

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

ÇAĞDAŞ PİYANO MÜZİĞİNDE EMPRESYONİST ETKİLER VE  
TAKEMİTSU'NUN "RAIN TREE SKETCH I /II" ADLI YAPITLARI

Yüksek Lisans Eser Metni Çalışması

Hazırlayan:  
20142311016- Seda HANCI

Danışman:  
Prof. Hülya TARCAN

İSTANBUL - 2017

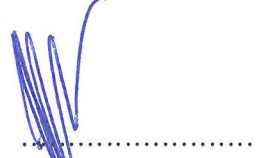
Seda HANCI tarafından hazırlanan **Çağdaş Piyano Müziğinde Empresyonist Etkiler ve Takemitsu'nun "Rain Tree Sketch I / II" Adlı Yapıtları** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 06 / 06 / 2017

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Hülya TARCAN (Danışman)



Jüri Üyesi : Doç. Ahmet ALTINEL



Jüri Üyesi : Doç. Sibel KUDATGOBİLİK (İ.Ü.Öğr.Üy.)



## İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ .....	III
ÖZET .....	IV
SUMMARY .....	V
1.GİRİŞ: DEBUSSY’NİN ARAYIŞLARI VE GETİRDİĞİ RADİKAL YENİLİKLER.....	1
2.DEBUSSY SONRASI BAZI BESTECİLERE GENEL BAKIŞ .....	16
2.1 Maurice Ravel .....	16
2.2 Les Six .....	19
2.3 Alexander Skriabin .....	22
2.4 Karol Szymanowski .....	27
2.5 Arnold Schönberg: Alban Berg -Anton Webern .....	30
2.6 Olivier Messiaen .....	39
2.7 John Cage .....	47
3. TORU TAKEMİTSU’NUN KİMLİĞİ .....	54
3.1 Japon Müziğinin Gelişimi .....	54
3.2 Toru Takemitsu .....	61
3.3 Rain Tree Sketch I .....	75
3.3 Rain Tree Sketch II .....	92
4. SONUÇ .....	102
5. EKLER .....	103
Ek-1: Toru Takemitsu Eser Listesi .....	103
Ek-2: Geleneksel Japon Enstrümanları .....	115
6. KAYNAKÇA .....	117
7. ÖZGEÇMİŞ .....	119

## ÖNSÖZ

Empresyonizm ve 12-ton sisteminin 20. yüzyılın ikinci yarısında irdelemek her zaman hevesle yaklaştığım bir araştırma konusu olmuştur. Bunda şüphesiz, kompozisyon eğitimi almamın rol oynadığı yadsınamaz.

20. yüzyılın ikinci yarısındaki Ligeti, Crumb, Cage ve Takemitsu gibi büyük bestecilerden özellikle Takemitsu dikkatimi çeken bir kimliğe sahipti. Doğulu yapısı ve tıpkı Türk bestecilerinin çok-sesli müzik alanında yaşadıkları sorunlara benzer savaşımları olmuş, önce tamamen batı yanlısı bir tutum izlemiş, daha sonra geleneksel Japon müziğiyle batı sentezi arayışına yönelmiş, sonunda özgün ve çağdaş müziğe damgasını vuran besteci kimliğine kavuşabilmiş bir sanatçının büyük müzik yolculuğunu izlemek heyecan verici bir deneyim olacağından Eser Metni Çalışmamı Takemitsu'nun müzisyen olarak müzik tarihindeki yeri ve empresyonizm etkisinin en güçlü görüldüğü *Rain Tree Sketch I / II* adlı piyano eserleri üzerine gerçekleştirmeye karar verdim.

Empresyonizm (özellikle Debussy'nin yaklaşımı) ve 2. Viyana Okulu'nu (Schönberg, Berg, Webern), dolayısıyla minimalist John Cage'in müziğe getirdiklerini büyüteç altına alma zorunluluğu da ayrı bir motivasyon kaynağı oldu.

Bu zorlu süreçte bana yön veren piyano hocam ve danışmanım Prof. Hülya Tarcan'a, Debussy'nin plainchant kullandığı şarkılara ulaşmamı sağlayan müzikolog ve piyanist Donat Bayer Berköz'e ve çevirilerde yardımcı olan sevgili arkadaşım besteci Sinan Samanlı'ya teşekkürlerimi ifade etmeyi borç bilirim.

Seda Hancı

30.04.2017

## ÖZET

Wagner romantizminin tonal gücü ve Alman kültüründen aşırı yararlanmış yapısı, diğer Avrupalı besteciler üzerinde ağır bir etki oluşturduğundan, zamanla Batı ve Doğu Avrupa ülkelerinde empresyonizmle başlayan ve atonaliteye ulaşan yeni bir arayışa yönelme ihtiyacı doğmuştur. Tonaliteden kopuş (atonalite) ve daha sonra 12-ton sistemi, 19.yüzyıl sonlarında ortaya çıkan müzikte empresyonizm akımının da aracılığıyla Japon besteci Toru Takemitsu, kendi ulusunun geleneksel öğelerini de katarak kişisel müzik dilini oluşturabilmiştir. Debussy - Schönberg - Messiaen - John Cage (minimalist) çizgisinde devam etmeyi tercih eden Takemitsu, yine de kişisel özel bir rengi yakalamayı başarmıştır.

“*Rain Tree Sketch I / II*” piyano edebiyatında, 20. yüzyılın ikinci yarısına ait önemli eserler olarak hem empresyonizm, hem de 12-ton sistemini özgürce kapsayan bir başyapıt kimliğiyle yerini alır.

**Anahtar kelimeler:** empresyonizm, atonalite, 12-ton sistemi, Japon geleneksel müziği, John Cage

## SUMMARY

Tonal power of Wagner's romanticism and its over-exploited structure of German culture having a strong impact on European composers, west and east, it has become a necessity to search a new way, beginning with impressionism and leading to atonality. Thanks to atonality and later 12-ton system and impressionism, emerged at the end of 19th century, Japanese composer Toru Takemitsu could also create a personal musical language by adding traditional elements of his own nation. Takemitsu, who preferred to continue on the Debussy - Schönberg - Messiaen - John Cage (minimalist) line, nevertheless managed to achieve an individual, special colour.

In second half of 20th century, "*Rain Tree Sketch I / II*" which liberately uses impressionism, as well as 12-ton system, takes its place in piano literature as a masterpiece.

**Key words:** impressionism, atonality, 12-ton system, Japanese traditional music, John Cage

## 1. GİRİŞ: DEBUSSY’NİN ARAYIŞLARI VE GETİRDİĞİ RADİKAL YENİLİKLER

Empresyonizmi tanıtmadan önce Fransız müziğinin üç farklı alanda ilerlediğinden bahsetmek gerekir: 1- Alman-Fransız sentezinin temsilcisi Cesar Franck (1822-1890) ve öğrencileri; 2- Malzeme oluştururken Fransız müzik tarihinin geçmişini temel alan Camille Saint Saëns (1885-1921); 3- Empresyonizmin temsilcileri post-romantizmden empresyonizme geçişi sağlayan Gabriel Fauré (1845-1924) ve empresyonist Claude Debussy (1862-1918) ile Maurice Ravel (1875-1937).

