra eserde, Mozart, Weber ve Benny Goodman'ın klarnet kullanımına dolaylı göndermelerde bulunulmuştur. Berio eserde ölçü çizgisi kullanmamıştır. Ayrıca, eserde multifonikler ve mikrotonlar gibi çağdaş tekniklere de yer verilmiştir. Sequenza'nın ilk seslendirilişi klarnetçi Michel Arrignon tarafından yapılmıştır. Eser kimseye ithaf edilmemiştir. Alto saksafon için yazılan Sequenza IXb, eserin Sequenza IXa'dan uyarlanmasında yardımcı olan Iwan Roth ve John Harle'e ithaf edilmiştir. Sequenza IXa ve IXb arasındaki farklar oldukça minimal düzeyde tutulmuştur. Eserin ilk seslendirilişi John Harle tarafından gerçekleştirilmiştir. Berio 1996 yılında Sequenza IXb'den yola çıkarak alto saksafon ve orkestra için Récit (Chemins VII) adlı yapıtı yazmıştır. Bu yapıtın ilk seslendirilişini Claude Delangle gerçekleştirmiştir.

1984 yılında Ernest Fleishmann'ın isteği ve iknası sayesinde yazılan trompet ve rezonatör piyano için Sequenza X, Los Angeles Filarmoni Orkestrası birinci trompetçisi Thomas Stevens'a ithaf edilmiştir. Eserin ilk seslendirilişini de Stevens yapmıştır. Trompet Sequenza'sı Obua Sequenza'sıyla benzerlik gösterir. Her ikisinde de çalgı dışında ilave ses kaynakları kullanılmıştır. Bununla birlikte Sequenza VII'de,

bir osilatör veya teybe kaydedilmiş obua ile si notasının duyurulması sağlanabilmekte ve bu sayede eserin icrası için sahnede bir solistin olması yetmekteyken, Sequenza X'de sahnede iki icracının olması gerekmektedir. Piyano partisinin yazılı olduğu notada besteci piyanistin akorları sessizce çalmasını ve kimi zaman da pedalları kullanmasını istemiştir. Eserde trompet, İsrail milli marşının kullanımı dışında doğrudan ve doğal şekliyle ele alınmıştır. Trompet partisinde geniş ses tekrarları ile birlikte flutter tongue, doodle tongue ve tremolo teknikleri kullanılmıştır. Eserin icrası boyunca, trompetçinin piyanonun yanında ayakta durması ve notada belirtilen zaman geldiğinde piyanonun içine doğru çalması istenmiştir. Berio Sequenza X'den yola çıkarak 1995 yılında oda orkestrası ve trompet için Col Od (Chemins VI) adlı yapıtı bestelemiştir.

1988 yılında tamamlanan solo gitar için Sequenza XI gitarist Eliot Fisk'e ithaf edilmiş ve ilk seslendirilişi Fisk tarafından yapılmıştır. Eserde geleneksel ve yeni denilebilecek pek çok gitar tekniği kullanılmıştır. Flamenko stilinden gelen rasgueado, tanbur, glissando, doğuşkanlar, Bartok pizzicatoları, açık tel triller, tremolo bu tekniklere örnek gösterilebilir. Eserde ayrıca tercihen gitar akordunu düzeltebilmeye imkân veren pasajlar da bulunmaktadır. Berio, iki çalgı geleneğini bu Sequenza'da birbiriyle örtüşürme yolunu izlemiştir. Bunlar flamenko geleneği ve klasik gitar geleneğidir. Eserin dokusunda iki heksakordal yapıdan oluşan lineer bir yazı ile, dört ila altı sesli akorlardan oluşan bir yapı bulunur. Akorsal armonik yapının temelinde gitarın açık tel akort sisteminden gelen aralıksal kurgu kullanılmıştır. Her iki doku ortak olarak, ikili, dördü ve artmış dördü aralıkların kullanımı bakımından birbirine bağlıdır. Bu Sequenza'dan yola çıkarak Berio, 1992 yılında gitar ve orkestra için Chemins V adlı yapıtı bestelemiştir.

Sequenza XII 1995 yılında solo fagot için yazılmış ve Pascal Gallois'ya ithaf edilmiştir. Obua Sequenza'sına benzer şekilde, Gallois ve Berio'nun iş birliği sonunda ortaya çıkan bu eserin performans notalarını Pascal Gollis yazmıştır. Sequenza XII, yaklaşık 20 dakikalık süresiyle Sequenza'lar içerisinde en uzun süreye sahip olan

eserdir. Bu Sequenza'da kullanılan çember nefes tekniği de göz önünde bulundurulduğunda eserin uzunluğu solist için artı bir zorluk barındırmaktadır. Berio'ya göre, fagot, geniş ses yüksekliklerinin kullanıldığı, bundan dolayı da karşıt kişiliklerin ortaya çıktığı bir çalgıdır. Dolayısıyla, besteci bu farklı karakterleri, çok çeşitli melodik hatlarla, tını çeşitliliğiyle, dinamik ve tempo olanaklarıyla ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Sequenza'nın ilk kısmında, özellikle piyanissimo dinamiğinde uzun glissandolar görülür. Bu glissandolar, uzak oktavlar arasında yavaş yavaş ilerleyecek şekilde kullanılmıştır ki bu jest parça boyunca da görülebilir. Glissandolar, sık sık hızlı motif tekrarları ve yukarı aşağı devinen küçük staccato motiflerle kesintiye uğratılır. Eserin ikinci kısmında ise yeni ve kompleks bir tını görülür. Bu tını, uç oktavlar arasında duyurulan hızlı nota değişimleri, tremololar ve flutter tongue tremololar aracılığıyla oluşturulmuştur. Bunun yanısıra, eserin notasyonunda oktav alanı geniş olduğundan dolayı tenor ve bas anahtarlarının ikisi de kullanılmıştır.

1995 yılında akordeon için bestelenmiş Sequenza XIII, klasik akordeoncu Theodore Anzellotti için yazılmıştır. Yanısıra eser, caz, tango ve klezmer akordeoncusu Gianni Coscia'ya ithaf edilmiştir. Sequenza'lar içinde alt başlığı olan (Chanson) tek Sequenza, akordeon için olandır. Chanson başlığı, nostaljik bir lezzetin altını çizmek için konulmuştur. Berio, halk etkilerini, işçi ve kabare şarkılarını, tango ve caz müziğini klasik elementlerle birleştirmeye niyetlenmiş görünmektedir. Besteci Re In Ascolto Operası'nda (1982) ve Chemins V yapıtında (1992) akordeonu kullanmıştır. Ancak, Anzellotti ile buluşuncaya kadar çalgının sosyal ve teknik çağrışımlarını gözlemleyip solo bir eser yazma imkânı bulamamıştır. Holiger ve Gallois'da olduğu gibi Anzellotti, Berio'yu akordeonun tını ve teknik olanaklarıyla tanıştırmıştır. Sequenza XIII hassas ve lirik bir eserdir. Melodik cümleme, çoğunlukla şeffaf kontrapuntal doku, bağlı çalma ve dinamik olarak yumuşak bir çalış eserin karakterini oluşturmaktadır. Berio akordeonun yüksek ve kulak tırmalayıcı ses ve tını potansiyeliyle ilgilenmemiştir. Eser, inici dörtlülerden oluşan bir melodiyle açılır. Melodinin eşliğinde dörtlü ve beşliler kullanılmıştır. Akordeonun bas notaları beşli bir sıra düzeniyle konuşlandırılmıştır. Bu yüzden melodi ve eşlikteki dörtlü ve beşliler,

idiomatik bir yapıyı göstermektedir. Eserdeki lineer yazı, istikrarlı bir şekilde sıra dışı akor bağlantıları, vibratolu aksanlar ve hızlı minör üçlü arpejler tarafından kesintiye uğratılır. Sequenza'da Berio, notaların armonik alanlarını kromatik bir yazı diliyle on iki tonda da uygulamaya çalışmıştır. Ancak eserde minör tonalite duyuluşunun daha baskın olduğu görülür.

Viyolonsel için Sequenza XIV, Arditi Quartet'in viyolonselcisi Rohan de Saram'a ithaf edilmiş bir eserdir. Sequenza serisinin son eseri olan bu yapıt, Berio'nun da ölmeden önce yazdığı son yapıtlardan biridir. Sirilanka'lı olan ve kandyan denilen yerel bir davul da çalan Saram için yazılan bu eser, başlangıçta iki kez revize edilmiş ve Saram tarafından ilk seslendirilişi yapılmıştır. Bu Sequenza, farklı kültürlerden unsurlar içermektedir. Berio, Saram'ın çaldığı silindir şeklindeki kandyan davulla ilgilenmiştir. Kandyan davulu silindir uçlarına takılı derilerden toplam dört tınının çıktığı bir çalgıdır. Saram kandyan davulu ile ilgili yazıları ve davulun tınısını duyuran bir kaydı Berio'ya vermiştir. Berio bu yolla keşfettiği kandyanı, Sequenza'yı zenginleştirmek için kullanmıştır. Sequenza'da bu davulun on iki vuruşluk çalınışını çağrıştıran kesitler bulunur. Bu kesitler kimi zaman on bir kimi zaman da on üç vuruşlu olarak da görülür. Perküsif tınlar nota üzerinde iki farklı parti olarak gösterilmiştir. Böylece polifoni fikri kullanılmış olur. Alt dizekte sağ elin dört parmağının çalgı tahtasına vurarak çıkartacağı tını, üst partide ise sol el parmaklarının çıkartacağı tını gösterilmektedir. Perküsif kesitlerde, her iki parti birbirleriyle homojen bir ritmik yapı ve melodik figür oluştururken, melodik pasajlarda, viyolonsel geniş ses aralığını ortaya çıkaran tınlar, ritimler, dinamikler ve ses yükseklikleri çok çeşitli bir ortam oluşturmuştur. Berio'nun ölümünden sonra, kontrbasçı Stefano Scodanibbio, Sequenza XIV yapıtını 2004 yılında kontrbasa uyarlamış ve uyarlamanın ilk seslendirilişini yine aynı yıl gerçekleştirmiştir.

5. LUCIANO BERIONUN SOLO GİTAR İÇİN SEQUENZA XI ADLI ESERİ'NİN ANALİZİ

Bu bölümün yazımı için, Mark David Porkaro'nun 2003 yılında yazdığı A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar¹⁰ başlıklı yüksek lisans tezinden ve Gerd Wuestemann'ın 1998 yılında yazdığı Luciano Berio's Sequenza XI Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis with Performance Edited Score¹¹ başlıklı doktora tezinden kaynak olarak faydalanılmıştır.

Sequenza XI, Berio'nun yazdığı Sequenza serisinin en uzun süreye sahip eserlerinden biridir. Besteci, diğer Sequenza'larda olduğu gibi bu Sequenza'da da çalgının tüm olanaklarını kendisine tanıtabilecek ve kullanabilecek bir virtüöz olan Eliot Fisk ile çalışmayı tercih etmiştir. Gitarist Eliot Fisk için yazılmış olan bu eser 1988 yılında tamamlanmış ve 20 Nisan 1988 tarihinde Fisk tarafından İtalya'nın Rovereto kentinde ilk seslendirilişi gerçekleştirilmiştir. Eser, Viyana'da bulunan Universal Edition tarafından 1988 yılında basılmıştır. Eserin ilk kaydı, Eliot Fisk'in 1 Ocak 1995 tarihinde MusicMasters etiketiyle yayınladığı Sequenza başlıklı albümünün içerisinde yer alır.

Bu Sequenza, diğer Sequenza'larda olduğu gibi tek bölümden oluşan uzun soluklu bir eserdir. Eserin formunda genel olarak A, B, C ve D harfleriyle belirtilebilecek dört ana fikir ve bir koda yer almaktadır. Müziğin bir kısmını kaplayan bir ana fikrin içerisinde diğer fikirleri çağrıştıran pasajlar bulunabilmektedir. Eserin ilk satırında yer alan "ma liberamente come preludiando" gibi girişi ve serbest bir prelüdü anlatan bir ifadeden sonra ikinci satırda "improvizamente violento" gibi coşkulu ve şiddetli bir şekilde doğaçlamayı anlatan bir ifade karşımıza çıkar. Bu bölümde rasgeadolarla çalınan disonans akorlar, eserin tansiyonunu oldukça

¹⁰ Porcaro, Mark David. 2003. A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar. Yüksek Lisans Tezi. University of North Carolina.

¹¹ Wuestemann, Gerd. 1998. Luciano Berio's Sequenza XI Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis with Performance Edited Score. Doktora Tezi. The University of Arizona.

yükseltir. İkinci sayfadan itibaren lineer ve arabesk denilebilecek pasajlar müziği devam ettirir. Eserin neredeyse tamamında müzik lineer yazı ve dört ila altı sesli akorların arasında dengeli bir şekilde ilerler. Eserin son iki sayfasında müziğin tansiyonu nispeten dingin bir atmosferdedir. On birinci sayfanın altıncı satırından itibaren müzik, o noktaya dek kullanılan unsurların bir özetini sunmaya başlar ve disonans aralıklardan oluşan koda tarzı bir yapı halini alarak sona erer.

Berio, diğer Sequenza'larda yaptığı gibi bu Sequenza'da da çalgının fiziksel özelliklerini göz önünde bulundurmıştır. Müziğin içerisinde gitaristik pek çok unsur yer alır. Bu unsurlar, sadece gitaristik olarak değil, aynı zamanda kompozisyonel bütünlüğün bir parçası olarak da önemli roller üstlenirler. Bu sequenza'da Berio, flamenko gitar ve klasik gitar stillerinin yanısıra rönesans polifonik stiline de dolaylı göndermelerde bulunmuştur. Berio'nun müziğinde kimi zaman bu şekilde geçmişe göndermelerde bulunma ve kimi zaman da alıntılar yapma görülen bir durumdur. Sequenza XI içerisinde Berio'nun müziğinde olan teatral bazı jestler de görülür. Müzik içerisinde bulunan ve ani gürlük değişikliklerini ifade eden nüanslar, çeşitli noktalarda görülen ve sürpriz gibi algılanabilecek Bartok pizikatoları teatral jestlere örnek gösterilebilir.

Eserde tını olarak, kimi zaman tambur tekniğiyle kimi zaman rasgeadolarla, kimi zaman da kırık şekilde çalınan dört ila altı sesli akorlar, lineer pasajların içerisinde yer alan gitarda sağ el arpeji denilen hareketler, tremololar, küçük ve büyük ikili aralıklarla yapılan triller, Bartok pizikatoları, doğuşkanlar, iki veya üç ünison sestem oluşan rasgeadolar ve üç yanaşık sestem oluşan ses kütleleri kullanılmıştır.

Müziğin dokusunu oluşturan üç ana öğeden bahsetmek gerekir. Bunlar: akorlar, lineer pasajlar ve trillerdir. Eserin dokuzuncu sayfasının altıncı ve yedinci satırları dışında müziğin genelinde bu unsurlar hakimdir. Çeşitli tekniklerle çalınan akorların armonik dili, gitarın açık (boş) tellerinin ses yükseklikleri arasındaki

çoğunlukla dörtlü olan aralıklar temel alınarak düzenlenmiştir. Akor değişimlerinde çoğunlukla ortak açık teller kullanılarak akorların arasındaki ilişki güçlendirilmiştir.