Debussy’nin de öğretmeni olan Franck müzik gücünü mistisizm aracılığıyla belirginleştirmiş bir besteci ve aynı zamanda organisttir. Organistlik kariyerinde özellikle Barok Dönem müziğinin doğru bir şekilde yorumlanması üzerine araştırmaları vardır. 1876 Birinci Bayreuth Festivali sonrası, festivali ziyaret eden her Fransız besteci Richard Wagner’in (1813-1883) etkisi altında kalarak ülkesine geri dönmüştü ve her ne kadar bu etkiden kurtulmaya çalışsalar da pek çoğu başaramamıştı. Bu sebeple Franck’ın müziğinde de güçlü bir Wagner etkisi görülür.<sup>1</sup> Franck’ın müziği soylu ve içten olarak tanımlanır, besteci klasik formlarla çalışır. Bir tonda uzun süre kalmaması ve kromatizmden faydalanarak devamlı modülasyonlar uygulaması ve bu yöntemi ısrarla öğrencilerine aktarması özelliğidir. Doğaçlama konusunda usta bir besteci olan Franck’ın yazılımında Franz Liszt’in (1811-1886) klavye kullanımı görülür. Bazen Chopin’vari<sup>2</sup> ince sonoriteye yönelim ve Johann Sebastian Bach’a (1685-1750) duyduğu hayranlık eserlerinde kendisini hissettiren önemli öğelerdir.

---

<sup>1</sup> Harold C. Schonberg, Büyük Besteciler, 375.

<sup>2</sup> Frédéric Chopin: (1810-1849)

Liszt etkisiyle kullandığı döngüsel form<sup>3</sup> tercih ettiği bir yöntemdir. Uzun süre Weimar ekolü, Liszt ve Wagner hayranlığı gözlemlenen Franck daha sonra klâsisizme geri döner. Duygusal bir stile sahip olan bestecinin *Les Eolides* ve *Les Djinns* (1884) senfonik şiirleri Debussy’i orkestral efekt, renk ve parlaklık açısından etkilemişlerdir. Günümüzde Franck’ın erken müziğinin çok az bir kısmı icra edilmektedir. Müzik tarihinde kendisinin adından söz ettirecek önemli bestelerini 1880’lerden sonra yaratmıştır. Yaşadığı yıllarda eserleri çok fazla seslendirilmemiş, şöhrete ölümünden sonra ulaşmıştır. Günümüze bakıldığında ise Franck’ın eserleri konser repertuarlarındaki yerini hala korumaktadır. Özellikle solo piyano için yazmış olduğu *Prelüd, Koral ve Füg* (1884) , *La majör Piyano ve Keman Sonatı* (1886) ve *Re Minör Senfoni* (1888), *Orkestra ve Piyano için Senfonik Çeşitlemeler* (1885) Franck’ın güçlü post romantik kimliğini ispatlayan önemli başyapıtlardır.

Hem besteci hem de öğretmen olarak Fransa’da saygı gören Cesar Franck’ın öğrencileri bir araya gelerek bir grup oluşturdular ve bu gruba Franckistler adı verildi. Bu bestecilerin en önemlileri Vincent d’Indy (1851-1931), Guillaume Lekeu (1870-1894), Henri Duparc (1848-1933), Gabriel Pierné (1863-1937) ve Ernest Chausson’dur (1855-1899); Vincent d’Indy ve Ernest Chausson en ünlüleridir. Chausson yazısı itibariyle d’Indy’e kıyasla Franck’ın müziğine daha yakındır, çünkü iki bestecinin de müziği aynı duygusal zenginliktedir. Ancak d’Indy’nin sonraki kuşakta etkisinin Chausson’a kıyasla daha güçlü olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Weimar ekolünden fazlasıyla etkilenen Chausson, Wagner hayranlığı sonucunda besteci olmaya karar vermişti. Jules Massenet (1842-1912) ve Franck’ın sınıflarında eğitim alan besteci, 1833’te Franck’tan ayrılarak bestecilik hayatına tek başına devam etti. Vincent d’Indy ise Franck’ın öğrencileri arasında ona en sadık

---

<sup>3</sup> Döngüsel form: form cyquique - belirli bir temanın sonatın tüm bölümlerinde odak olarak kullanılması.



kişiydi. 1872’de Franck’ın sınıfına giren d’Indy, 1890 yılında *Societe Nationale de Musique*’in (Ulusal Müzik Derneği) müdürü olarak grubun amaç ve yöntemlerini aktaran, propaganda yapmak konusunda etkin bir kişi konumuna geldi. 1894’te Alexandre Guilmant (1837-1911) ve Charles Bordes (1863-1909) ile birlikte *Schola Cantorum*’u kurdular. *Schola Cantorum* başlangıçta kutsal müzik icrası amacıyla kurulan bir dernek olsa da, zamanla eski kilise müziklerinin incelendiği ve yeniden düzenlendiği bir okula dönüştü. Bu okul aynı zamanda Fransız halk şarkılarıyla ilgili bilimsel çalışmalarla da uğraşmıştır. Pek çok çağdaş bestecinin yetiştiği *Schola Cantorum* nedense formalizm<sup>4</sup> ile suçlandı; Bunun sebebi kuralcı, aşırı disiplinli ve tutucu bir kompozisyon eğitimi verildiği iddiasıydı. Bu iddia kısmen yanlıştı çünkü *Schola Cantorum*’un öğrencileri arasında yer alan Eric Satie (1866-1925) ve Albert Roussel’in (1869-1937) kimlikleri düşünülürse söz konusu kompozisyon eğitiminin kısıtlayıcı, baskın bir eğitim olduğunu söylemek pek de doğru olmaz. Bu okulda yetişen birçok önemli besteci arasında Déodat de Séverac (1872-1921), Georges Martin Witkowski (1867-1943) gibi pek çok besteci bulunur, fakat hiç kuşkusuz ekolün en önemli bestecisi Albert Roussel’dir (1869-1937). Eserlerinde, yaptığı uzun yolculukların sonucu olarak, uzak-doğu dinlerinin, yaşam görüş ve felsefelerinin etkisi kuvvetli bir şekilde kendini belli eder. Aynı zamanda, besteci güçlü bir orkestrasyon tekniği yanı sıra, melodik çizgileri de ön plana çıkarmakta ustadır. Yazısında zaman zaman rönesans döneminde yaşamış olan Fransız bestecilere de saygı mevcuttur.

Debussy üzerinde etkisi olan diğer bestecilere göz attığımızda karşımıza çıkan kişi Emanuel Chabrier’dir (1841-1894). Tıpkı Fauré ve Saint-Saëns gibi Fransız kaynaklarından (özellikle folklorde) beslenmiştir. Yazısı son derece coşkulu,

---

<sup>4</sup> Burada kastedilen formalizm kavramının daha sonra yirminci yüzyılda Stalin Rusya’sında batı taklitçiliği anlamında kullanılması ile ilgisi yoktur.

gösterişli, aynı zamanda belirgin boyutta Fransız ulusalcılığını yansıtır niteliktedir.<sup>5</sup> Piyano için en tanınmış eserleri *Bourrée Fantasque*<sup>6</sup> (1891) ve *Improvisation*’dur.

Fauré’ye bağlanacak olan bu çizgide önce onun öğrencisi olan Florent Schmitt’den de bahsedebiliriz (1870-1958). Eserlerinde üst düzeyde dramatik bir yapı ve patetik bir karakter görülür. Bu sebeple Debussy’nin çağdaşı olan bu besteciyi neo-romantik olarak tanımlamak doğru olacaktır. Piyano ve orkestra için senfoni konçertant, piyano - keman sonatı gibi romantik dönemin dramatizmini içeren ve teknik olarak da yorumlanması bir hayli güç eserler yazan Schmitt, daha sonraları daha sade ve saydam bir yazı stiline yönelmiştir. Son dönemlerinde yazdığı eserlerinde 18. yüzyıl Fransız müziği etkisi görülür.

Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyıl başlarında Fransa’da yetişmiş olan nasyonalist bestecilerin, kendi seslerini bulma arayışlarını ve birbirleriyle olan etkileşimlerini inceledikten sonra Alman Wagner ile romantizmin doruğa ulaştığı, Almanya’da Johannes Brahms’ın (1833-1897) ve Fransa’da Saint-Saëns ve Franck’ın etkisinin hissedildiği ve bizleri empresyonizme kadar götürecek bu yolda köprü görevini gören bir besteciden bahsetmek gerekir: Gabriel Fauré. Saint-Saëns ile de çalışmış olan Fauré, Debussy’i etkilemiştir. Ancak Debussy’deki egzotizm (uzak doğu müziği etkileşimi) arayışı ve pentatonik gam üzerine kurulu armoni stilinden uzak bir çizgisi vardır.

Ravel’in hocası olan Fauré, Hector Berlioz (1803-1869) ve Debussy arasında yetişen en büyük Fransız besteci olarak karşımıza çıkar. Oda müziği ve piyanoya da yoğunlaşmıştır. Sürekli kendini geliştiren Fauré, ilk dönemlerinde Chopin ve Robert Schumann (1810-1856) etkisinde kısa süreli piyano parçaları yazarken, daha

<sup>5</sup> Robert Morgan, *Twentieth-Century Music*, 40.

<sup>6</sup> *Bourrée Fantasque*: Barok döneme ait bir dans türü.

sonraları eserlerini giderek derinleşen bir yapı ve ilginç bir armoni anlayışı ile kurgulamaya başladı. Hafif modal bir renk, akorların daha ziyade ikinci çevrilmelerinin kullanılışı, suni yedililere meyil, akor bağlantılarında alışılmamış kararlar, modülasyonlarda olağanüstü esneklik bu armonik anlayışın belirgin nitelikleridir. İçine dönük, sade, kapalı bir mistisizm, yumuşak, kaygan ve esnek tını anlayışı Fauré'nin başlıca özelliğidir. Erken romantizmi (Felix Mendelssohn (1809-1847), ve Franz Schubert (1797-1828), büyük romantik bestecileri (Schumann, Chopin, Liszt, Brahms), Wagner'ci müzik anlayışını, geç romantizmi, Igor Stravinski'nin (1882-1971) neo-klasisizmini, Arnold Schönberg'in (1874-1951) 12-ton sistemini ve sonrasına kadar olan süreçleri gözlemleyebilecek uzun yaşamı boyunca Fauré, kendi çizgisinin hiç dışına çıkmadan bestecilik kariyerini sürdürmüştür: impromptü, Barkarol, noktürn ve prelüd gibi kısa piyano parçaları, Liedler ve oda müziği eserleri bestelemiştir.<sup>7</sup> Özellikle yazmış olduğu ilk kısa piyano parçaları Chopin'vari bir anlayışa sahiptir. Paris Konservatuvar'ında eğitilmeyen Fauré'nin Saint-Saëns'ın öğrencisi olması, besteciye Avrupa müziğini tanımak açısından büyük avantaj kazandırmıştır. Ecole Niedermeyer'de okumuş olan besteci, piyano, org ve bestecilikte birçok birincilik ödülüne layık görülerek yirmi yaşında okuldan ayrılmıştır. Daha o zamanlar bile tamamlanmış çok sayıda Lied ve piyano parçaları vardır. Bir dönem Niedermeyer'de hoca olarak çalışan Fauré, Franckist'ler ve d'Indy'stlerin egemenliğindeki *Société Musicale Nationale*'e karşı kurulan, *Société Musicale Indépendante*'in (Bağımsız Müzik Derneği) örgütlenmesine de katkıda bulunmuştur. Bu örgütlenme, Fauré'nin d'Indy ile olan arkadaşlığına herhangi bir zarar vermemiştir. Fauré'yi en büyük ölçüde etkileyen bestecilerden biri hiç kuşkusuz Chopin'dir. Tıpkı Chopin gibi her tınının rengi, ezgideki o ince ve saydam duyarlılık, Fauré'nin müziğinde de sonuna kadar koruduğu önemli öğeler olmuşlardır. Dinsel alanda verdiği büyük eser *Requiem* müzik tarihinin önemli yapıtlarından biridir.

---

<sup>7</sup> Harold C. Schonberg, Büyük Besteciler, 383.

Bu noktada empresyonizm öncesi köprü görevini gören Fauré ve empresyonizmin lideri olan Debussy arasındaki benzerlik ve farklılıklardan söz etmek gerekir. Fauré'nin özellikle zarif ses işçiliği konusunda Debussy'yi büyük ölçüde etkilediğini söylemek mümkündür ama bestecilik kariyerleri süresince ikisi de farklı istikametlerde yürümüşlerdir. İkisi de şarkı besteleme konusunda ustaydılar ancak Fauré Schumann şarkı geleneği üzerinden çalışmış, Debussy ise daha çok erken Fransız bestecilerden, dolayısıyla plainchant'dan<sup>8</sup> etkilenmiştir.<sup>9</sup> Fauré'nin piyano müziği lirik ve zarif, ancak yorumlama bakımından oldukça zor müziklerdir. Fauré'nin kendine has armonik dilinin bu güçlüğe büyük ölçüde katkı sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Piyanoda basış tekniği ve tını açısından Faure ve Debussy'yi ayırt etmek zor değildir. Fauré'de, Debussy'de rastladığımız ses bulutu, sis imgeleri pek görülmez. Dolayısıyla Debussy'nin pentatonik gam ve akorlarla yaratmış olduğu tonalitenin eritilmesi olgusu, Faure'nin karmaşık ama tonal armoniye yakın müziğinde yer almaz.

Yaşlılık yıllarında başlayan sağırlığına rağmen ölümüne kadar beste yapmaya devam eden Fauré'nin klasik bestecilere olan hayranlığı ve ılımlı, temkinli tutumu, olgunluk yıllarında armoni alanındaki esnek ve artistik görüşü büyük romantiklerle empresyonistleri birbirine bağlayan köprü-besteci görevini kendisine kazandırmıştır. Bütün bu süreçlerin sonucunda adım adım yaklaşılan empresyonizm akımı müzikte Fauré'den sonra kendisini bütün gücüyle gösterecektir.