Lineer pasajlar genellikle tek parti şeklinde homofonik bir yazıdadır. Bu pasajlarda eksik beşli veya artmış dörtlü, tam dörtlü, ikili aralıklar ve bu aralıkların tersi olan tam beşli ve yedililer görülür. İkili aralıklarla yapılan triller teknik olarak üç farklı şekilde kullanılmıştır. Bu triller pasajlar, dinamikler ve kesitler arasında bir geçiş niteliği de taşıyabilmektedirler. Berio, bu müzikte oldukça disonans olarak da duyulsa bile belli bir tonal merkezi gözetmiş görünmektedir. Onun bu müzikte kullandığı ve belli bir ton merkezini çağrıştıran yapı daha çok aralıklar olarak kurgulanmıştır. Bu Sequenza'da kullanılan eksik beşli, tam dörtlü ve küçük ikili aralıklar eserin ana tonal materyali olarak görülebilir. Hem akorların içinde hem de lineer pasajlarda bu aralıklar ve tersi olan diğer aralıklar müziğin ana ekseninde yer alırlar.

Bu çalışmada kullanılan bilimsel nota yükseklik değerleri, Acoustical Society of America tarafından belirlenen sistemle açıklanmaktadır. Bu sistem nota frekanslarını temel almaktadır. Sisteme göre piyanodaki orta Do notası C4 olarak bir başka deyişle dördüncü oktav olarak belirtilmektedir. Gitar gibi, yazıldığı nota çalındığında o notanın frekansından başka bir frekanstaki sesi duyuran çalgılarda bu sistem kullanılmak istendiğinde, duyulan notanın frekansı dikkate alınmaktadır. Gitar geleneksel olarak Sol anahtarıyla yazılan ancak yazıldığı notadan bir oktav ses aşağıda duyulan bir çalgıdır. Piyanodaki orta Do notası (C4) sol anahtarında portedeki birinci çizginin altındaki ek çizgi üzerinde yazılırken, aynı sesi gitarda duyurabilmek için notanın porte üzerinde üçüncü ile dördüncü çizgiler arasındaki do olarak yazılması gerekmektedir. Gitarın en kalın sesi E2 yani kalın mi notası, buna göre sol anahtarında alttan üçüncü ek çizginin altına gelecek şekilde yazılır.

Bu eser, orantısal notasyonla yazılmıştır. Bu notasyonda ölçü çizgisi veya ölçü birimini başlıkta belirten bir rakam bulunmamaktadır. Dolayısıyla sayfa ve satır numarası kullanarak müziği takip etmek gerekmektedir.

Müziğin ilk iki satırında bulunan giriş kısmında tempo olarak dörtlüklerin 50 bpm hızında çalınması istenmiştir. ‘Ma liberamente come preludiando’ ifadesi, giriş kısmının temposunun eserin geneline göre daha serbest çalınabileceğini belirtmek için kullanılmıştır. Girişte iki küçük kesit bulunmaktadır. Birinci küçük kesit genelde piyano ve piyanissimo dinamiğinde çalınan akorlardan oluşmaktadır. (Örn.1)

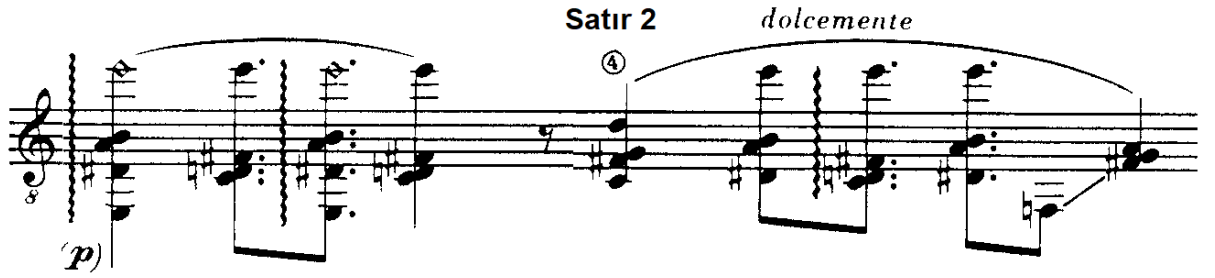
♩ = 50, ma liberamente, come preludiando

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked as ♩ = 50, and the performance instruction is 'ma liberamente, come preludiando'. The notation consists of a series of chords, each marked with a 'T' or 'T*' above it. The dynamic markings are p, pp, p, pp, p, and p. There is a '5' written below the fifth chord, indicating a fifth finger position. The chords are written in a way that suggests they are to be played with a specific technique, likely the 'tambur' technique mentioned in the text.

Örnek 1

İlk akor olan mi2-la2-re3-sol3-si3-mi4 akoru, gitarın boş tel sesleridir. Besteci tonal kurguyu oluştururken, boş tel sesleri arasında görülen dörtlü aralığı kurgunun içine dahil etmiş böylece gitarın doğal boş tel seslerinin müziğin ton merkezinde temel yapı taşlarından biri olmasını sağlamıştır. Bu küçük kesitin diğer akorlarında, eksik beşli ve küçük ikili aralıkların baskın olduğu görülür. Böylece müziğin tonal kurgu açısından diğer unsurları da tamamlanmış olur. Burada görülen tambur tekniği, gitar repertuarında zaman zaman kullanılan bir ses efektidir. Bu teknikte sağ el baş parmağıyla, tüm telleri kaplayacak biçimde gitar eşliğinin sol tarafına vurularak, perküsif bir ses efekti elde edilmesi sağlanmış olur.

Girişin ikinci küçük kesitinde birbiri ardından tekrar eden iki akorun yanısıra, kaydırma efekti (glissando) ile üç yanaşık sestem oluşan bir ses kütesi (cluster) motifi bulunur (Örn.2)



Örnek 2

Tekrar eden akorların armonik temelinde küçük ikili ve artmış dörtlü aralıkları kullanılmıştır. Bu küçük kesit, müziğin ilerleyen safhalarında görülecek B fikrini önceden duyurur niteliktedir. Besteci bu müzikte kullandığı bazı ana fikirlere ait motifleri ana fikrin tamamı henüz gelmeden önceden duyurma yoluna gitmiştir.

Gitar repertuarında glissando tekniği özellikle 19. yüzyıl ile birlikte sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Tekniğin çalınış mantığı yaylı çalgılarla aynıdır. Burada kaydırma hareketi sol el ile yapılır.

Cluster tekniği müzikte 20. yüzyılın başından itibaren özellikle piyanoda kullanılmaya başlanmış bir tekniktir. Cluster'da üç veya daha fazla yanaşık ses aynı anda duyurulur. Amerika'lı besteci Henry Cowell (1897-1965) tekniği ilk kullanan bestecilerdendir. Sonrasında ellili ve altmışlı yıllarda Krzysztof Penderecki, (d 1933), György Ligeti (1923-2006) gibi dönemin bestecilerinin eserlerinde, cluster tekniği orkestral tınısal bir özellik olarak kullanılmıştır. Berio'nun da bu tekniği zaman zaman eserlerinde tınısal bir araç olarak kullandığı görülür. Gitarda cluster ses kütleleri oluşturabilmek aslında çok mümkün değildir. Sadece üç veya en fazla dört yanaşık ses gitar üzerinde çalınabilmektedir. Bundan dolayı gitar için müzik yazan besteciler bu tekniği pek kullanmazlar. Ancak bu eserde zaman zaman üç yanaşık sesin aynı anda duyurulduğu görülür.

Eserin ikinci satırından itibaren tempo dörtlükler 60 olarak değişir. ‘Improvizamente violento’ ifadesiyle başlayan A1 kesiti çoğunlukla rasgueado tekniği ile çalınan akorların, genelde forte veya fortissimo dinamiğinde duyurulduğu bir atmosferdedir.

Rasgueado, çoğunlukla flamenko müziği repertuarında, kimi zaman da klasik gitar repertuarında besteciler ve gitarcular tarafından kullanılan bir tekniktir. Flamenko müziği İspanyol halk kaynaklı bir müziktir. Şarkıcıya veya dansçıya eşlik etmesi için çoğunlukla kullanılan armonik çalgı gitardır. Gitarıcı, soliste veya dansçıya çoğunlukla ritmik figürlerle eşlik etmek durumundadır. Bu eşliği gerçekleştirirken sağ el parmaklarıyla akor tekrarlarını süpürme veya darbeli bir şekilde çalma yöntemini kullanılır. Bu yöneme rasgueado denmektedir. Bu noktada hem flamenko hem de klasik gitarda kullanılan sağ el parmaklarının işaretlerinden bahsetmek gerekir. P harfi baş parmağı simgeler ve İspanyolca pulgar kelimesinden türemiştir. İ parmağı işaret parmağını simgeler ve açılımı indecio kelimesidir. M parmağı orta parmak için kullanılır ve açılımı medio kelimesidir.

A parmağı yüzük parmağının sembolüdür. Açılımı ise anular kelimesidir. X parmağı klasik gitarda pek kullanılmayan serçe parmağını ifade eder. Flamenko'da kimi zaman S veya C harfiyle de kullanıldığı görülür. Ancak genelde x parmağı ile gösterilir. Sequenza'nın başında, açıklama kısmında iki tür rasgueado kullanımı gösterilmektedir. Birincisi genelde dört otuz ikiliklerden oluşan ve dört parmakla gösterilen rasgueadodur. Gitarıcı isterse bu rasgueadoyu aşağı yöne doğru x-a-m-i parmaklarıyla yapabilir. Alternatif olarak, a-m-i-ı parmakları da kullanılır. Gösterilen ikinci kullanımda ise çoğunlukla dörtlük bir akor üzerinde serbest şekilde rasgueadonun yapılması istenmiştir. Bu durumda gitarıcı, tekniğine göre parmak seçimlerinde özgür bırakılmıştır. Bunun yanısıra rasgueado işareti olmayan akorlar genelde tek parmakla aşağı yukarı yönlere doğru çalınır.

A fikri, dört ile altı sestem oluşan akorların kullanıldığı bir fikirdir. Bu noktada A1 kesiti eserin ikinci satırından başlayıp beşinci satırın sonuna kadar devam eder. (Örn.3)

Örnek 3

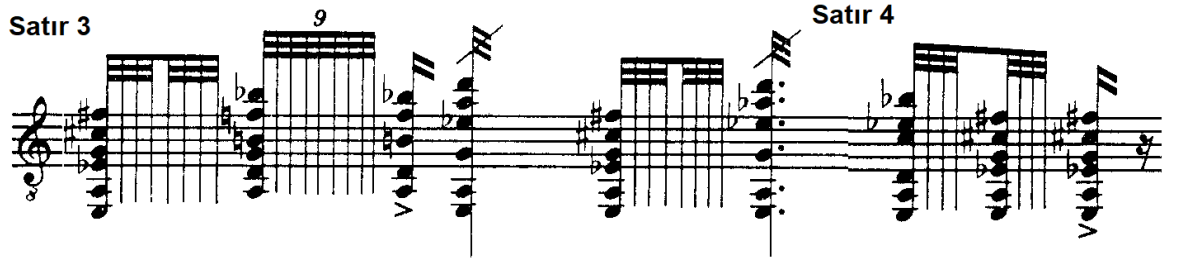
Akorların hemen hepsinin armonik yapısında tam dörtlü, küçük ikili ve eksik beşliden oluşan aralıksal bir kurgu bulunmaktadır. Sadece üç akorda bu kurgu biraz değişikliğe uğramıştır. İkinci satırdaki mi2-rediyez3-sol3-sol3-si3-do5 akorunda ve üçüncü satırdaki do3-re3-sol3-sol3-si3-mi5 akorunda kurgu sırasıyla büyük üçlü, küçük ikili ve tam dörtlü olarak değişmiştir. Burada, gitarın ikinci ve üçüncü tellerinde bulunan sol3-si3 büyük üçlü aralığı tam dörtlünün yerine geçmiştir. Eksik beşli yerine ise tam dörtlü kullanılmıştır. Beşinci satırdaki la2-rediyez3-sol3-si3-dodiyez5 akorunda ise büyük üçlü büyük ikili ve artmış dörtlü kullanılmıştır. Eksik beşli ile artmış dörtlü aralıkları aynı duyuluşa sahiptir. Armonik kurguya bakıldığında, üçüncü

satırın ortasındaki mi2-la2-mibemol3-sol3-dodiyez4-fadiyez4 akoronun geldiği yere kadar akorları birbirine bağlayan temel pedal sesinin mi2 sesi olduğu görülür. (Örn.4)



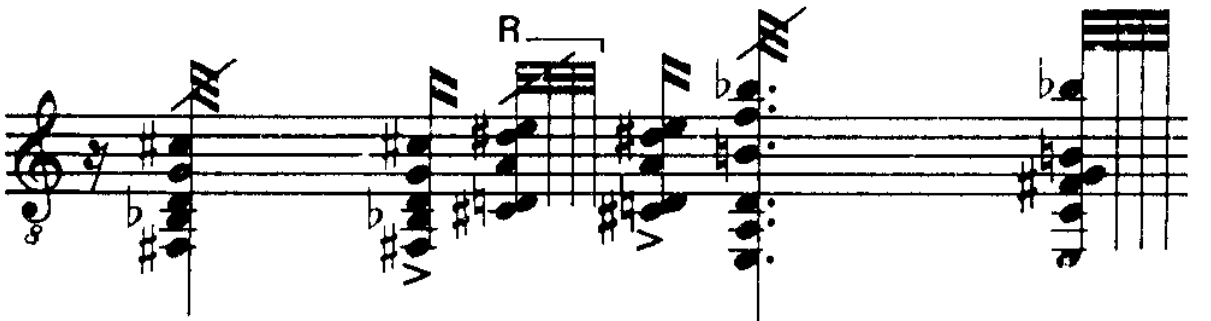
Örnek 4

Ancak mi2-la2-mibemol3-sol3-dodiyez4-fadiyez4 akoru sonrasında, dördüncü satırdaki onaltılık ese kadar kurguyu taşıyan pedal ses konumunda la2 sesi bulunmaktadır. (Örn.5)



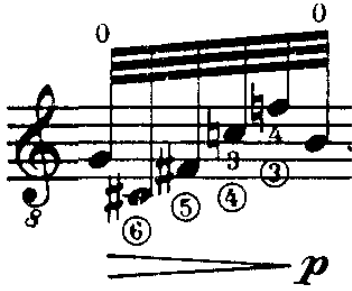
Örnek 5

Onaltılık esten lineer yazıya kadar olan kısımda akorlar, mi pedalının kurguya tekrar geri dönüşünü gerçekleştirir.