Çıkışını resim sanatı üzerinden yapan empresyonizm (izlenimcilik), adını Claude Monet'nin (1840-1926) 1872 yılında sergilenmiş olan *Güneşin Doğuşu Bir İzlenim* adlı tablosundan almıştır. “Bu ressamlar görüntünün insanda uyandırdığı izlenimleri yansıtmayı amaçlamışlardır. Önceki kuşağın konularından ve doğrudan

<sup>8</sup> Plainchant= Chant Gregorien

<sup>9</sup> Harold C. Schonberg, Büyük Besteciler, 384.

anlatım biçimlerinden uzaklaşmışlardı. Konu ikinci plana itilirken perspektif derinliği en aza indiriliyordu.”<sup>10</sup> Monet’nin bu tablosu ele alındığında bu döneme kadar alışlagelmiş bir takım formların terk edilmesi, yeni arayışlara yönelim görülür; desene bağımlı renklerin, çizgisel olana bağımlı form ve perspektifin terk edilerek, “algısal hazzı” ortaya koyan renklerin ve tonların ince ayarlamaları, yanılısamalar yer almaya başlar. Claude Monet, Camille Pissarro (1830-1903, Edgar Degas (1834-1917) gibi dönemin ressamaları, nesnelere somut olarak ifade etmek yerine daha çok atmosferin yarattığı titreşimler ve renk-ışık oyunlarının kendilerinde oluşturduğu izlenimi betimlemeye çalışırlar.<sup>11</sup> Anı yakalamak düşüncesi adı altında yarattıkları resimler, bir yaprağın rüzgarda titremesini, ya da su üzerindeki oluşan dalgalanmaların iz düşümünün tuvale aktarılmasıyla oluşurlar.

Edebiyat alanındaki empresyonistik etki incelendiğinde karşımıza sembolizm çıkar. Sembolist şairler için de aynı resamlara benzer bir aktarım geçerlidir. Kelimenin yaratmış olduğu duygu, ses ve edebi nüanslar önemlidir. Bu dönemdeki sembolist şairler olarak Stephané Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896) ve Arthur Rimbaud (1854-1891) örnek verilebilir. Debussy’nin sembolik edebiyat akımından oldukça etkilendiği de söylenebilir.<sup>12</sup>

Sembolik dönemin kapılarını açan şiir örneklerinden biri: Aloysius Bertrand (1807-1941) “*Gaspard de la nuit*” (Ravel’in aynı isimde piyano için süiti vardır) adlı düz yazısını şiire dönüştürünce haliyle alışlagelmiş şiir kalıplarının dışına çıkıldığı görülür. Bu yeni bir bakış açıdır. Rasyonel düşünceden ziyade duyuların

<sup>10</sup> İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Kültürel Tarihin Işığında Çok Sesli Batı Müziği, 226

<sup>11</sup> Ewen, D. The World of Twentieth Century Music, 196

<sup>12</sup> *Cinq Poèmes*, Baudelaire

algılanışına hitap eden sanat eserleri üretimi empresyonist dönemin savunduğu yeni bir fikir, alışlagelmişin aksine, bambaşka bir olgudur. Bu estetik kendi içinde, egzotik arayışlar, doğaya yeni ve farklı bir bakış açısı, an içinde oluşan güzellikleri kalıcı kılma hedefi ve bu sayede ortaya çıkan yeni gerçeklikler, yeni keşifler taşıma kaygısı içerir. Sembolizm ve empresyonizmde, gözden kaçabilecek ince detaylar üzerine yoğunlaşarak, şiirde simgeler ve resimde renkler aracılığıyla yönlendirmek başlıca sanatsal hedeftir.

Burada şu noktaya vurgu yapmak gerekir; 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Paris tartışmasız bir şekilde Avrupa'nın kültür merkeziydi. Bahsettiğimiz sanat akımları 19. yüzyıl ortalarından bu yana hazırlanmış bir öncülük geleneğinin var olduğu ve 20. yüzyılda da modern sanat üzerinde önemli miktarda rol oynayacak Fransız başkentinde gelişti. Resim ve şiir alanında kaydedilen ilerlemeye rağmen Fransız müziği henüz hala Alman müziğinin estetiklerine sahipti.<sup>13</sup> Bu sebepten ötürü müziğin saf empresyonizme evrimi diğer sanatlara oranla daha geç gelişti. Debussy'nin ilk eserlerinde bile Alman müziği (özellikle Wagner) etkisini sürdürmeye devam edecekti (Kantat: *la damoiselle élue*).

Empresyonizm müzikte de kendini resim ve edebiyatta görüldüğü şekilde belirtecektir: Simetrik cümle yapılarına bağlılık ve bu bağlamda oluşturulan armoni yapısı (tonal armoni) kademeli terk edilerek yerini değişik renkte tını oluşturma amacıyla kullanılan müzikal arayışlara bırakmıştır. Her akım gibi empresyonizmin de ayak sesleri kendini önceden duyurmaya başlamıştır. Müzikte bu akımın hazırlayıcı bestecisi olarak romantik Franz Liszt (1811-1886) karşımıza çıkar. Liszt'in, müzikte empresyonizmi hazırlayıcı öge olarak *Années de pèlerinage III* (Gezi Yılları III, 1867-82) adlı dizisinde yer alan, 1877 de piyano için bestelediği *Les jeux d'eau a la Villa d'Este* (Este Villasındaki Su Oyunları) adlı eserine işaret edilebilir.

---

<sup>13</sup> Robert Morgan, Twentieth Century Music, 40.

Empresyonist Maurice Ravel'e (1875-1937) *Jeux d'eau* (Su Oyunları) adlı eseri için öncülük etmiştir. Bu bağlamda Chopin'in de bazı eserlerinin (Barcarolle op.60, ikinci Ballade op.38, sol diyez minör etüt op.25 no.6) empresyonizme geçişte katkı sağladığını düşünmek yanlış olmaz.

Sembolizm ve empresyonizmde başlıca amacın bir ruh halini veya izdüşümünü, anın kendisinde yakalayıp en ekonomik biçimde kağıda veya tuvale geçirmek olduğu yukarıda açıklanmıştı. Müzikte de aynı prensip insan sesi, çalgı veya çalgı topluluklarında uygulanacaktır. Bütün bu geçiş süreçlerinin yarattığı, müzikte empresyonizm akımının en büyük bestecisi, hiç kuşkusuz Claude Debussy'dir. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig Van Beethoven (1770-1827), Schumann, Chopin ve Liszt'ten beri süregelen piyano müziğindeki devrime, Debussy ile birlikte yeni bir adım eklenmiştir. Debussy, uzayan titreşimlerle yakından ilgilidir ve tınlayan armoninin en son sesinin sönüşüne kadar sesin oluşturduğu izlenimi, besteleme idealinde temel çıkış noktası olarak benimsemiştir. Tınların armoniyi yönlendirdiği yazılımını en iyi gerçekleştirebileceği enstrümanın piyano olduğu söylenebilir. En azından romantik dönemden beri ritmik özgürlük, esneklik ve bağımsız form anlayışı kazanımı Debussy'e, piyanoda rahat gerçekleştirilecek yenilikler için yardımcı olmuştur. Debussy için ideal tınsal sonuç, orkestra müziklerinde ulaşılabilecek bir olgudur (*La Mer, Nocturnes* vs.). Her orkestra çalgısının renkleri üzerinde oynayabilecek kadar usta bir enstrümantist kimliği nedeniyle günümüzdeki, orkestrayı bir bütün yerine çoğulcu tını kaynağı olarak değerlendiren anlayışın temelini de atmıştır.

Kendine empresyonist yerine "Fransız müzisyen" denilmesini isteyen Debussy'e göre müzik tınılardan ve ritmlerden oluşmaktaydı. Bestelemek için mutlaka klasik büyük formları (sonat, füg, tema ve çeşitlemeler vb.) kullanmak gerekmiyordu. Tonaliteyi belirli kurallarla muhafaza etmenin anlamsız (tonal

armonizasyona karşıtlık) olduğuna emindi. Eserlerinde belirli bir fikir etrafında dolaşan, kesin tonal sonuca varmayan armonileri tercih etti: Bu armonizasyon anlayışı empresyonizmin bir sonucu olarak kasıtlı karar vermeme (birinci fonksiyona bağlanmama) etkisi yaratmalıydı. Debussy'e göre akorların ve notaların görevi renklerin izdüşümlerini vermektir. Ritmler de esnek ve kaygan olmalıydı. Örneğin: durağan ve tekrarlanan ritmlerle oluşturduğu ostinatolar ve senkoplar Debussy'nin betimlemelerinde önemli öge olmuşlardır. Bunun için tipik bir örnek olan prelüdü *Des pas sur la neige*'e (Karda Ayak İzleri) bakmak yeterli olacaktır. Küçük minor ve majör ikili aralıkların tekrarından oluşan bu çizgi ostinato çizgisidir ve karda iz bırakan adımları betimler (şekil 1.1).

Şekil 1.1:

Triste et lent (♩ = 44)

*pp* *p expressif et douloureux*

*pp* *m.d.*

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*

(Debussy, *Des pas sur la neige*, 1-7. ölçüler)

Debussy 1889 yılında Grande Exposition Universelle' de (Büyük Evrensel Sergi) dinlediği Java Gamelan orkestrasının tınlarından (uzak doğu enstrümanları) fazlasıyla etkilendi. Java müziğinin, kıyaslandığında Giovanni Pierluigi da



Palestrina'nın (1525-1594) çocuk oyuncağı kaldığı bir kontrpuan anlayışına sahip olduğu görüşünü ifade etti (elbette ki bu ifade abartılı ve bestecinin inadına asilik yapma eğilimiyle açıklanabilir). Antik ve ortaçağ müzikleriyle de sade ve saflıklarını ileri sürerek her zaman ilgilendi.<sup>14</sup> Debussy'nin yazısında sembolist şiirin etkisi de mevcuttur ama buradaki erotizm bir program aracılığıyla anlatılmaz, Debussy bu bağlamda modlardan ve özellikle pentatonik gamdan yararlanacaktır. Tüm eserlerinin bir adı vardı ama bu ad bir programı içermiyordu<sup>15</sup>. Amaç herhangi bir görüntünün, kişinin veya doğa olayının izdüşümünü vermektir. Debussy'nin piyano baş yapıtı olarak kabul edilen *24 prelüd*'ünde isimler parçaların sonuna yazılmıştır. Bunun nedeni dinleyiciyi öncesinden herhangi bir beklentiye sokmadan algılamasında özgür bırakmaktır.

Debussy'nin ilk dönem piyano eserlerinde Chopin etkisinden kısmen söz edilebilir. Ancak unutmamalı ki Debussy en başta kişiliğini ve düşüncelerini kuvvetle vurgulamayı başarmıştır. Geçiş dönemi eserlerinde Eric Satie'nin etkisinden bahsedebiliriz. Burada söz konusu, akorlarda fonksiyonlara değil tını renklerine öncelik tanınmış olunmasıdır.

Olgunluk döneminde sembolizmin de vurgulandığı ve betimlemelerin daha belirginleştiği görülür. Piyano edebiyatı açısından Debussy'nin doruktaki baş yapıtları ikişer kitaptan oluşan *Prelüder* ve *Etütler*'dir. 12 etütten oluşan seride bir zamanlar Chopin'in 24 etüdüyle aynı amacı taşıyan bir yaklaşımdan söz edilebilir: Bestecinin kişisel klavye kullanımının anahtarını oluşturmak. *Prelüder*'de ise dinleyicinin algısını daha önce söylediğimiz gibi özgür bırakmak amacıyla isimler parçanın bitiminde yazılmıştır. Debussy *Prelüder* piyanoda empresyonizmin en

<sup>14</sup> Harold C Schonberg, Büyük Besteciler, 425.

<sup>15</sup> Örnek: Franz Liszt *Dante-Sonat* bir program içerir. Günah, cezalandırılma ve kurtuluşu simgeleyen bir kompozisyonudur. Buna karşın Debussy *Batık Katedral* (Prelüder I. Defter) sisli bir atmosferde duyulan çan sesleri ve silueti belirsiz bir katedralin izdüşümünü yansıtır.

güçlü olduğu bir oluşum diye değerlendirebilirler. <sup>16</sup> Debussy'nin armonik yenilikleri kısaca özetlendiğinde aşağıda açıklanan tablo oluşacaktır:

1- Tonalite kararsız ve dağınık olarak kendini ifade eder (şekil 1.2).

**Şekil 1.2:**



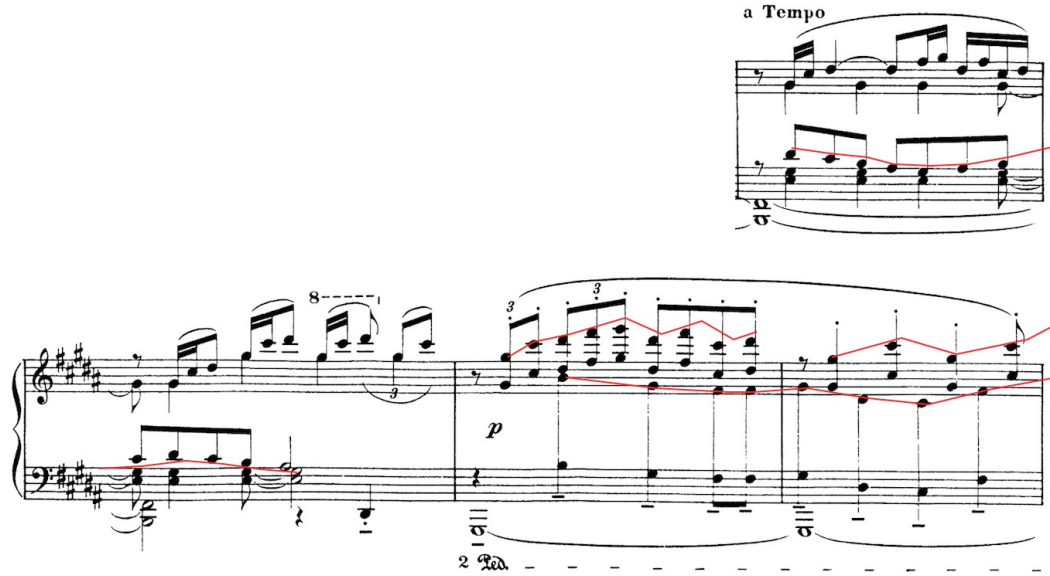
(Debussy, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*, 9-13. ölçüler)

Şekilde gördüğümüz üzere la majör akoru artmış beşli üzerine kurulmuş (la-do diyez-mi diyez) ve üzerine pentatonik gam melodileri ile la majör tonu kararsızlaştırılmıştır.