Örnek 6

Müziğin bu noktasında tek partili lineer bir yazı görülür. Aslında C fikrine ait olan bu motif, bu kesitte kendini göstermektedir. C motifi temelde tek tek altışar sestem oluşan iki heksakord üzerine kurgulanmıştır. Bu kesitte ilk heksakordun sesleri olarak sol3-dodiyez3-fadiyez3-dobekar4-fabekar4-si3 sesleri duyurulmuştur. Heksakort, müzikte kullanılan on iki ton sisteminde, kimi zaman akor halinde kimi zaman da teker teker kullanılan altı sesi ifade eden bir kavramdır. Berio, ellili yıllarda çoğunlukla kullandığı dizisel anlayıştan sonra on iki ton anlayışında daha serbest davranma yoluna gitmiştir. Burada da bunun bir yansıması görülmektedir.



Örnek 7

Heksakort seslerinin sonunda mi4-fa4-mi4-fadiyez4 seslerinden oluşan ve sağ elle yapılması istenen bir tril bulunmaktadır. Müziğin genelinde bu tür triller sıklıkla görülür. Eserde triller iki amaca hizmet etmektedir. Birincisi genelde müziğe nefes aldirmek ve cümleyi bitirmek için; ikincisi ise müziğin dinamiğini değiştirmek için kullanılır. Bu müzikte Tril motifi, teatral jestleri anımsatan motiflerden biridir. (Örn. 8)

RH
p a i m p a i m...
1 4 1
② ③ ②
3''

Örnek 8

Trilin sonunda re4-rediyez4-mi4 seslerinden oluşan bir cluster akoru bulunur ve müzik rasgueadoyla çalınan akorlara geri döner. (Örn. 9)

Satır 5
9
10

Örnek 9

Beşinci satırda akorların bitiminden itibaren başlayan lineer yazı, müziği B1 kesitine kadar köprü olarak götürme görevini üstlenmiştir. (Örn. 10)

Satır 6
mf
p
④ ③ ② ③ ②
4 1 4 1
0 ③
1 3 0

Örnek 10

Köprüde önce ilk heksakortun sesleri duyurulur. Sonrasında ise ikinci heksakortun seslerinden dört tanesi olan la2-soldiyez3-re4-mibemol4 sesleri duyurulur ve cümle re4-mibemol4-re4-mibekar4 triline bağlanır. Altıncı satırın başında ikinci heksakortun son iki sesinin de bulunduğu sekiz otuz ikilik bir motiften sonra, B1 kesitine ulaşılır. (Örn. 11)



Örnek 11

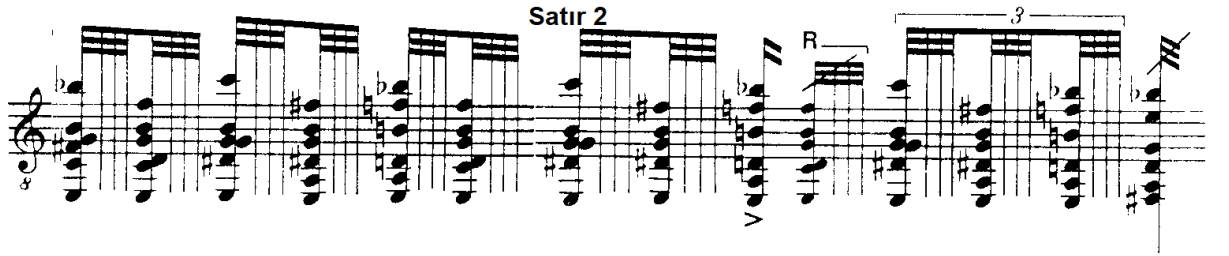
B fikrinde temel olarak iki akorun tekrarından oluşan belirleyici bir motif söz konusudur. Akorların ilki rediyez3-la3-si3-mi5, ikincisi ise do3-re3-fadiyez3-sol3-si3-mi5 seslerinden oluşmaktadır. B1 kesiti aslında B fikrinin ilerde görülecek tüm motiflerini içermemektedir. Sadece B2 kesitinde görülecek büyük B fikrinin bir öncüsü gibidir. Yine de bu kesiti b1 olarak adlandırmak gerekmektedir Çünkü B fikrinin temelindeki iki akor ve fikri hatırlatan bazı yan motifler bu kesitte kullanılmıştır. B1 kesitinde akorlardan sonra, fa2 sesi ve fadiyez3-sol3-la3 ile la3-si3-do4 cluster'ları gelmektedir. Cluster'lardan hemen sonra sekiz otuz ikilikten oluşan mi2-fa2-sibemol2-fadiyez3-sol3-la3-si3-do4 motifi kullanılmıştır. Bu motifteki sesler, bir önceki motifteki fa2 ile la3-si3-do4 cluster'ı arasındaki seslerin bazılarının dokunacak şekilde yukarı doğru çıkan bir çizgi oluşturmuştur. Hemen sonra gelen rediyez3-la3-si3-mi5 akoru ile fadiyez3 sesi ve la3-si3-do4 cluster'ı önceki iki motifi tekrar etme görevindedir. Böylece eserin girişinde glissando ile kullanılan motifin genişletilmiş hali bu kesitte sunulmuş olur. Kesitin ve sayfanın sonunda, çift sestem oluşan ve üst partisi sibemol2-sibekar2-la2-sibemol2 olan motif, ilk kez görülmektedir ve eserin bazı noktalarında yeniden bu motifle karşılaşılacaktır.

Eserin ikinci sayfasında A2 kesiti başlamaktadır. Müzik, diğer A kesitlerindeki rasgueado ile çalınan akorlarda olduğu gibi, dinamik olarak forte veya fortissimo gürlüğündedir. Kesit iki küçük kısımdan incelenebilir. Birinci kısımda A1 kesitinin birinci kısmında da benzer kuruluşlarla görülen yedi tane akor bulunur. (Örn.12)



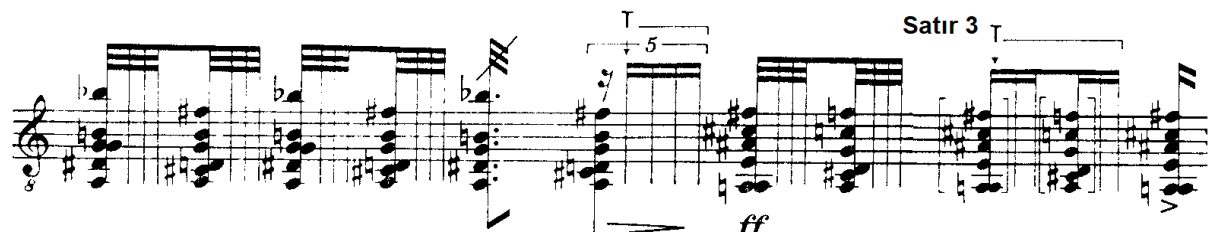
Örnek 12

İkinci kısımda kullanılan akorların kuruluşları değişiklikler gösterse de üst partideki yatay çizgi incelendiğinde bir tekrar motifi görülmektedir. (Örn.13)



Örnek 13

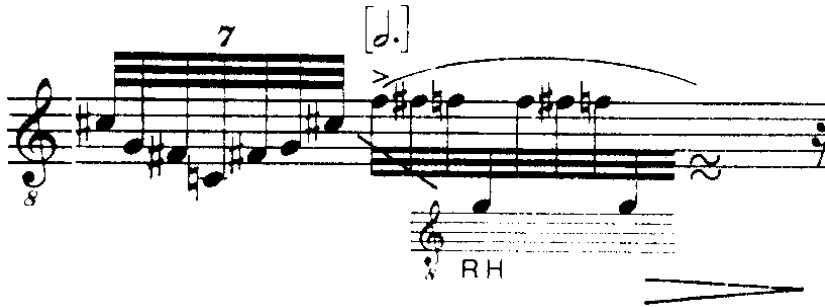
Sayfanın üçüncü satırında en kalın telin la2 çalmaya başladığı yerde ise kesitin sonuna kadar armonik kurguda la2 sesi daha baskın bir karakterdedir. (Örn.14)



Örnek 14

Kesitin sonuna doğru tambur efekti, atmosfer olarak müziği sonrasında gelecek lineer yazıya hazırlamakta ve gürlüğü biraz azaltmaktadır. A2 kesitindeki akorların hepsi de genel tonal aralık kurgusuna uygun şekilde düşünülmüştür. Kesitin son akorundaki la2-la2-mi3-ladiyez3-dodiyez4-fadiyez4 sesleri belki eski tonal gelenekteki üçlü akor kuruluşunu duyuş olarak çağrıştırırsa da, akorun aralık yapısı müziğin karakterini uygundur.

A2 kesitinin bitiminde B2'ye giden bir köprü başlar. Köprüde C kesitlerinde görülecek heksakortların sesleri kullanılmıştır. Yedi otuz ikilik çarpmada ilk heksakortun dört sesi dodiyez4-sol3-fadiyez3-dobekar3 duyurulur. Üç dörtlük süren fa4-fadiyez4-fabekar4-sol4 triline sağ ve sol ellerle yapılması istenmiştir. Eserin başındaki açıklama kısmına göre, ilk nota sağ elle çekilecek, sonraki iki nota sol el ile legato şeklinde çalınacak ve son nota ise sağ ile sol el bölgesinde sol4 perdesine vurulacak şekilde çalınmalıdır. Ayrıca sağ el, son notayı vurarak çaldıktan sonra legato olarak teli çekmelidir. Böylece legato sonrasında sol elin bastığı ilk nota yeniden çalınmış olur. (Örn.15)



Örnek 15

Gitarda legato tekniği yaylı çalgılardaki gibi sol el parmaklarının perdeye basıp çekmesi sonucunda yapılır. Ancak bu trilde besteci, sağ el parmağının da legato tekniğini kullanmasını istemiştir. Gürlük olarak sesi alçaltan bu trilden sonra, bir sonraki trile kadar, görece üç tane dörtlük boyunca çalınan pasajın son altı otuz ikiliği düzenli bir şekilde birinci heksakortun seslerini duyururken görece ilk iki dörtlükte ve

üçüncü dörtlüğün ilk iki otuz ikiliğinde sol3 ve si3 notaları hariç tamamen ikinci heksakortun sesleri kullanılmıştır. (Örn.16)

Örnek 16

Bu pasajın görece ikinci dörtlüğünde sekizlik üçlemenin içinde gitar edebiyatında tremolo olarak bilinen bir teknik kullanılmıştır. Tremolo sesin küçük nota değerleriyle tekrarına dayanan bir tekniktir. Gitarda tremolonun kullanımı piyano ve yaylılara göre farklılık göstermektedir. Yaylıların ve nefeslilerin aksine, gitarda seslerin uzun soluklu sürmesi fiziksel olarak mümkün değildir. Ancak gitar için müzik yazar besteciler, ezginin uzayan seslerinin sönmeden devamını sağlamak için tremolo tekniğine başvururlar. Çıkan ses efekti mandolinin bir ezgiyi pena hareketleriyle uzatması efektini çağrıştırmaktadır. Gitar dağarcığında bu tekniğe ilk olarak, Niccolò Paganini'nin (1782-1840) ve Matteo Carcassi'nin (1792-1853) bazı eserlerinde rastlanır. Sonrasında Giulio Regondi (1822-1872), Francisco Tarrega (1852-1909) ve Agustin Barrios Mangore (1885-1944) gibi bazı besteciler, tremoloyu eserlerinde kullanmışlardır.

Dördüncü satırın başındaki yedi dörtlük si3-do4-si3-dodiyez4 trili ile akorlarla başlayan B2 kesiti arasındaki pasajda çoğunlukla ikinci heksakortun sesleri daha çok görülmektedir. Burada sibemol3 ile re-3 sesi arasına sıkıştırılan sol3-si3-do4-dodiyez5-sol4-si3 sesleri sadece birinci heksakorta aittir. (Örn.17)

Musical score for Example 17, featuring a single staff with complex rhythmic patterns, dynamic markings (ff, pp, f), and technical instructions like 'RH' and 'x7'.

Örnek 17

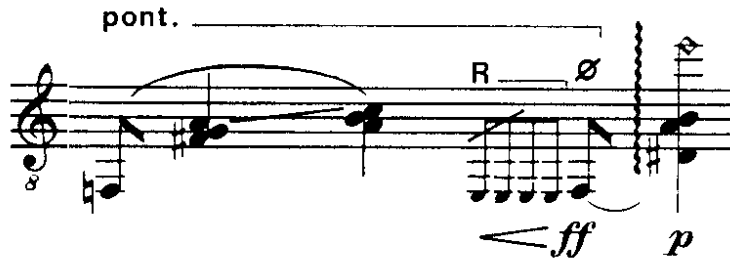
B2 kesiti, B fikrinin en geniş şekliyle sunulduğu bir kesittir. Öyle ki, bu kesitte kadans olarak görülebilecek bir akor vasıtasıyla a1, b1, a2, b2, c1 olarak gösterilebilecek küçük bölümlere sahiptir. Tekrar eden akorlarla başlayan A1 bölmesinde, eserin girişinde ve B1 kesitinde görülen motiflerle karşılaşılır. (Örn.18)

Musical score for Example 18, showing two staves (Satır 5 and Satır 6) with complex rhythmic patterns, dynamic markings (p, ff), and technical instructions like 'vibr.', 'pont.', and 'R'.

Örnek 18

Bölme içerisinde fadiyez3-sol3-la3 ile la3-si3-do4 cluster'larından sonra sekizlik çarpmalar gürlüğü yükseltir ve hemen ardından Bartok pizikatosu şeklinde çalınan f2 sesi duyurulur. (Örn.19)

Satır 5



Örnek 19

Bartok pizikatosu, istenen telin, sağ elin herhangi bir parmağı ile gitarın gövdesinden dışarı doğru çekilerek bırakılması sonucunda çıkan bir efekttir. Bartok pizikatosu ilk olarak Béla Bartók'un (1881-1945) eserlerinde görülmektedir. Daha çok yaylı sazlarda kullanılan bir tekniktir. Özellikle Bartók'un Dördüncü Yaylı Çalgılar Kuarteti'nin son bölümünde hem normal pizikato hem de Bartok pizikatosu kullanılmış ve ses efekti olarak farkının daha net görülmesi sağlanmıştır. Bu teknik gitar üzerinde yapıldığında, gitar teli gitar klavyesi üzerindeki perdelere çarpar ve dinleyicinin dikkatini bir anda çeken teatral bir jest ortaya çıkar. Berio diğer müziklerinde olduğu gibi bu müziğinde de bu tür jestleri kullanmıştır.