2- Egzotizme yönelik dolayısıyla modların ve pentatonik gamın kullanımı (şekil 1.3).

<sup>16</sup> Diğer büyük oluşum: Ravel - *Gaspard de la Nuit*

Şekil 1.3:



(Debussy, *Estampes*, I. *Pagodes*, 9-12. ölçüler)

3- Chant Grégorien: Chant Grégorien derken kromatizmin yer almadığı, genelde diatonik bir yazılım düşünmeliyiz (dinsel içerikli). Kökeni Eski Roma'ya kadar dayanır ve genelde ayin müziklerinde kullanılmıştır. 1789 Fransız İhtilali'nden sonra devlet dinle yönetimi birbirinden radikal şekilde ayırdığı için bu yazılımın egemen olduğu besteler giderek azalmaya başlamıştır. Debussy *Pelléas et Mélisandé* operasını yazarken Orta Çağ atmosferini yansıtabilmeyi amaçladığında bu konuda araştırmalar yapmaya yöneldi ve Solemnes Manastırı'ndaki arşive göz attı ve Plainchant veya Chant Grégorien dediğimiz yazılımı gerektiğinde kullanmayı benimsedi. Kullanımı için de *Trois Chansons de Charles d'Orléans* (3 Charles d'Orleans Şarkısı) adlı eserdeki temalara bakmak uygun olacaktır (şekil 1.4-1.5).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Şekil 1.4 ve 1.5 Carolyn Rose Rynex tarafından yazılan “*Arabesque and the Early Music Influence in Debussy's Trois Chansons de Charles d'Orléans*” adlı tezden alınmıştır, s.109.

Şekil 1.4:

5

Quant j'ai ou - y le ta-bou-rin Son - ner pour s'en al - ler au may,

Şekil 1.5:

*mf* *p*

Dieu! qu'il la - fait bon re- gar - der La gra - ci - eu - se - bonne et bel - le;

Tınların rastlamsal olarak bir araya gelmesini tercih eden Debussy 20. yüzyıl yapıtlarında karşılaştığımız cluster'lara da öncülük etmiştir (Cluster=salkım, şekil 1.6-1.8).

Şekil 1.6:

*molto*

*pp*

(Debussy, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, 5-10. ölçüler)

Şekil 1.7:

**Modérément animé**  
*léger, égal et lointain*

(Debussy, *Feux d'artifice*, ilk 2 ölçü)

Şekil 1.8:

**Modéré**  
*extrêmement égal et léger*  
*la m.g. un peu en valeur sur la m.d.*

(Debussy, *Brouillards*, ilk ölçü)

Bu salkım akor yazılımının görebileceğimiz en ileri boyutu ise Karlheinz Stockhausen'da (1928-2007) karşımıza çıkacaktır (şekil 1.9).

Şekil 1.9:

The image shows a musical score for 'Luzifers Traum' by Stockhausen, measures 62-63. The score is in 9/8 time and features a vocal line for 'LUZIFER' and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics in German: 'Ler-vi-ster sla-og-ns-av-la-öt-mör stai-la-ö-ns dui-ö-tsi tie'. The piano part includes dynamic markings like 'mp', 'ppp', and 'ff', and a note about 'cluster' (nicht die obersten Töne hervorheben).

(Stockhausen, Klavierstück XIII, Luzifers Traum, 62-63. ölçüler)

## 2. DEBUSSY SONRASI BAZI BESTECİLERE GENEL BAKIŞ

### 2.1 Maurice Ravel

Empresyonizm başlığı altında adı Debussy ile birlikte anılacak olan bir diğer besteci hiç kuşkusuz Maurice Ravel'dir (1875 - 1937). Bu iki bestecinin farklılıklarının ortak yanlarından daha fazla olduğunu söylemek mümkündür. Debussy, piyanizm açısından Chopin'den Jules Massenet'ye (1842-1912) uzanan gelişimin devamını getirirken (ara nüanslar, lirizm vs.) Ravel, Liszt - Saint-Saëns ve Fauré çizgisinde, çok daha ortodoks bir besteci idi. Hocası Fauré, Saint-Saëns'ın öğrencisiydi ve Saint-Saëns büyük bir Liszt hayranıydı. Eski Fransız klavsençilerine (François Couperin 1668-1733, Jean-Philippe Rameau 1683-1764 vs.) hayranlık duyan Ravel aynı zamanda İspanyol müziğiyle de yakından ilgiliydi. Bu bağlılığın nedeni Ravel'in annesinin gerçek bir Bask olması, dolayısıyla Ravel'in doğal olarak

kanında bir miktar İspanyolluk barındırması diye açıklanabilir. Ravel'in özellikle klasik formlara olan bağlılığı, ölçülü, hesaplı tematik stili, egzotik tını ve renk arayışı odaklı bir ses dünyasına sahip stili, rastlamsallığa değer veren Debussy'ye olan farkını net bir şekilde ortaya koyar. Bestecinin bu tutumu çağdaşları tarafından yapaylığa yönelim olarak görülmüş ve eleştirilmiştir. Çizgisinden yürüdüğü bestecilerin, kimliği üzerinde oluşturdukları etki sonucunda ortaya çıkan eserlerinin piyano edebiyatındaki başlıca örnekleri, Liszt ve Rus Beşlerinden Mily Balakirev (1837-1910) etkisindeki *Jeux d'eau* ve *Gaspard de la nuit*, Mozart-Saint-Saëns ve caz öğeleri barındıran sol majör piyano konçertosu, yine Liszt etkisindeki sol el piyano konçertosu, ayrıca Schubert stilindeki *valse nobles et sentimentales* sayılabilir. Bu eserler Debussy'den oldukça farklı bir anlayış ve teknik ile yazılmışlardır. Ravel'in enstrümantasyon tekniği de çağdaşı Debussy'den üstün niteliktedir. Birçok piyano eserinin orkestra transkripsiyonunu kendisi yapmış, (*Alborada del Gracioso; pavane pour une infante défunte; valse nobles et sentimentales* vs...) bu arada Modest Moussorgsky'nin (1839-1881) ünlü piyano eseri *tableau d'une exposition*'un (Bir Sergiden Tablolar) orkestraya uyarlanmasını olağanüstü bir başarıyla gerçekleştirmiştir. *Bir Sergiden Tablolar* sırf bu nedenle uzun süre daha ziyade orkestra repertuarına ait görülmüştür.

Empresyonizmde giderek daha güçlü vurgulanan ve daha sonraki bestecileri etkisi altına alacak politonalite kullanımı Ravel'in *Gaspard de la nuit - Ondine* bölümünde görülebilir (şekil 2.1.1).