Beşinci satırdaki Bartok pizikatosundan sonra görülen motif, ilk sayfanın sonunda görülen motifle benzerlik göstermektedir. Bulunulan noktadaki motifte üst parti aynı sesleri çalar, alt parti ise fa2-sol2 seslerini duyurmaktadır. Ek olarak motife soldiyez2-la2-re3 akoru ile fa2 sesleri de eklenmiştir. (Örn.20)

Satır 5



Örnek 20

A1 bölümünün kadansından önce, tekrar eden akorlardan biri olan do3-re3-fadiyez3-sol3-si3-mi5 akoru, hem kırık akor halinde, hem de çarpma olarak ayırık seslerle duyurulur. Kadans için kullanılan akorda rediyez4-dodiyez5-soldiyez5 sesleri bulunur. (Örn.21)

Satır 6

Örnek 21

Kadans akorundan önceki çarpma motifi benzer şekilde eserin başka noktalarında da karşımıza çıkacaktır. B1 bölümünün ilk cümlesi, kadans öncesinde kullanılan akorun seslerinden oluşan bir beşleme ile başlar. Sonrasındaki sakin seyreden kalın yatay çizginin sonunda cümle yine do3-re3-fadiyez3-sol3-si3-mi5 akoruyla biter. (Örn.22)

Örnek 22

B1 bölümü yine aynı kadans akoruyla sona ererken, öncesinde, yine tekrar eden iki akorun motif olarak etkileri görülür. A2 bölümü başlarken tekrar eden akorlar öncesinde, Bartok pizikatosu ile çalınan sibemol2 sesi görülür. A2 bölümü, A1 bölümü ile kullanılan motiflerin sesleri açısından aşağı yukarı aynıdır. Farklılık daha çok kullanılan ritmik öğelerdedir. (Örn.23)

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Satır 8', begins with a rest (R) and a fermata (∅), followed by a series of notes with dynamic markings *ff* and *p*. It includes a triplet of eighth notes and a five-measure rest (5). The bottom staff, labeled 'Örnek 23', continues the piece with similar rhythmic motifs, including a triplet of eighth notes and a five-measure rest (5). It features dynamic markings *f*, *mf*, *f*, and *p*, and is marked *dolcemente*. The notation includes various fingerings and articulation marks.

Örnek 23

A2 bölümü kadansı öncesinde, farklı tellerde çalınan si3 sesleri görülmektedir. Bu seslerin rasgueado ile çalınması istenmiştir. Bu şekilde farklı tellerdeki ünison seslerin tınlatılması da eser içinde kullanılan teatral jestlerden biridir. Bu jest daha çok gürülüğün yükseltilmesi için eserin belli bazı noktalarında kullanılmıştır. Hatta bu jestin yoğunlukla kullanıldığı bir kesit de bulunmaktadır.

B2 bölümü de B1 bölümüyle benzerlikler göstermektedir. Ancak, ilk beşlemede mi4 yerine dodiyez4 vardır. Böylece ilk heksakortun beş sesi kullanılmıştır. Yanısıra, yatay çizgide sol2 sesi kullanılmamıştır. Ayrıca, B2 bölümünün ilk cümlesinin sonunda do3-re3-mibemol3 cluster akoru bulunmaktadır. İkinci cümlede de B1 bölümünün ikinci cümlesinin büyük üçlemeye kadar olan kısmı kullanılmamıştır. (Örn.24)

Sy.3 Satır 1

Örnek 24

C1 bölümünün ilk cümlesi Bartok pizikatosu ile çalınan sibemol2 ile başlayıp doğuşkan olarak çalınan mi4-la4-re5-fadiyez5-si5 akoruyla bitmektedir. (Örn.25)

Satır 2

Örnek 25

Cümlede kullanılan üç akorun aralık kurgusunun da eserin aralıksal kurgusuna uygun olduğu gözlenmektedir. İkinci cümle ise doğuşkanlardan hemen sonra başlayıp kadans akoruyla bitmektedir. (Örn.26)

Satır 3

Örnek 26

Kadans öncesinde gitaristik bir sağ el arpej hareketinin doğuşkanlar aracılığıyla duyurulduğu görülmektedir. Gitarda kullanılan ve çalgı eğitiminin başlangıç seviyesinden itibaren anlatılan arpej tekniğinde sağ elde her parmak farklı bir teli çalar ve her tel tek bir akorun farklı bir sesini duyurur. Gitarcular için arpej dendiğinde anlatılmak istenen, geleneksel 3-5 veya benzeri akorların duyurulduğu akorsal arpej değil, daha çok sağ el parmaklarının kullanımının anlaşıldığı bir arpej tekniğidir. Bulduğumuz noktadaki doğuşkanlarla yapılan arpej hareketi bunun güzel bir örneğidir.

C1 kesiti, rediyez4-dodiyez5-soldiyez5 kadansından sonra başlayıp dördüncü sayfanın beşinci satırındaki tremolo bölümüne kadar devam etmektedir. Bu kesitte yukarıda bahsedilen heksakortların ağırlığı bulunmaktadır. İlk satırlarda cümleleri soluklandırılan motifler genelde triller ve ünison seslerdir. Kesit, B2 kadansından sonra çarpmalar halinde çalınan küçük notalar ve B2'de de duyulan cluster'ların duyuluşuyla başlar. İlk cümle, mi4 ünison seslerinin sekizlik olarak çalındığı yere kadar sürer. (Örn.27)

Satır 3

The image shows two staves of musical notation. The first staff is a single melodic line in treble clef, starting with a forte (f) dynamic and a series of eighth notes. It then transitions to a piano (p) section with a tremolo effect, followed by a forte (f) section with a tremolo effect, and finally a piano (p) section with a tremolo effect. The notation includes various fingerings (6, 5, 6, 5, 4, 3, 2) and a vibrato (vibr.) marking. The second staff is a single melodic line in treble clef, starting with a forte (f) dynamic and a series of eighth notes, followed by a piano (p) section with a tremolo effect and fingerings (3, 2, 1).

Örnek 27

Cümlede önce B2'den buraya sarkan çarpma hareketi ve fa2 sesinin ardından da fadiyez3-sol3-la3 cluster'ı yer alır. Burada gürlükler yüksektir. Soldiyez2-la2-re3 akorundan sonra sol3-dodiyez4-fadiyez3-dobekar3-fabekar3-si3 sesleriyle gelen

çarpmada birinci heksakort duyurulur. Onaltılık mi⁴'nin ardından gelen altı otuz ikiliklerde de çarpma ile aynı sesler yazılıdır. Sekizlik üçlemedeki sibemol⁴-mi⁴ ve akor içerisindeki re⁴ sesleri ikinci heksakortun sesleridir. Dodiyez⁴ sonrasında çalınması istenen altı otuz ikilik sesler ise ikinci heksakortu tamamlar niteliktedir. Cümle sonundaki mi⁴ ünisonundan sonra B²'yi anımsatan motiflerin sonunda noktalı ikilik tril ile ikinci cümle bitmektedir. (Örn.28)

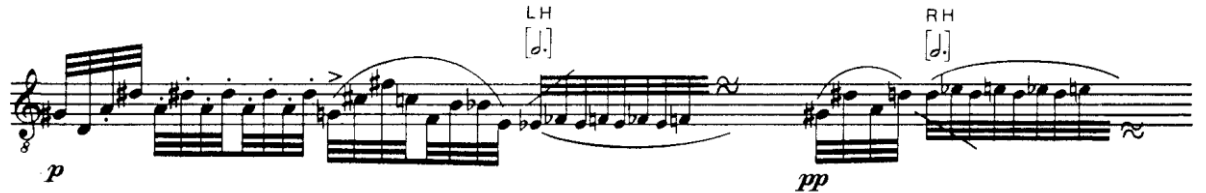
Örnek 28

Trilden sonra gelen sekiz otuz ikilik pasajda hem birinci hem de ikinci heksakortun sesleri kullanılmıştır. (Örn.29)

Örnek 29

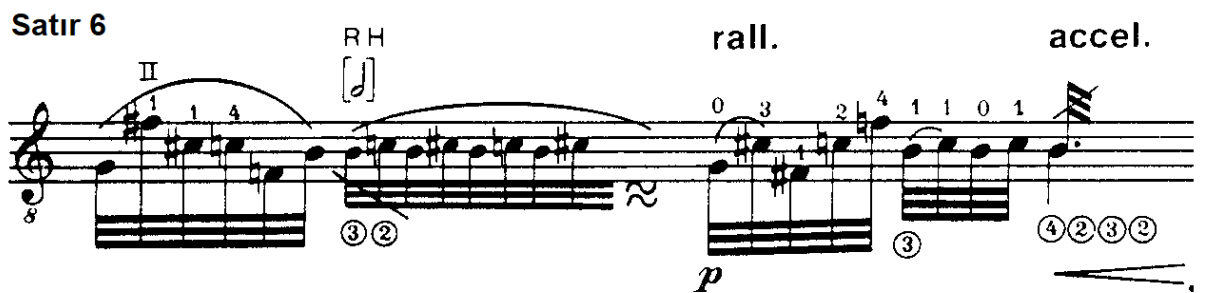
Beşinci satırdaki ikilik sağ el trilinden sonra yirmi otuz ikilikten oluşan bir pasaj bulunmaktadır. Pasajın ilk on iki otuz ikiliğinde ikinci heksakortun dört sesi kullanılmıştır. Sonraki sekiz otuz ikiliğin altı tanesi ise ilk heksakortun tamamını göstermektedir. Sol el triline bağlanan son iki nota ise ikinci heksakortun diğer iki sesidir. Tril motifi tamamen sol el legatosu ile yapılacak şekilde yazılmıştır. Bu

motiften sonra ikinci heksakorttaki soldiyez3-rediyez4-la3-rebekar4 sesleri piyano gürlüğünde duyurulduktan sonra noktalı ikilik bir tril motifi daha kullanılmıştır. (Örn.30)



Örnek 30

Altıncı satırda birinci heksakortun düzenli şekilde iki kere geldiği görülür. Birincisi bir tril motifiyle, ikincisi de tempo yavaşlaması ve ünison si3 sesleri sayesinde temponun tekrar hızlanmasını sağlayan bir motifle tamamlanır.



Örnek 31

Ünison jestin hemen ardından gelen ve otuz ikiliklerden oluşan pasajın içerisinde önce ikinci heksakortun tüm sesleri, sonrasında birinci heksakortun dört sesi görülmektedir. Pasajın sonunda mi4 fa4 ve fadiyez4 ünisonları kullanılmıştır. Bu ünisonların dört parmakla yapılan rasgueado ile çalınması istenmiştir. (Örn.32)

Satır 6

Satır 7

f *p*

vibr.

VII V

R (R)

① ②

Örnek 32

Yedinci satırdaki sekizlik esten sonra daha çok dodiyez5 sesinin bitişi duyurduğu küçük cümleler bulunmaktadır. Sekizinci satırdaki ikilik dodiyez5 doğuşkan sesine kadar sadece ikinci heksakortun sesleri kullanılmıştır. Sonrasında dört seslik küçük bir motif ve sibemol3 ünisonu müziği sayfanın sonundaki ikilik trile götürür. (Örn.33)

Satır 8

p *f* *pp* *mf* *f* *pp* *f*

RH

① ② ③ ④ ⑤

Örnek 33

Dördüncü sayfanın başında başlayan ve ikinci satırın sonuna kadar devam eden müzikte daha çok tremolo tekniğinin kullanıldığı görülür. (Örn.34)

Örnek 34

Soldiyez3 ile çalınan Bartok pizikatosuna kadar olan kısımda ikinci heksakortun sesleri kullanılmıştır. Müziğin bu noktasında, besteci yine tempo değişimi düşüncesini uygulamış, önce tremololarla tempoyu dörtlük 106 hızına kadar yükseltmiş, sonrasında dörtlük es ile tempoyu yeniden dörtlük 60 hızına döndürmüştür. İkinci satırdaki sağ ve sol elin beraber yaptığı trilin önceki iki notasında ve sonraki üç notasında birinci heksakortun beş sesi bulunur. Hemen ardından ikinci heksakortun tüm sesleri de görülmektedir.

Sayfanın üçüncü satırından itibaren, beşinci satırda C1 kesitinin bitimine kadar olan müzikte mi2 sesiyle başlayan bir devinim söz konusudur. (Örn.35)

Örnek 35

Burada önce üç tane beşleme ve bir altılama bulunur. Sonrasında da sekiz otuz ikilik bir hareketin ardından ünison fa3 sesine ulaşılır. Buraya kadar olan kısımda sırasıyla ikinci heksakorttan, sonra birinci heksakorttan devamında yine ikinci heksakorttan ve birinci heksakorttan sesler kullanılmıştır. Sıralamada heksakort içindeki sesler tamamen düzenli kullanılmamış, kimi zaman diğer heksakorttan seslerinin de araya girdiği görülmüştür. Ünison hareketten sonraki kısımda A fikrinde kullanılan la pedalı üstüne kurulu iki akor yer almıştır. Yanısıra, altı otuz ikilik tek seslerden oluşan bir tekrar motifi de burada kullanılmıştır. Heksakordal yapı açısından ise ünison hareketten önceki pasajdan daha da dağınık bir görüntü vardır.

C2 kesiti dördüncü sayfanın beşinci satırından başlamaktadır. Sayfa sonuna kadar olan ilk kısımda, kesitin genelinde olduğu gibi tremolo efekti hakimdir. (Örn.36)

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Örnek 36'. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Satır 5 pont.' and 'Satır 6'. The music features tremolo patterns, dynamic markings (p, f, ff), and fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5). A 'u.u.' marking is present above the first staff. A 'R' marking is above the second staff. A 'x8' marking is above the fourth staff. The score is in 2/4 time and G major.

Örnek 36

Tremolo çalınışı sırasında gitarda her dört notada bir tremolonun dışındaki bir ses duyurulabilmektedir. Besteci heksakort düzenini bu eşlik sesleriyle sürdürmüştür. Önce birinci heksakortun tamamı, sonra ikinci heksakortun tamamı kullanılmıştır.

Sonrasında ilk heksakorttan dört ses, ikinci heksakorttan beş ses, çarpma notalarında birinci heksakortun tamamı, ünison mi4 hareketinden sonra ikinci heksakorttan beş ses görülmektedir. Bu noktada, soldiyez2-la2-rediyez3-solbekar3-si3-fa4 seslerinden oluşan akor, önce çarpma ile sonra da rasgueado ile duyurulur. Akordan sonra nefese kadar ikinci heksakortun dört sesi müziği taşır.

Nefesten sonra tremololara geri dönülür ve önce ilk heksakortun tamamı, sonra ikinci heksakorttan beş tane ses görülür. İkinci heksakortun sesleri arasında fa3, fadiyez3 ve si sesleri de kullanılmıştır. Devamında yine ilk heksakortun tamamı ve ikinci heksakortun üç sesi görülmektedir. Sayfanın sonunda sekiz dörtlük bir sol el trili bulunur.