Şekil 2.1.1:

**Rapide et brillant**

**ff**

**Rca**

**p**

**Retenez peu à peu**

**ppp**

(Ravel, *Gaspard de la nuit*, *Ondine*, *Coda*, *Ondine*'in kahkahası)

Ravel 1901 yılında Liszt'in *Jeux d'eau à la villa d'Esté* adlı piyano eserinden etkilenerek *Jeux d'eau*'yu (*Su Oyunları*) yazdığında Debussy'nin henüz piyano için önemli bir eseri yoktu. Bilinen piyano eserleri *Suite pour le piano* (piyano için süit) adlı üç parçadan oluşan albümdü. Ravel, Debussy'nin daha sonra yazmış olduğu *Jardins sous la pluie* (Yağmur altında bahçeler) parçasının, kendi *Jeux d'eau*'sundan etkilenerek bestelendiğini iddia etti. Bu iki büyük besteci arasında süregelen rekabette Ravel, Debussy'e her zaman saygı duymuş, rakibine göre çok daha ılımlı bir tutum sergilemiş olsa da, kendi müziği dışında hiçbir müziği kabul etmeyen



Debussy'nin tavırları nedeniyle her iki müzisyen de hayatları boyunca süren bir soğukluğun aktörleri olmuşlardır.

## 2.2 Les Six (Altılar)

Franckistler, Fauré ve Debussy'nin karmaşık müzik anlayışı 1917'de tam aksi görüşte bir ekolün doğmasına sebep oldu; “*Les Six*” (Altılar) adı verilen bu grubun bestecileri: Darius Milhaud (1892-1924), Arthur Honegger (1892-1955), Germaine Tailleferre (1892-1983), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983) ve Louis Durey'dir (1888-1979). Grubun doğuşu 1917'de Sergei Diaghilev'in (1872-1929) başkanlığında Paris'e gelen Rus Balelerinin koreografisini yaptığı, müziğini Eric Satie'nin (1866-1925) bestelediği, metnini de Jean Cocteau'nun (1889-1963) yazdığı “*Parade*” adlı balenin sahnelenişiyile gerçekleşti. Fransız müziğinin modernleşmesinde rol oynayan en önemli etken, Alman geleneğinden uzaklaşılmasıydı ve bu konuda Satie önemli bir rol oynadı. Alman müziğinin özelliği olan kromatizm, duygu yoğunluğu ve Wagnerien ezgilerin aksine, Satie'nin bütün bu yoğunluktan arınmış sade bir müzik anlayışı vardı. Satie gotik müzikler üzerine hevesle çalıştı ve tıpkı Debussy gibi plainchant'ın post romantik melodinin yeni bir formu olabileceğine inandı. 1891 yılında Paris Sergisi'nde duyduğu oryantal müzik, kendi müziği için güçlü bir etki oluşturmuştu.<sup>18</sup> Alman romantizminden arınmış sade müzik düşüncesiyle yola çıkan Satie, kendisine hayran yetenekli gençleri toplayarak onlara “*mes nouveaux jeunes*” (*benim yeni gençlerim*) demiştir. İlk başta Honegger, Auric, Durey ve Tailleferre'den oluşan gruba daha sonradan Poulenc ve Milhaud dahil olmuşlardır. Müziğin güncel ve sade olması fikri altında birleşen Altılar, Debussy ve Ravel'den oldukça ayrı durarak Debussy'nin müziğini modası geçmiş bir müzik, Ravel'inkini ise “fazla iddialı” bir işçilik olarak

<sup>18</sup> Robert Morgan, Twentieth-Century Music, 53.

değerlendirmişlerdir. Igor Stravinsky'nin (1882-1971) müziğine ise hayrandırlar. Onlara göre eski müzik artık kısır kalmıştır ve müzikte taze kana ihtiyaç vardır. Geleneksel formlara bağlı kalmak güncellikten uzak bir düşüncenin parçasıdır ve sıradan konser dinleyicisi sert disonanslarla ürkütülmeli, alışılmışın dışına çıkılmalıdır.

Altılar genellikle dans müzikleri, kısa parçalar, karikatürel müzikler, fokstrot vs. bestelemeyi tercih ettiler. Montmartre'daki halk baloları veya caz müzikleri, sirk gösterilerinde eşlik yapan müzikler esin kaynakları oldu. Onların düşüncesine göre büyük kitlelerden kopmak istenmiyorsa sokaktaki insanın basit zevkine kulak verilmeli, ancak akademik eğitim almış kimselerin anlayabileceği karmaşık armoni ve arayışlara iltifat edilmemeliydi. 1920'lerde I. Dünya Savaşı'nın ardından Amerikan hayranlığı sonucu, *Caz* batı dünyasını sadece müzikte değil, diğer bütün sanat dalları, davranış ve giyim kuşama kadar etkilemişti. Eric Satie etrafında toplanan Altılar'ın bu müzikle paralel yönde bir hareketlerinin mevcut olduğunu söyleyebiliriz.

Eric Satie paralel armoni kullanımı ve müzikteki ince alaycı yaklaşımı ile Debussy ve Ravel'i etkilemiştir ve daha sonra giderek daha yalın bir kompozisyon tarzını benimseyen Satie'nin o dönemdeki benzerini bulmak bir hayli güçtür. Satie grubun manevi lideridir ve entellektüel liderliği de ünlü yazar, şair, dramaturg, sinemacı, aktör ve seramikçi olan Jean Cocteau üstlenmiştir. Poulenc, "*Müziğin berrak, sağlıklı ve dinç olmasını istiyordum. Stravinsky'nin Petruşka'sı St. Petersburg için ne ise, Satie'nin Parade'ı da Paris için odur.*" sözleriyle Fransız Altılar'ın güçlerini birleştirdiği estetiğin altını çizmiştir.<sup>19</sup> İçlerinden Tailleferre, Auric ve Durey bu grubun daha geri planda olan bestecileridir. 1920-30'lu yıllarda her ne kadar Milhaud ve Honegger müzik çevrelerinde kabul gören besteciler olsalar da, günümüze kadar kendi müziğini ulaştırmayı başaranın daha ziyade Poulenc

---

<sup>19</sup> Harnold C. Schonberg, *Büyük Besteciler*, 444.

olduğunu söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla Fransız Altılar'ın ön plandaki bestecileri olarak Poulenc, Honegger ve Milhaud görülmelidir;