C2'nin ikinci kısmı beşinci sayfanın başında başlar ve üçüncü satırdaki iki tril motifine kadar sürer. (Örn.37)

5

Örnek 37

Bu kısımda önce ikinci heksakortun sesleri tremolo eşliğinde duyurulur. Sonrasında, kendisinden sonra gelecek akorun gürlüğüne hazırlayan mi4 ünison

hareketi kullanılmıştır. Akordan sonra gelen ve ikinci heksakortun seslerinin kullanıldığı motifin neredeyse aynısı C1 kesiti içinde, dördüncü sayfanın başında da kullanılmıştır. Bu noktadan sonra tril motiflerine kadar, sırasıyla ikinci heksakortun iki sesi, birinci heksakortun tamamı, ikinci heksakortun tamamı ve birinci heksakortun dört sesi duyurulmaktadır. C2 kesitinin üçüncü kısmı üçüncü satırdaki Bartok pizikatosundan başlayıp beşinci satırdaki uzun tril motifinin sonuna kadar sürer. (Örn.38)

Örnek 38

Bartok pizikatosu ile başlayan motif, C1 kesitinde dördüncü sayfadaki motifin bir benzeridir. Üçüncü kısımda heksakordal yapı dördüncü sayfadaki benzerine göre daha düzenlidir. Önce sırasıyla, ikinci heksakortun tamamı ve birinci heksakortun dört sesi kullanılır. Nefesin hemen öncesinde Bartok pizikatolarıyla çalınan sibemol2-mi2-fa2 sesleri vardır. Bu motif B2 kesitinin B1 ve B2 bölmelerinde de kullanılmıştır. Nefesten sonra ünison mi4 ile başlayan pasajda ikinci heksakortun tüm sesleri çalındıktan sonra müzik, yaklaşık on dörtlük boyunca süren bir tril motifine ulaştırılır. C2 kesitinin son kısmı do3-fadiyez3-sol3-si3-mi4 akoruyla başlar ve altıncı satırdaki yedi otuz ikilik akora kadar sürer. (Örn.39)

Satır 5 [♩]

pp

mf

ff

accel.

poco tratt.

[♩ = 60]

x6

RH

Örnek 39

Bu kısımda heksakort sesleri birbirinin içine geçmiş gibidir. En fazla dört heksakort sesi art arda duyulabilmektedir. Akordan sonraki beşlemenin ilk sesinde besteci, gitar edebiyatında neredeyse hiç uygulanmayan bir teknik olarak sol elin bir parmağının sağ el yapıyormuş gibi teli çekmesini istemiştir. Sol el parmağı legato tekniğinde görüldüğü gibi teli çekebilmektedir. Fakat, boş tel pozisyonundayken sol el parmağının bir tel çekmesi pek rastlanan bir durum değildir. Bu kısımda, dodiyez4 ve soldiyez3 seslerinin art arda çekildiği motiften itibaren temponun hızlandırıldığı görülür. Temponun dörtlük 60 hızına dönmelerinden önce bulunan fa4 ünisonları biraz sonra akorların yaratacağı atmosfere müziği taşımaktadır.

A3 kesiti, beşinci sayfanın altıncı satırında gürlük düzeyi yüksek, rasgueado ile çalınan akorlar ile başlar. Kesitin birinci kısmı, sayfanın sekizinci satırındaki noktalı sekizlik ese kadar devam eder. (Örn.40)

Satır 5

UE 19273

Örnek 40

Bu kısmın ilk cümlesinde la²-do³-mi³-sol³-si³-fa⁴ akoru ile la²-rediyez³-sol³-si³-fa⁴ akorunun birbiri ardından tekrar ettiği görülür. Bu tür akorsal tekrar motifleri A2 kesitinde de farklı akorlarla kullanılmıştır. Bu cümlede kullanılan beş akorun aralıksal kurgusu da eserin genelindeki aralık kurgusuna uygun olarak düzenlenmiştir. Sonraki cümle yedinci satırdaki la²-soldiyez³-re⁴-fa⁴-dodiyez⁵ akoru ile başlar. Birinci kısmın sonuna kadar sürer. Bu cümlede rasgueado hareketlerinin sık sık onaltılık akorlarla sonlandırıldığı görülür. A1 ve A2 kesitlerinde az görülen bu durum, özellikle bu cümlede fazlasıyla kullanılmıştır. Flamenkoda rasgueado ile çalınan pasajların kimi zaman baş parmak vuruşuyla sonlandırıldığına rastlanır. Besteci flamenkodaki bu hareket türünü müziğe uygulamıştır. Bu nedenle rasgueadolardan sonra gelen onaltılık akorların baş parmak vuruşlarıyla çalınması icra için çok daha uygundur. A3 kesitinin ikinci kısmı, beşince sayfa sonundaki mi²-do³-fadiyez³-sol³-si³-sibemol⁴ akoruyla başlayıp, altıncı sayfanın beşinci satırındaki ilk akora kadar devam eder.

Sayfa 6 S.1

Örnek 41

Kesitin bu bölümünde C fikrinden de alıntılar yer almaktadır. Bu kısmın başında iki akorun birbiri ardından tekrar ederek oluşturduğu motifin sonunda ikinci heksakortun dört sesinin bulunduğu bir motif duyurulur. Bu kısmın gürlük olarak genel havası kesitin ilk kısmına göre daha sakinidir. Bu sakinliği akorların çoğunlukla tambur tekniğiyle çalınması sağlamaktadır. İkinci satırdaki la2-rediyez3-sol3-la3-si3-dodiyez5 akorundan sonra gelen lineer pasajda, iki ses dışında tamamen ikinci heksakortun sesleri kullanılmıştır. Üçüncü satırda, hemen önce görülen iki akorun kullanıldığı pasajdan sonra gelen lineer pasajda ise Sırasıyla birinci heksakortun tümü ve ikinci heksakortun dört sesi kullanılmıştır. Yine üçüncü satırda, rasgueado ve tambur tekniğiyle çalınan akorların birbirini takip ettiği pasajdan sonra yeni bir lineer pasaj başlar. İlk heksakortun sesleri düzenli bir şekilde duyurulduktan sonra bir tril

motifi ile karşılaşılır. Sağ elin yanaşık sesleri çalarak yaptığı trilin teknik olarak aynı bu sefer artmış dörtlü aralığında olan si3-fa3 sesleri üzerinde kullanılmıştır. Kesitin ikinci kısmının sonunda, ikinci ve birinci heksakortun tüm olarak birbirini takip ettiği ve sonrasında yine sibemol3-mi4 seslerinden oluşan bir tril motifine bağlandığı lineer pasaj görülür. Bu pasaj müziği üçüncü kısma ulaştırır.

A3 kesitinin üçüncü kısmı beşinci satırdaki ilk akorla başlayıp sayfa sonuna kadar sürer. (Örn.42)

Örnek 42

Bu kısımda altıncı satırdaki üçleme sonrasında, dörder otuz ikilik akorlar armonik yapıyı blok halinde yavaş yavaş yukarı taşımaktadır. Yedinci satırdaki glisando ve rasgueado ile yapılan pasajdan sonra, birinci ve ikinci heksakortun bütün olarak birbirini takip ettiği lineer bir pasaj yer alır. Pasajın sonundaki sol el tril motifi ile A3 kesiti sona erer.

C3 kesiti yedinci sayfanın başında başlayıp altıncı satırın ortasına kadar devam eder. Kesitin başından üçüncü satırdaki sol3 ünison seslerine kadar olan kısımda yoğunlukla tekrarlardan oluşan bir motif yer alır. (Örn.43)

Örnek 43

Motifin en çarpıcı özelliği, ikili aralık ilişkisinden türetilmiş olmasıdır. Bilindiği gibi küçük ikili aralığı eserin tonal kurgusunda olan bir aralıktır. La2 sesinden başlatılan kıvrımlı motifin adım adım aralıklarına bakıldığında küçük ve büyük ikililer baskındır. Bu tekrar motifinin arasına re3-la2 seslerinden oluşan bir tril, re3 ve mi3 ünisonlarından oluşan jestler ve re3-mibemol3 ile dodiyez3-mibemol3 ikililerinden oluşan çarpmalar serpiştirilmiştir. Bu jestler, kıvrımlı motifin tekrar döngüsüne yeni bir solukla başlamasını sağlar. Üçüncü satırdaki sol3 ünisonlarından sonra kesitin ikinci kısmında heksakortal döngüye yeniden geri dönülür. (Örn.44)

Satır 3

Örnek 44

Önce birinci heksakort tüm sesleriyle düzenli duyurulur, ardından ikinci heksakortun üç sesi gösterildikten sonra geriye kalan üç sesi tril ve tremolo ile dolaylı yoldan hissettirilir. Birinci heksakortun düzenli şekilde yeniden görülmesinden sonra, ikinci heksakortun beş sesi kullanılır ve altıncı ses öncesinde si3 ünisonu ve dodiyez5 vurgulu sesi görülür. Birinci heksakortun tüm seslerinin Bartok pizikatoları, si3 ünisonu ve glissando ile kullanılmasının ardından; ikinci heksakort, re3 ünisonu ile birlikte duyurulur. Birinci heksakort dördüncü kez sekiz otuz ikilik bir pasajın içinde gelirken, hemen ardından ikinci heksakort, içinde sağ el tril motifiyle kullanılır. Bu noktada Bartok pizikatosu ile ani bir gürlük artışı yapılır ve diminuendo ile gürlük kademeli olarak düşürülür. Ritmik olarak beşleme, dörtleme ve üçleme duyurulurken birinci heksakortun dört sesi kullanılır. Bu kısmın sonunda noktalı ikilik bir tril motifi kesiti sonlandırır.

D1 kesiti, sayfanın altıncı satırından başlayıp dokuzuncu satırdaki glissando efektine kadar sürer. (Örn.45)

Örnek 45

D1 aslında iki sesli polifonik bir yazıdan oluşan D ana fikrinin sadece üst partisinin gösterildiği bir kesittir. Ana fikrin tam hali D3 kesitinde bulunur. Ana fikrin üst partisi, kademeli olarak aynı gitar pozisyonu düzeninde dodiyez5-sol4-mi4-fa4 seslerinden itibaren yukarı doğru kaydırılarak oluşturulmuştur. D1 kesitinde bu figür düzeninde bazı deformasyonlar kullanılmıştır. Söz gelimi dodiyez5-sol4-mi4-fa4 yerine dodiyez5-soldiyez4-mi4-fa4 ya da mi5-sibemol4-sol4-soldiyez4 yerine mi4-sibemol4-sol4-soldiyez4 figürleri deformasyona örnek gösterilebilir. Yukarı doğru seyreden figür düzeninin arasına üç tane tril motifi ve altı tane kurguya uygun akor serpiştirilmiştir.

D1 kesitinden C4 kesitine giden köprü, dokuzuncu satırda ki fadiyez4-do5-mi5 akorundan itibaren başlayıp sekizinci sayfanın ilk satırının sonundaki tremoloya kadar devam eder. (Örn.46)

Örnek 46

Bu köprü, D1'deki gergin atmosferi C4'deki nispeten sakin bir ortama taşımaktadır. Besteci bunu gerçekleştirmek için ses yüksekliği olarak aşağıya doğru hareket eden glissandoları kullanmıştır. Bu akorsal glissandoların sonuncuları gitarın boş tel seslerinden oluşan akorlarla tamamlanmaktadır. Bu fikir C4'deki uygulamalara hazırlık niteliğindedir.

C4 kesiti, sekizinci sayfanın ilk satırından altıncı satırına kadar devam etmektedir. (Örn.47)

8

accel. -----

1) +

p

(accel.) ♩ = 84

pont. ord. *)

pp *mf* *f* (*pp*)

pont. *)

mf *pp* *p*

5) *ff* *mf* *pp* *mf*

4) *)

f *pp* *p* *pp*

5) ♩ = 60

*) 6) *pp* *(pp)*

Örnek 47

Bu kesitte besteci, gitarın gürlüğünü oldukça yüksek tutan ve akordu etkileyen uzun soluklu rasgueado pasajlardan sonra akortun yeniden istenen ses yüksekliklerine getirilebilmesine imkân tanımak istemiştir. Bunun için nota üzerinde tellerin birbirinden referans alacak şekilde akort edilebilmesine çalışılmıştır. Bu arada temponun hızı, 60 bpm'den 84'e yükseltilmiştir. Elbette ki C fikrinin ana karakteri olan heksakordal yapı, bu kesitte de görülmektedir. Kesitin başında önce mi2 telinin akordu için bir pasaj bulunmaktadır. Pasajda re3 ile birlikte tremolo motifini oluşturan mi2 başka bir telden referans alınmadan akort edilir ve müzik birinci heksakorta bağlanır. Heksakortun son sesi olan ikinci boş tel si3, mi2 telinin yedinci perdesindeki aynı yüksekliğe sahip doğuşkanla birlikte duyurulur. Böylece mi2 teli referans alınarak ikinci tel de akort edilmiş olur. Bu akorttan sonra müzik tremolo motifi ve ikinci heksakortun sesleriyle devam eder. Dördüncü tel olan re3, yedinci perdedeki si3 sesi ile ikinci boş tel si3 sesi beraber duyurularak akort edilir. Hemen ardından tremolo, beşleme ve rasgueado akor motifi gelmektedir. Burada birinci heksakorttan dört ses görülür. Bu pasajın sonunda beşinci tel la2, beşinci perdede bulunan re3 sesiyle birlikte boş tel re3 tınlatılarak akort edilir. İkinci heksakortun tamamının görüldüğü beşleme ve tremolo bulunan pasajdan sonra, besteci la2 teli ile mi2 telinin akortlarının kontrol edilebileceği bir üçleme pasaj yazmıştır. Burada mi2 telindeki beşinci perde la2 ile boş tel la2 beraber çalınarak bu kontrol gerçekleştirilir. Sonraki pasajda tüm sesleri görülen birinci heksakorttan sonra, la2 telinin onuncu perdesindeki sol3 ile boş tel sol3 beraber duyurulur. Böylece üçüncü tel sol3 de akort edilmiş olur. Altıncı satırın başındaki ikinci heksakortun üç sesinden oluşturulmuş beşleme, mi4 sesine bağlanır. Burada sol telinin dokuzuncu perdesindeki mi4 ile boş tel mi4 beraber tınlatılır ve son telin de akordu gerçekleşmiş olur. Kesitin sonundaki sol el trili öncesinde tempo dörtlük 60 hızına tekrar geri gelir.

D2 kesiti temelde D ana fikrinin alt partisinin kullanıldığı bir kesittir. Altıncı satırda başlayan bu kesit, sayfanın bitiminde sona erer. (Örn.48)

Satır 6

Örnek 48

Bu kesit D1'de olduğu gibi sol3-si3-do4 sesleriyle başlamaktadır. Bu üç ses D fikrinin ve ondan türetilen kesitlerin açılışı ya da anahtarı görevindedir. Kimi zaman değişikliğe uğramış olsa da sol3-si3-do4-re3-sol3 motifi polifonik yazının alt partisini oluşturur ve D2'de de bu motif sıklıkla kullanılmıştır. Kesitte üç uzun tril motifi bulunur. Bu triller arpejlerden oluşan pasajların sonunu vurgulamak için kullanılmıştır. Son pasajda ise hızlı bir çarpma hareketiyle müzik beş dörtlük boyunca uzayan bir tril motifine taşınır. Kesitin sonundaki bu trilin tek tel üzerinde ve her bir notanın sağ el ile çekilerek çalınması istenmiştir.

A4 kesiti dokuzuncu sayfanın başında ortaya çıkmaktadır. Kullanılan akor tekrarları özellikle A2 kesitindeki akorlarla yeniden canlandırılmıştır. Besteci hem akorsal dokuda hem de lineer dokuda tekrarlı motifleri sıklıkla kullanmıştır. Kesitin ilk kısmında A1 ve A2 kesitlerinden bazı akorların tekrar kullanıldıkları görülür. (Örn.49)

Örnek 49

Birinci kısım, A2'de olduğu gibi la2-la2-mi3-ladiyez3-dodiyez4-fadiyez4 akoruyla sonlandırılır. İkinci kısımda tempo dörtlük 50 hızına getirilir. Bu kısımda ilkindeki yoğun rasgueado kullanımının aksine daha çok tambur efekti kullanılmıştır. (Örn.50)

Örnek 50

Temponun giderek hızlandırıldığı bu kısmın sonunda A4 kesiti, dörtlük 84 hız ifadesi geldiğinde sona erer. Bu noktadan itibaren D3 kesiti gelene kadar, si3 ünisonlarının sık kullanıldığı bir köprü yer alır. (Örn.51)

The image shows a musical score for a guitar piece. The first staff is labeled 'Satır 3' and 'Satır 4' and has a tempo of 84. The second staff has a tempo of 60 and includes a 'rall.' marking. The score features various dynamics such as *f*, *sfz*, *p*, and *sfz pp*, and includes fingering numbers and a 'RH' marking.

Örnek 51

Çarpma olarak gösterilen küçük notalardan sonra devam eden bu köprüde birinci heksakortun tamamı, D fikrinin açış motifi ve daha sonra C5 kesitinde daha yoğun görülecek ünison si3 jestleri bulunmaktadır. Sayfanın beşinci satırındaki iki dörtlük sağ el trilinden sonra D3 kesiti fikrin açışını gösteren motifle başlamaktadır. (Örn.52)

Satır 5 - $\text{♩} = 60$

UE 19 273

Örnek 52

D fikrinin tamamen sunulduğu bu kesitteki iki partilik yazının üst partisi, aralıksal olarak düzenin hiç bozulmadığı yukarı doğru bir devinim halindedir. Alt partide ise ufak tefek değişiklikler görülebilmektedir. Kesitin ilerleyişinde biri dışında hepsinin dokuz otuz ikilik şeklinde gruplandırılabilen motifler kullanılmıştır. Devinimin sonunda müzik, ses yüksekliği, dinamik ve gerginlik açısından en tepe noktasına ulaşmıştır. Bu noktada on otuz ikilik bir çarpma hareketi bulunur. Bu motifin, sağ elin aşağı yukarı yönlerde yaptığı dairesel bir hareketle çalınması istenmiştir. Çarpmanın ardından gelen si3-ladiyez4-mi4-sol3 motifi, müziği C5 kesitine taşır niteliktedir.

C5 kesiti onuncu sayfanın tümünü kaplamaktadır. Bu kesitte C fikrinin ana ögesi olan heksakordal yazının yanısıra üçüncü sayfadaki C1'den itibaren eser boyunca

çeşitli noktalarda görülen ünison seslerle dinamiği piyanodan forteye yükseltme düşüncesi hakimdir. Tüm kesit süresince dinamiği arttıran si3 sesinin sonunda, çarpıcı bir etki yaratması için mutlaka vurgulu sforzando dinamiğinde duyulması gereken bir ses kullanılmıştır. Onuncu sayfanın ikinci satırındaki onaltılık beşlemeye kadar olan kısımda, ünison si3 ve sforzando nota art arda duyurulur. (Örn.53)

10



Örnek 53

İkinci satırdan itibaren birinci ve ikinci heksakortların tüm seslerini kullanarak birbirinin ardından tekrar tekrar geldikleri görülür. Tekrarlı onaltılık beşleme motifi ilk heksakortun beş sesini duyurur ve ünison si3 hem dinamiği yükseltmek hem de heksakortu tamamlama görevi üstlenir. Sonrasında gelen sforzando sibemol4 notası ikinci heksakortu başlatır ve heksakortun tüm seslerinin kullanılmasıyla birinci döngü sona erer. Bu döngü kesit içinde dokuz kere gerçekleşir. Ünison öncesindeki birinci heksakortta ve sonrasındaki ikinci heksakortta hep bazı küçük değişiklikler yapılıyor olsa da bu döngü hiç bozulmamaktadır. (Örn.54)

Satır 2

Örnek 54

Altıncı satırda ilk ikinci heksakorttan sonra biten dokuzuncu döngünün ardından bu sefer iki heksakortun art arda geldiği bir pasaj yer alır bu pasajın başından itibaren ünison efektinin daha az ve daha serbest kullanıldığı kısım başlamış olur. (Örn.55)

Satır 6

Örnek 55

Bu kısımda birinci ve ikinci heksakort art arda iki kere tekrar eder. İlk tekrarın içinde soldiyez4-mi4 seslerinin tekrarı da görülür. İkinci tekrarda ise birinci heksakortun sesleri arasına kimi zaman ünison, kimi zaman da tek ses olarak si3 sesi serpiştirilmiştir. Bu tekrarın ikinci heksakortu daha sıralı bir biçimde bu döngüyü sonlandırır. Kesitin son pasajında, önce ünison sol3 ve sonra da ikinci heksakortun beş tane sesi kullanılmıştır.

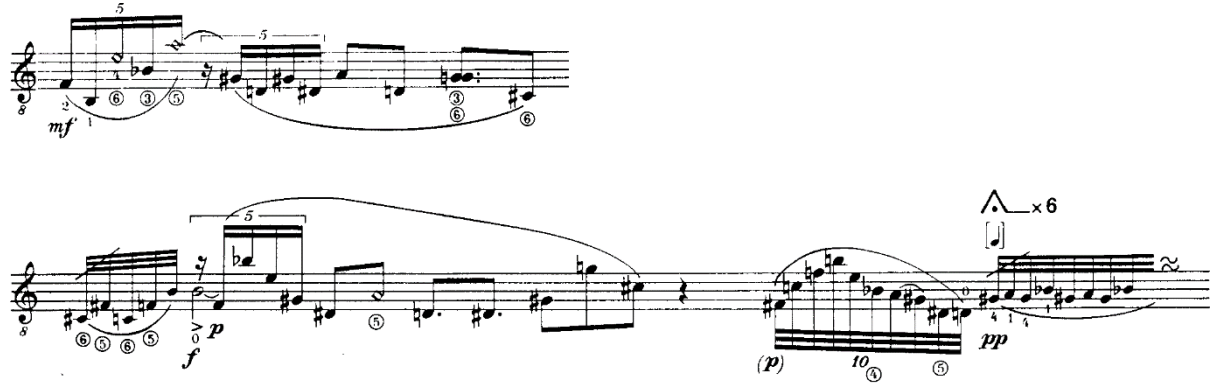
C6 kesitinin başlangıcı on birinci sayfanın başına denk gelmektedir. Kesitin genel havası C5'e göre daha sakin ve dingindir. Bu kesit dört küçük kısımdan oluşur. İlk üç tanesinin sonunda tril motifleri vardır. Sonuncusu ise kesitin bittiğini belirgin bir biçimde gösteren kırık çalınan bir akorla biter. İlk kısımda iki heksakorttan da dörder ses bulunur. (Örn.56)

Sayfa 11

The musical notation for Example 56 is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a sequence of notes with a circled '6' above it and a '5' below it, indicating a fifth interval. The notes are marked with 'pp' (pianissimo). The second measure continues the sequence with a '5' above it. The third measure features a trill motif, indicated by a triangle symbol with 'x 8' above it and 'LH' below it. The fourth measure concludes with a sequence of notes marked with '(pp)'. The staff is numbered '8' at the beginning.

Örnek 56

Sekiz dördlük kadar süren trilden sonra ikinci kısım birinci heksakortun iki sesiyle başlar. (Örn.57)



Örnek 57

Birbirini takip eden heksakortal döngünün sonunda altı dörtlük boyunca süren bir tril motifi bu kısmı sonlandırır. Üçüncü kısımda birinci heksakort art arda iki kere kullanılır. Her iki duyuluşun sonunda la2 üzerine kurulu bir akor kullanılmıştır. Akordan sonra ikinci heksakortun sesleri tamamlanır ve birinci heksakortun ilk iki sesinin ardından bu kısım ikilik tril motifiyle sonlanır. (Örn.58)



Örnek 58

Son kısımda yine heksakortal döngü görülür ancak sesler daha serbest biçimde kullanılır. Burada birinci heksakortun seslerinin daha azı kullanılırken ikinci heksakorttaki seslerin tamamı görülmektedir. Ayrıca, bu kısımda C1 kesitinden de alıntılar yer almaktadır. (Örn.59)

Satır 4

Örnek 59

Kesitin sonundaki mi2-si2-re3-ladiyez3-rediyez4-labekar4 akorundan sonra, temponun hızı dörtlükler 50 olur ve atmosfer daha da dinginleşir. Bu noktada B3 kesiti başlar. Eserin bu noktasından sonuna kadar olan kesitlerde müzik çoğunlukla çok daha sakin bir havadadır. B3 kesitini A, B, C şeklinde üç bölme de incelemek gerekir. A bölümü B2 kesitindeki A1 ve A2 bölmelerinin bir özeti gibidir. (Örn.60)

Satır 6 ♩ = 50

Örnek 60

Bölmenin başındaki tekrarlı akorlar, nota değeri uzunlukları açısından A2 bölmesinden; sibemol2-sibekar2-la2-sibemol2 motifi ise daha çok A1 bölmesinden alıntılanmıştır. Yine rediyez4-dodiyez5-soldiyez5 kadansından sonra B bölmesi gelmektedir. (Örn.61)



Örnek 61

B bölümünde, ritmik öğeler kimi zaman farklı olsa da, motiflerin daha çok B2 kesitinin B2 bölümünden alıntılanıldığı gözlemlenmektedir. Kadans akorundan sonra on ikinci sayfada başlayan C bölümü, B2 kesitinin C bölümündeki motiflerden alıntılar yapmıştır. (Örn.62)

12

Örnek 62

Bu bölmede, B2-C'deki bölmeden farklı olarak bazı seslerin farklı kullanıldığına da rastlanmaktadır. Söz gelimi doğuşkan akorların arasındaki üçlemde do3-sibemol2-fa2 yerine do3-si2-fa2 görülür. İkinci doğuşkan kullanımında arpej yerine tek bir akor, birinci doğuşkan kullanımında da tek akor yerine beş dörtlük olarak

çalınan bir akor yer almaktadır. Yanısıra, bölmenin başındaki onaltılık beşleme yerine bu motif çarpma olarak kullanılmıştır. Kadans akoruyla birlikte C bölmesi ikinci satırın başında sona erer. B3 kesitinin ardından müziği kodaya doğru taşıyan uzun bir köprü bulunur. Köprü'nün ilk kısmında, tempo dördlük 60 hızına ulaşır. (Örn.63)

Örnek 63

Bu kısımda küçük notalarda çarpmalar, yanaşık seslerden oluşan üç sesli cluster'lar kullanılmıştır. Üçüncü satırın başındaki doğuşkanlardan oluşan akorla ilk kısım sona erer. İkinci kısımda, sırasıyla fa2 sesi, do3-dodiyez3-re3 cluster'ı, sibemol2 sesi ve do3-re3-fadiyez3 akorundan oluşan küçük bir pasaj, farklı nota uzunluklarıyla üç kere tekrar etmektedir. (Örn.64)

Örnek 64

Üçüncü tekrarda accelerando terimi görülür. Kısımın sonundaki Bartok pizikadolu pasajda tempo 72 hızına ulaşır ve köprü sona erer.

Koda kesitinde besteci genel aralıksal kurguyu iki sestem oluşan aralıklarla duyurma yoluna gitmiştir. Ayrıca, koda içerisinde A fikrini hatırlatmak için tanbur tekniğiyle çalınan akorlar; C fikrini hatırlatmak için de iki heksakortun da duyurulduğu lineer bir yazı kullanılmıştır. Kodanın ilk kısmında sırasıyla büyük üçlü, büyük ikili eksik beşli, küçük ikili ve artmış dördü aralıkları görülmektedir. Burada olmayan tam dördü aralığıyla birlikte bu aralıklar eserin kurgusunda kullanılan aralıklardır. (Örn.65)



Örnek 65

Kodanın ikinci kısmında önce A ve B fikrinde kullanılan do3-fadiyez-sol3-re4 akoru görülür. Sonrasında birinci heksakortun tüm sesleri duyurulur. Heksakortun son sesi C5 kesitindeki ünison jestini hatırlatmaktadır. Ardından C2 kesitini hatırlatan ve eşlikte ikinci heksakortun seslerinin kullanıldığı bir tremolo motifi gelmektedir. Bu motifte tempo dördü 106 hızına ulaşır. Devamında A ve C fikirlerini hatırlatan iki akorun kullanıldığı bir pasaj görülür. Bu pasajda tempo önce 60 hızına getirilir sonrasında pasajın sonuna doğru rallentando ile tempo yavaşlamaya başlar. (Örn.66)

Satır 5 *accel.* (♩ = 106)

f *p* *f* *p* *f* *p*

♩ = 60 *poco rall.* (♩ = 50)

f *pp* (*pp*) *mf* *pp* *p*

pont. (*pp*)

The musical score for Satır 5 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo of 106 beats per minute (♩ = 106) and an acceleration (*accel.*). The first measure is marked *f* and contains a quintuplet of eighth notes. This is followed by a dynamic shift to *p* and another quintuplet. The piece then returns to *f* with a triplet of eighth notes, followed by a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The tempo then changes to 60 beats per minute (♩ = 60) and the dynamics are *f* and *pp*. The score includes various articulations such as trills (T) and slurs. A section marked *poco rall.* (♩ = 50) features a *mf* dynamic and a *pp* dynamic. The piece concludes with a *p* dynamic and a *pont.* (piano) marking.

Örnek 66

Son kısımda sırasıyla, büyük üçlü, küçük ikili, eksik beşli, büyük ikili ve artmış dördü aralıkları kullanılmıştır. (Örn.67)

Satır 7 *molto lento* (♩ = ca 40)

p *mf*

The musical score for Satır 7 is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It is marked *molto lento* (♩ = ca 40). The piece begins with a *p* dynamic and a long, slow melodic line. The dynamics shift to *mf* and the piece concludes with a *mf* dynamic.

Örnek 67

Kodanın bu son kısmında besteci eseri tonal aralıksal kurguyu hatırlatarak bitirmek istemiştir. Yanısıra uzun soluklu ve dinleyici ile icracı için neredeyse nefes almadan devam eden müziğin sonunda, besteci, hem tempoyu dördü 40 hızına getirerek, hem de dinamiği piyanissimo yaparak, eseri oldukça dingin bir atmosferde bitirmeyi tercih etmiştir.

6. SONUÇ

Bu eser metni çalışmasında, Luciano Berio'nun Sequenza XI adlı solo gitar eseri ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Yukarıdaki bölümlerde görüldüğü gibi, gitar dağarcığında modern dilde yazılmış pek çok eser bulunmaktadır. Bu eserler içerisinde gitardan, çok farklı sesler ve tınlar elde etmek için çalgının alışlageldik doğasından farklı uygulamaların ve tekniklerin kullanıldığı görülür. Öyle ki, kimi besteciler, gitardan perküsif sesler elde etmek, ya da onun doğal bir şekilde çıkarttığı sesleri deforme etmek yoluyla kendi üsluplarını yansıtan müzikler yazmışlardır. Sequenza XI bu yola başvurmadan, yani gitarın meydana getirdiği doğal ses kaynaklarını deforme etmeden, 20. yüzyıla ait yenilikçi stilleri kendi içinde barındırabilen gitaristik bir eserdir. Bu yüzden çağdaş müziğe yaklaşma yolunu seçen gitarcular için, bu yapıt iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bunun yanısıra, 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren pek çok gitarist olmayan besteci çoğunlukla gitaristlerin teşviki ve desteğiyle solo gitar için eser yazmaya başlamıştır. Besteciliği öğrenme sürecinde, bestecinin çalgı tınlarını ve yapılarını özümsemesi gerekmektedir. Bununla beraber gitar, diğer çalgılara göre besteciler açısından daha az keşfedilmiş ve daha çok bilinmeyen olan bir çalgıdır. Pek çok besteciye göre gitar, polifonik bir çalgı olmasına rağmen piyanoya ve orkestraya göre daha çok sınırlılığı olan dolayısıyla besteciye bu açıdan daha çok zorlayan bir çalgıdır. İşte Sequenza XI, bir bestecinin hem gitarın doğal tınısını kullanarak hem de kendi dilini yansıtarak solo gitar için nasıl eser yazılabileceğine iyi bir örnek oluşturmaktadır. Bu nedenlerden dolayı Berio Sequenza XI, hem gitarcular, hem de besteciler tarafından incelenmeye değer bir eser niteliğindedir.

7. EKLER

Bu bölümde, eserin Universal Edition firması tarafından 1988 yılında yayınlanan notası kullanılmış ve eser listesi için, <http://www.lucianoberio.org/en/node/1154> internet bağlantısından kaynak olarak faydalanılmıştır.

7.1. Luciano Berionun Eserleri Listesi

Divertimento (yaylı trio (vln, vla, vc))

Quattro Canzoni Popolari (kadın sesi ve piyano) (1947)

Petite Suite From The "Berio Family Album" (piyano) (1947)

Magnificat (iki soprano, koro, iki piyano ve çalgılar) (1949)

Concertino (klarnet, keman, arp, çelesta ve yaylılar) (1950)

Due Pezzi (keman ve piyano) (1951)

Opus Number Zoo Children's Play (bakır nefesli beşlisi) (1951)

El Mar La Mar (soprano, mezzo-soprano ve yedi çalgı) (1952)

Study (yaylı çalgılar kuartet) (1952)

Cinque Variazioni (piyano) (1953)

Chamber Music (kadın sesi, klarnet, viyolonsel ve arp) (1953)

Mimusique (manyetik teyp) (1953)

Nones (orkestra) (1954)

Variazioni (oda orkestrası) (1954)

Ritratto Di Città Studio Per Una Rappresentazione Radiofonica (manyetik teyp) (1954)

Mimusique N. 2 (Tre Modi Per Sopportare La Vita) (dört pandomimci ve orkestra) (1955)

Allelujah I For Orkestra (orkestra) (1956)

Mutazioni (elektronik müzik) (1956)

Quartetto (yaylı çalgılar kuarteti) (1956)

Variazione Sull'aria Di Papageno No. 2 from "Divertimento Für Mozart"* (iki korno ve yaylılar) (1956)

Divertimento in Collaboration With Bruno Maderna (orkestra) (1957)

- Perspectives (elektronik müzik) (1957)
- Serenata I (flüt ve on dört çalgı) (1957)
- Allelujah II (beş enstrümantal grup) 1958
- Sequenza I (flüt) (1958)
- Thema (Omaggio a Joyce) Electro-Acoustic Elaboration Of Cathy Berberian's Voice On Tape (manyetik teyp) (1958)
- Omaggio a Joyce. Documenti Sulla Qualità Onomatopeica Del Linguaggio Poetico (manyetik (teyp) (1958)
- Allez-Hop Racconto Mimico (mezzo-soprano, sekiz aktör, bale ve orkestra) (1959)
- Différences (beş çalgı ve teyp) (1959)
- Tempi Concertati (flüt, keman, iki piyano ve diğer çalgılar) (1959)
- Circles (kadın sesi, arp ve iki perküsyon) (1960)
- Momenti (elektronik müzik) (1960)
- Visage For Electronic Sounds And Cathy Berberian's Voice On Tape (elektronik müzik) (1961)
- Epifanie (kadın sesi ve orkestra) (1961)
- Passaggio Messa In Scena Di Luciano Berio e Edoardo Sanguineti (soprano (solo), koro ve orkestra) (1962)
- Sequenza II (arp) (1963)
- Esposizione (mezo-soprano, iki soprano sesi, pandomim/dans grubu, on dört çalgı ve teyp) (1963)
- Folk Songs (mezzo-soprano ve yedi çalgı) (1964)
- Folk Songs (mezzo-soprano ve orkestra) (1964)
- Sincronie (yaylı çalgılar kuarteti) (1964)
- Traces (soprano, mezzo-soprano, iki koro, iki aktör ve orkestra) (1964)
- Sequenza III (kadın sesi) (1965)
- Chemins I (su Sequenza II) (arp ve orkestra) (1965)
- Laborintus II (sesler, çalgılar ve teyp) (1965)
- Rounds (klavsen) (1965)
- Wasserklavier (piyano) (1965)
- Wasserklavier (iki piyano) (orijinal versiyon) (1965)
- Sequenza IV (piyano) (1966)

- Sequenza V (trombon) (1966)
- Il Combattimento Di Tancredi e Clorinda Monteverdi – Berio (soprano, tenor, bariton, klavsen ve yaylılar) (1966)
- Gesti (soprano blok flüt) (1966)
- Ballade Von Der Sexuellen Hörigkeit - Song of Sexual Slavery Weill – Berio (alto ve ensemble) (1967)
- Chemins II (su Sequenza VI) (viyola ve dokuz çalgı) (1967)
- Sequenza VI (viyola) (1967)
- Rounds (piyano) (1967)
- Beatles Songs (ses ve çalgı) (1967)
- Chemins III (su Chemins II) (viyola ve orkestra) (1968)
- O King (mezzo-soprano ve beş çalgı) (1968)
- Sinfonia (sekiz ses ve orkestra) (1968)
- Questo Vuol Dire Che... (üç kadın sesi, konuşmacı, koro ve teyp) (1968)
- Air from "Opera" (soprano ve orkestra) (1969)
- Sequenza VII (obua) (1969)
- Erdenklavier Pastorale for piano (piyano) (1969)
- Memory (iki piyano) (1969)
- Memory (elektrik piyano ve elektrik klavsen) (1969)
- The Modification And Instrumentation Of A Famous Hornpipe As A Merry And Altogether Sincere Homage To Uncle Alfred Purcell – Berio (altı çalgı) (1969)
- Sequenza VIIb (soprano saksafon) (1969)
- Air from "Opera" (soprano ve dört çalgı) (1970)
- Chemins IIb (orkestra) (1970)
- Opera (solistler, aktörler, koro ve orkestra) (1970)
- Agnus (iki soprano, üç klarnet (ve elektrikli org) (1971)
- Autre Fois Berceuse Canonique Pour Igor Stravinsky (flüt, klarnet ve arp) (1971)
- Bewegung (orkestra) (1971)
- Chemins IIc (bas klarnet ve orkestra) (1972)
- E Vó Sicilian Lullaby From "Opera" (soprano ve çalgılar) (1972)
- Le Grand Lustucru Weill – Berio (mezzo-soprano ve ensemble) (orijinali piyano) (1972)

- Recital I (for Cathy) (mezzo-soprano ve on yedi çalgı) (1972)
- Surabaya Johnny Weill – Berio (mezzo-soprano ve ensemble) (1972)
- Surabaya Johnny Weill – Berio (alto ve ensemble) (transpoze) (1972)
- Concerto (iki piyano ve orkestra) (1973)
- Linea (iki piyano, vibrafon ve marimba) (1973)
- A - Ronne A Radiophonic Documentary For Five Actors (beş aktör) (1974)
- Calmo (in memoriam Bruno Maderna) (mezzo-soprano ve yirmi iki çalgı) (1974)
- Eindrücke (orkestra) (1974)
- Musica Leggera (flüt, viyola, viyolonsel ve tef) (1974)
- Per La Dolce Memoria Di Quel Giorno Ballet After Petrarca's "I Trionfi"
(elektronik ve çalgısal sesler) (1974)
- Points on the curve to find... (piyano ve yirmi iki çalgı) (1974)
- A - Ronne For 8 Singers (sekiz şarkıcı) (1975)
- Chants parallèles (elektronik müzik) (1975)
- Chemins IV (su Sequenza VII) (obua ve on bir yaylı çalgı) (1975)
- Chemins IV (su Sequenza VII) (soprano saksafon ve on bir yaylı çalgı) (1975)
- Diario Immaginario Radio Work (elektronik müzik) (1975)
- Fa - Si (org) (1975)
- Quattro Versioni Originali Della Ritirata Notturmo Di Madrid Di I. Boccherini
Boccherini – Berio (orkestra) (1975)
- Sequenza VIII (keman) (1976)
- Coro (kırk ses ve çeşitli çalgılar) (1976)
- Cries of London (sekiz ses) (1976)
- Les Mots Sont Allés ... 'Recitativo' Pour Cello Seul (viyolonsel) (1976)
- Ritorno Degli Snovidenia (viyolonsel ve otuz çalgı) (1977)
- Encore (orkestra) (1978)
- Siete Canciones Populares Españolas De Falla – Berio (mezzo-soprano ve orkestra)
(1978)
- Sequenza IX (klarnet) (1980)
- Sequenza IXb (alto saksafon) (1980)
- Sequenza IXc (bas klarnet) (1980)
- Entrata (orkestra) (1980)

- La Vera Storia Azione Musicale in 2 Parti (solistler, aktörler, koro ve orkestra) (1980)
- Accordo (dört nefesli grubu) (1981)
- Corale (su Sequenza VIII) (keman, iki korno ve yaylılar) (1981)
- Fanfara (orkestra) (1982)
- Duo Teatro Immaginario (bariton, iki keman, koro ve orkestra) (önceden kaydedilmiş manyetik teyp) (1982)
- Duetti Per Due Violini (iki keman) (1983)
- Lied (klarnet) (1983)
- Un Re In Ascolto Azione Musicale In 2 Parti (solistler, aktörler, koro ve orkestra) (1983)
- Sequenza X (trumpet) (ve piyano rezonansları) (1984)
- Voci (Folk Songs II) (viyola ve iki çalgısal grup) (1984)
- Requies (in memoriam Cathy Berberian) (oda orkestrası) (1985)
- Call (St. Louis Fanfare) (beş bakır nefesli çalgı) (1985)
- Luftklavier (piyano) (1985)
- Naturale (su melodie siciliane) (viyola, perküsyon ve kaydedilmiş ses) (1985)
- Terre Chaleureuse (Fragment) (nefesli sazlar kenteti) (1985)
- Cadenzas To Wolfgang Amadeus Mozart's Flute Concerto In D Major K. 314 (Flüt) (1985)
- Fünf Frühe Lieder Mahler – Berio (bariton ve orkestra) (1986)
- Gute Nacht (trompet) (1986)
- Opus 120 No. 1 Brahms – Berio (klarnet (veya viyola) ve orkestra) (1986)
- Sechs Frühe Lieder Mahler – Berio (bariton ve orkestra) (1987)
- Formazioni (orkestra) (1987)
- Ricorrenze (flüt, obua, klarnet, korno ve fagot) (1987)
- Wir bauen eine Stadt Hindemith – Berio (1987)
- Sequenza XI (gitar) (1988)
- LB.AM.LB.M.W.D.IS.LB. (dedicated to Leonard Bernstein for his 70th birthday) (orkestra) (1988)
- Ofaním (iki çocuk korosu, iki çalgısal grup, kadın sesi ve canlı elektronik müzik) (1988)

- Concerto II (echoing curves) (piyano ve iki çalgısal grup) (1989)
- Festum (orkestra) (1989)
- Feuerklavier (piyano) (1989)
- Psy (kontrbas) (1989)
- Brin (piyano) (1990)
- Brin (gitar) (1990)
- Leaf (piyano) (1990)
- Rendering 'Restoration' Of Schubert's Symphonic Fragment In D Major D936A (orkestra) (1990)
- Six Encores (piyano) (1990)
- Otto Romanze Verdi – Berio (tenor ve orkestra) (1990)
- Canticum Novissimi Testamenti Ballata (dört klarnet, saksafon kuarteti ve sekiz ses) (1991)
- Canzonetta (piyano (dört el)) (1991)
- Continuo (orkestra) (1991)
- Epiphanies (kadın sesi ve orkestra) (1991)
- Touch (piyano) (dört el) (1991)
- Chemins V (su Sequenza XI) (gitar ve oda orkestrası) (1992)
- Notturmo (Quartetto III) (yaylı çalgılar kuarteti) (1993)
- Notturmo For String Orchestra (yaylı çalgılar orkestrası) (1993)
- Compass Recital For Piano And Orchestra (piyano ve orkestra) (1994)
- There Is No Tune (akapella koro) (1994)
- Twice Upon... Theatre Without Words (altı çocuk grubu) (1994)
- Sequenza XII (fagot) (1995)
- Sequenza XIII (Chanson) (akordeon) (1995)
- Hör Prologue from "Requiem der Versöhnung" (koro ve orkestra) (1995)
- Re-Call (yirmi üç çalgı) (1995)
- Shofar (part of the third cycle of "Outis") (koro ve orkestra) (1995)
- Vor, Während, Nach Zaide Commentary On An Unfinished Opera By W. A. Mozart (1995)
- Ekphrasis (Continuo II) (orkestra) (1996)
- Kol Od (Chemins VI) (trompet ve oda orkestrası) (1996)

- Récit (Chemins VII) (alto saksafon ve orkestra) (1996)
- Récit (Chemins VII) alto saksafon, ensemble ve perküsyon) (1996)
- Outis Azione Musicale In 2 Parti (koro, solistler ve orkestra) (1996)
- Alternatim (klarnet, viyola ve orkestra) (1997)
- Glosse (yaylı çalgılar kuarteti) (1997)
- Korót (sekiz viyolonsel) (1998)
- Altra voce (alto flüt, mezzo-soprano ve canlı elektronik müzik) (1999)
- Cronaca Del Luogo Azione Musicale (solistler, aktörler, koro ve orkestra) (1999)
- SOLO (trombon ve orkestra) (2000)
- Interlinea (piyano) (2000)
- Contrapunctus XIX Bach – Berio (yirmi üç icracı) (2001)
- Sonata (piyano) (2001)
- Turandot By Giacomo Puccini (1924) - Completion of the 3rd act by Luciano Berio (koro, solistler ve orkestra) (2001)
- Sequenza XIV (viyolonsel) (2002)
- E Si Fussi Pesci Sicilian Love Song (akapella koro) (2002)
- Stanze (bariton, üç erkek sesler korosu ve orkestra) (2003)
- Sequenza XIVb (kontrbas) (2004)

7. 2. Sequenza XI İsimli Eserin Notası

Spielanweisungen / Performance notes

♩ Bartók-pizzicato / Bartók pizzicato

Tambour, Schlag mit RH direkt hinter dem Steg.
Tambour, percussion with RH just behind the bridge.

Erster Akkord gezupft (oder mit einem Finger der RH angenssen), anschließend denselben Akkord tambour spielen.
First chord plucked (or strummed with one finger of RH); same chord then played tambour.

Rasgado

a) Rasches Vorschlagnoten-Rasgado: c, a, m, i.
Fast grace note rasgado: c, a, m, i.

b) Rasches Vorschlagnoten-Rasgado mit anschließendem akzentuiertem Akkord. Daumen darf beim akzentuierten Akkord benützt werden: c, a, m, i, p.
Fast grace note rasgado followed by accented chord. Thumb may be used on accented chord: c, a, m, i, p.

c) So schnell wie möglich: ununterbrochenes Rasgado wie im Flamenco (eine Kombination von Fingern und Daumen der RH anwenden). Kann auch \updownarrow gespielt werden, angepaßt an die Spieltechnik des Interpreten.
As fast as possible: continuous rasgado as in flamenco (using a combination of RH fingers and thumb). May also be played \updownarrow as suits technique of player.

d) Auf- und Abstriche mit einem Finger oder mit dem Daumen und einem beliebigen Finger der RH. "Auf" bedeutet in diesem Zusammenhang: "aufwärts in bezug auf die Tonhöhe". In Wirklichkeit bedeutet "auf" für den Gitarristen: "in Richtung Boden".
Up and down strokes with one finger of RH or thumb and any finger. "Up" means in this context "up with respect to pitch". For the guitarist "up" is actually "towards the floor".

Wiederholte Tonfolgen - so schnell wie möglich / Repeated sequences - to be played as fast as possible

a) Erste Note mit RH zupfen, den Rest der Tonfolge mit LH allein spielen.
Pluck first note with RH, play remainder of sequence with LH alone.

b) Die ganze Tonfolge mit den Fingern der RH spielen (vorgeschlagener Fingersatz: p, a, i, m).
Play entire sequence with fingers of the RH (suggested pattern: p, a, i, m).

c) Erste Note mit RH zupfen. Dann alternierend zuerst einen Finger der LH aufschlagen und abziehen und dann einen Finger der RH, wie angegeben.
Pluck first note with RH. Then alternate hammering-on and pulling-off first with a finger of the LH, then with a finger of the RH as indicated.

Mit einem Finger der LH zupfen, um den Lagenwechsel zu erleichtern.
Pluck with a finger of the LH to facilitate change of position.

Glissando mit Fingern der LH, während die RH ein rasches Vorschlagnoten-Rasgado (c, a, m, i) ausführt. Der akzentuierte Schlußakkord wird mit dem Daumen erreicht.
Glissando with fingers of LH while RH plays fast grace note rasgado (c, a, m, i). Land on final accented chord with thumb.

Cis und Es werden mit dem Daumen der RH gespielt. Glissando zum E mit 4. Finger der LH auf ⑤. Dann Tremolando auf E beginnen, mit RH auf ⑤ und ⑥.
Play C-sharp, E-flat with RH thumb. Glissando with 4 of LH to E-natural on ⑤. Then start tremolando on E-natural with RH on ⑤ and ⑥.

Dis und E werden mit dem Daumen der RH gespielt. Dann folgt Glissando zum G mit 4. Finger der LH auf ⑤, um anschließend Tremolando auf ③ und ⑤ zu beginnen.
Play D-sharp, E-natural with RH thumb. Then glissando with LH 4 to G on ⑤ to start tremolando on ③ and ⑤.

3. Finger der LH auf C setzt ab zur leeren Saite D, während gleichzeitig der Ringfinger der RH das Arpeggio auf ⑥ beendet.
LH 3 pulls off C to open D at same time as RH ring finger finishes arpeggio on ⑥.

Das Überprüfen der Stimmung ist freigestellt, falls nötig. / Checking of tuning is optional, as needed.

Durata: 14 min

for eliot fisk

sequenza XI
per chitarra sola
(1988)



Fotokopieren
grundsätzlich
gesetzlich
verboten

luciano berio

♩ = 50, ma liberamente, come preluendo

♩ = 60

dolcemente *improvvisamente violento*

ff

p *pp* *p* *pp* *p* *(p)*

p *ff* *p* *mf* *p* *vibr.*

*) T = tambera
**) So schnell wie möglich wiederholen / Repeat as fast as possible

2

mf *ff*

ff

p

ff *pp* *f* *p* *f* *p*

ff *p*

f *p* *f* *p* *f* *p*

ff *p*

ff *p* *f* *mf* *f* *p*

dolcemente

dolcemente

dolcemente

Musical score for guitar, page 3. The score consists of eight staves of music. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. Includes a *pont.* (ponticello) marking and a 5-measure rest.
- Staff 2:** Features dynamics ranging from *ff* to *p*. Includes a 3-measure rest.
- Staff 3:** Starts with *mf*, then *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*. Includes a *dolcemente* marking and a *vibr.* (vibrato) marking.
- Staff 4:** Includes *espr.* (espressivo) and *pont.* markings. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. Fingerings are indicated with circled numbers.
- Staff 5:** Includes *tasto* (tasto) and *pp* markings. Fingerings are indicated with circled numbers.
- Staff 6:** Includes *rall.* (rallentando), *accel.* (accelerando), and *f* markings. Includes a *vibr.* marking and Roman numerals (II, XII, Y, R).
- Staff 7:** Includes *p*, *f*, and *mf* markings. Fingerings are indicated with circled numbers.
- Staff 8:** Includes *p*, *f*, *pp*, *mf*, *f*, and *pp* markings. Fingerings are indicated with circled numbers.

4

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo of $\text{♩} = 106$ and a tempo change to $\text{♩} = 60$. It features a variety of dynamics including *p*, *pp*, *ff*, *f*, *mf*, and *mf (dolce)*. Technical markings include *accel.*, *4x*, *5x*, *5*, *5x*, *ord.*, *exp.*, *pont.*, and $\Delta \times 8$. The score includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks such as accents, slurs, and breath marks. The piece concludes with a final dynamic of *p*.

The musical score on page 5 consists of eight systems of notation. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a melodic line with a dynamic marking of *f* and a series of slurs. The second system continues the melodic line with a dynamic marking of *p* and a *ff* marking. The third system includes a right-hand (RH) part with a dynamic marking of *ppp* and a *pp* marking, and a *pont.* instruction. The fourth system features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *f* marking. The fifth system includes a right-hand (RH) part with a dynamic marking of *p* and a *mf* marking, and a *poco tratt.* instruction. The sixth system begins with an *accel.* instruction and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The seventh system features a complex rhythmic pattern with a dynamic marking of *ff*. The eighth system includes a *pont. T.* instruction and a dynamic marking of *p*. The score is marked with various technical instructions such as *ppp*, *pp*, *ff*, *p*, *f*, *mf*, *ppp*, *pp*, *ff*, *p*, *poco tratt.*, *mf*, *accel.*, $\text{♩} = 60$, *ff*, *pont. T.*, and *p*. The score also includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

6

The musical score consists of seven staves of music for guitar. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It features a dynamic marking of *f* and includes a *tasto* instruction with a trill-like figure. The second staff continues with *f* dynamics and includes a *pp molto esp.* marking. The third staff features *mf* and *ff* dynamics, with a *tratt.* instruction. The fourth staff includes an *accel.* marking, a tempo change to $\text{♩} = 60$, and a *pont.* instruction. The fifth staff has a *ff* dynamic. The sixth staff has a *p* dynamic. The seventh staff has an *mf* dynamic and includes a *L.H.* instruction. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations like trills and slurs.

This page of a musical score for guitar contains eight staves of music. The notation is highly technical, featuring complex rhythmic patterns, slurs, and various dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. The score includes several multi-measure rests and repeat signs. Key markings include:

- Staff 1: A multi-measure rest for 5 measures, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 2: A multi-measure rest for 4 measures, ending with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Staff 3: A multi-measure rest for 3 measures, starting with a forte (*f*) dynamic.
- Staff 4: Labeled 'LH' (Left Hand), starting with a piano (*p*) dynamic.
- Staff 5: Labeled 'RH' (Right Hand), starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and including an 'accel.' (accelerando) marking.
- Staff 6: Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Staff 7: Starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes a piano (*p*) dynamic.
- Staff 8: Starts with a piano (*p*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) dynamic.

The score concludes with a multi-measure rest for 6 measures.

8

- 1) Stimmung der E-Saite (VI) prüfen / Check tuning of E string (VI)
 - 2) Stimmung der H-Saite (II) prüfen / Check tuning of B string (II)
 - 3) Stimmung der D-Saite (IV) prüfen / Check tuning of D string (IV)
 - 4) Stimmung der A-Saite (V) prüfen / Check tuning of A string (V)
 - 5) Stimmung der G-Saite (III) prüfen / Check tuning of G string (III)
 - 6) Stimmung der E-Saite (I) prüfen / Check tuning of E string (I)
- * Ad libitum: Einige Male wiederholen, nur falls die Saite gestimmt werden muß / Optional: repeat a few times only if the string needs tuning

The musical score on page 9 is a single-staff piano piece. It begins with a series of chords and arpeggios, marked with *f* and *ff*. The first system includes a *pizz.* instruction and a tempo of $\text{♩} = 50$. The second system features an *accel.* marking and a tempo of $\text{♩} = 84$. The third system starts with a *rall.* marking and a tempo of $\text{♩} = 60$, followed by an *accel.* and a tempo of $\text{♩} = 84$. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *p*, *ff*, *f*, and *sfz*. There are also performance instructions like *pont. T.*, *tasto*, and *RH*. Fingerings are indicated with numbers 1-5, and breath marks are shown as curved lines above notes. The piece concludes with a *ca. 4x* marking and a *mf* dynamic.

10

The musical score on page 10 consists of seven staves of music, likely for guitar, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *ffz*, *ff*, and *pp (mormorando)*. It also features numerous articulations like accents, slurs, and breath marks, along with technical markings such as fingerings (1-5), slurs, and repeat signs. Specific markings include *5x*, *4x*, and *4''*. The piece concludes with a final *ff* dynamic marking.

The musical score on page 11 consists of eight staves of music. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The first staff begins with a *pp* dynamic and includes a marking $\Delta \times 8$ above a bracketed section. The second staff has a *f* dynamic followed by a *pp* dynamic and a marking $\Delta \times 6$. The third staff includes a *ff* dynamic, a *p* dynamic, and a *pont.* (pizzicato) marking. The fourth staff starts with *ppp* and *p* dynamics. The fifth staff features *f*, *p*, *vibr.* (vibrato), and *f* dynamics. The sixth staff has a tempo marking $\text{♩} = 50$ and the instruction *sempre p e dolcissimo*. The seventh and eighth staves continue with *p* and *mf* dynamics. Fingerings are indicated with circled numbers (e.g., 5, 6, 4, 3, 2, 1). A right-hand (RH) and left-hand (LH) designation is present in the fourth staff.

12

tratt. molto $\text{♩} = 50$

$\text{♩} = 60$

vibrando le note gravi

poco accel. $\text{♩} = 72$

accel. $\text{♩} = 106$

$\text{♩} = 60$ poco rall. $\text{♩} = 50$

pont. molto lento ($\text{♩} = \text{ca } 40$)

8. KAYNAKÇA

Kitaplar

Halfyard, Janet K. 2007. Berio's Sequenzas Essays on Performance, Composition and Analysis. Ashgate Publishing Company.

Osmond-Smith, David. 1991. Berio. Oxford University Press.

Annala, Hannu, Matlik, Heiki. 2010. Handbook of Guitar and Lute Composers. Mel Bay Publications.

Griffiths, Paul. 2010. Modern Music and After. Oxford University Press.

Şenürkmez, Kıvılcım Yıldız, Boran, İlke. 2013. Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

Ramaut-Chevassus, Béatrice. 2002. Müzikte Postmodernlik. Çev. İlhan Usmanbaş. İstanbul Pan Yayıncılık.

Schneider, John. 2015. the Contemporary Guitar. Rowman and Littlefield Publishers. Revised and Enlarged Edition.

Tezler

Usen, Şebnem. 2011. Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berionun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri. Sanatta Yeterlilik Çalışması. Yıldız Teknik Üniversitesi.

Wuestemann, Gerd. 1998. Luciano Berio's Sequenza XI Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis with Performance Edited Score. Doktora Tezi. The University of Arizona.

Porcaro, Mark David. 2003. A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar . Yüksek Lisans Tezi. University of North Carolina.

Marriott, David Franklin, Jr. 1984. Contemporary Guitar Composition: Experimental and Functional Practices Since THE "Second Viennese School". Doktora Tezi. University of California

Linkler

<http://www.lucianoberio.org/en/node/1154> (erişim tarihi 07.12.2018)

<http://brahms.ircam.fr/luciano-berio> (erişim tarihi 07.12.2018)

9. ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında İstanbul'da doğdu. Akademik müzik eğitimine, Ekim 1992 tarihinden itibaren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı gitar bölümü hazırlık sınıfında Ertan Birol'un öğrencisi olarak başladı. Eğitimine aynı okulun orta, lise ve lisans programlarında da devam eden Onur Yılmaz; 2004 yılında Ertan Birol'un öğrencisi olarak gitar bölümü lisans programından, 2010 yılında da Soner Egesel'in öğrencisi olarak yine aynı okulun yüksek lisans programından başarı ile mezun oldu. 2011 yılında, Londra'daki London College of Music okulunun lisans üstü performans dalında uluslararası geçerliliği bulunan en üst düzey diploması olan FLCM diplomasını alan Onur Yılmaz, akademik kariyerine Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde sanatta yeterlilik programı tez aşamasında öğrenci olarak devam etmektedir.

Solo ve oda müziği olarak Rönesans'tan günümüze geniş bir repertuara sahip olan ve aktif konser kariyerini sürdürmekte olan Onur Yılmaz, bunun dışında Jan Erick Peterssen, Johannes Möller, Uros Dojčinoviç, Cem Duruöz, Marco Tamayo gibi bazı önemli gitarcuların Masterclass ve özel derslerinde aktif katılımcı olarak yer almış olup, İstanbul Mavi Martı Uluslararası Gitar Festivali (2006) çerçevesinde yapılan gitar yarışmasında üçüncülük ödülünü; 21-23 Mayıs 2014 tarihleri arasında gerçekleştirilen Cemal Reşit Rey İstanbul gitar günleri kapsamında yapılan gitar yarışmasında birincilik ödülünü almıştır.