Uluslararası alanda dikkati çeken ilk kişi D. Milhaud olmuştur. Stravinsky etkisinde politonal kuram ile oluşturduğu, avant-garde müziğin çizgisinden giden öncü müzikleri mevcuttur (*Le Création du monde* (1923) (Dünyanın Yaratılışı), *Le Boeuf sur le toit* (1919) (Damdaki Öküz), *Les Chæphores* (1919) (Şeforalar). Esprili ama uyumsuz, bilgili ve zeki bir müzik profiliyle dönemin burjuvazisini etkilemiş olan Milhaud'nun yeteneği hakkında en nihayetinde tükenmiş olduğu da söylenebilir. Bugün Milhaud'nun çok az sayıda eserinin konser programlarında icra edildiğini görmekteyiz. Arthur Honegger ise Milhaud'ya göre daha klasik anlayıştadır. Orta Avrupa ekolünün etkisinde kalan Honegger, klasik kalıplara, form anlayışına sırtını çevirmemiştir. Müziğinde fazla mizaha rastlanmaz ve özellikle bu durum onu Altılar'dan ayıran önemli bir özelliktir. Senfonik şiiri *Pacific 231* ile ünlenen Honegger'in günümüzde seslendirilen eserleri çok değildir. Piyano ve orkestra için *Concertino*, *Jeanne d'Arc au Bucher* (Odun Yığını Üzerinde Jan Dark) oratoryosu birer baş yapıttır. Francis Poulenc ise Altılar'ın günümüzde en önemli bestecisi olarak kabul edilmektedir. Poulenc'in kendi döneminde ciddiye alınmamasının nedeni, 19.yüzyıl müziğinden kendini koparamamış olması ve form anlayışına grubun ideallerine ters düşecek şekilde sadık kalmasıydı. Bu sebeple çağdaşları tarafından tutucu olarak nitelendirildi. Milhaud ve Honegger Poulenc'ten daha önemli besteciler olarak kabul ediliyorlardı. Günümüze kadar gelen eserleri incelendiğinde Altılar'ın diğer üyeleri, Poulenc kadar kalıcı olmayı başaramamışlardır (oda müziği eserleri, *iki piyano için konçerto*, piyano için *Mouvements Perpetuels* (Süregelen Devinimler)).

### 2.3 Alexander Skriabin (1872 - 1915)

Debussy ve takipçileri empresyonizm üzerinden yalnızca tını arayışları değil, atonaliteden kopuşa yönelirken, benzer olaylar Doğu Avrupa'da da kendini göstermekteydi. Bu yenilik arayışlarında Rus Skriabin (1872 - 1915) ve Polonyalı Karol Symanowski (1882 - 1937) dikkat çeker.

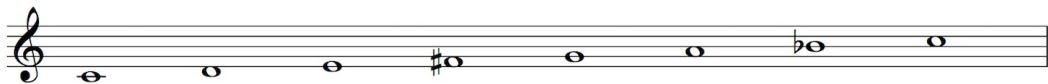
Moskova'da doğan Alexander Skriabin'in başlangıç dönemini Chopin hayranlığı ile açıklamak doğru olacaktır. Erken yapıtları Chopin'i, daha sonra Liszt'i, Debussy'i, Ravel'i, Wagner'in "*Tristan*" armonilerini yansıtır. İlk küçük piyano parçalarını bu etki altında bestelemeye başlayan Skriabin, 1888'de Moskova Konservatuvarı'na girdi. 14 yaşında bestelediği do-diyez minör etüdü (op.2) Chopin etkisinde küçük bir piyano parçasıdır. Alexander Siloti'den (1863-1945) piyano, Sergei Taneyev'den (1856-1915) kontrpuan, Anton Arenski'den (1861-1906) kuram ve kompozisyon dersleri alan Skriabin, Moskova Konservatuvarı'nı başarıyla bitirdi. Daha sonraları kariyerini parlak bir piyanist olarak Avrupa turneleriyle devam ettirmesinin yanı sıra, Rusya'da büyük heyecan yarattı. Yayımcı Mitrofan Belaev'in (1836-1904) desteğiyle Avrupa'da büyük ilgi gören Skriabin, 26 yaşında Moskova Konservatuvarı'na profesör olarak atandı. Bu sırada bestelediği eserler Chopin etkisinde kalmaya devam ediyordu, ama buradaki görünüm daha çok Rus kimlikli rafine-romantik bir stil diye tanımlanmalıdır. Nitekim yazdığı eserler asla bir Chopin taklidi olmamış, daha ziyade Polonyalı bestecinin zarafet ve lirizmini ve klavye kullanımını yansıtmışlardır. 1897'de yazdığı Fa diyez minör piyano konçertosu, Chopin-vari stilin en belirgin örneğidir. Bu yansımada elbette Chopin tekniği başlıca rol oynar. Eserlerinde kullandığı kısa süreli formlar da Chopin'e olan hayranlığını bize ispatlar (prelüdler, mazurkalar, noktürnler vs.).

Daha sonra böylesine keskin bir stil değişikliğine ancak Schönberg'de rastlayabileceğimiz bir atılımla Skriabin, mistik düşüncelerinin ilk yansımalarını 1897'de gösterdi. Armonizasyonunda klasik tonal anlayıştan kopuşlar görülmeye başlandı. Skriabin büyük formlara yönelerek 1901 yılında iki senfoni besteleyecekti. Aynı zamanda edebiyat da, bestecinin mistisizme yönelişini kamçılayan önemli bir unsur olmuştur. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) ve Helena Petrovna Blavatsky'nin (1831-1891) teosofik yazılarından da esinlendi. Simgeci şairler de Skriabin'i oldukça cezbediyordu (1905'te Fransa'dan Rusya'ya gelen simgeci hareketin en önemli üç şairi olarak Vyacheslav İvanov (1886-1949), Aleksandr Blok (1880-1921), Andrei Bely (1880-1934) sayılabilir). Tüm bu etkiler Skriabin'in sanatı "din" olarak tanımlamasına yol açmıştı. Öyle ki, tüm dünya düzenini sanat ile değiştirebileceğine inanıyordu. Saplantı haline gelmiş bu düşünceleriyle kendi stilini birleştirerek yeni bir dil yaratmaya yöneldi.

Bu saplantılı düşünceler ve mistisizm onun mistik gamı ve mistik akorunu yaratmasına yol açtı. Liszt'in *Prometheus* adlı senfonik şiirinden esinlenerek oluşturduğu bu akora "Prometheus Akoru" denmektedir. Bu akor dördümlerden elde edilerek oluşturulmuştur. Bu o dönem için alışılmışın dışında bir olaydır.(şekil 2.3.1-2.3.2)

### Şekil 2.3.1:

Mistik Gam



**Şekil 2.3.2:**



Skriabin oluşturduğu bu yeni teknikle klasik tonal armonizasyondan kopmuştur. Elde ettiği dissonans tınlar 20. yy bestecilerine ışık tutacaklardır. Mistik öğelerle müziği birleştirme yöntemini kompozisyonlarında bir ilke bağlamında ele alan Skryabin, aynı zamanda nevroitik bir biçimde kendini Prometheus ile özdeşleştirmişti. Oluşturduğu sesleri üst üste yığıdığı *Poème Divin* (Tanrısal Şiir) adındaki üçüncü senfonisinin yoğunluğu evreni vurgular ve insanın tanrılaşması kavramını simgeler.<sup>20</sup> Genel olarak müziklerinde aşırı teolojik öğeler bulunan Skriabin, yazısında extase (Tanrı aşkı, dinsel heyecan) ile satanizm (kötücüllük, İblis kavramı) karşıtlıklarını çarpıştırmıştır. Buradaki satanizm, romantik dönemdeki Liszt ve Paganini'nin müziklerinde görülen virtüoziteyi vurgulayıcı zeki ve alaycı stille değil, Skriabin'in oluşturduğu ürkütücü efektlerle karşımıza çıkar. Pişano için yazmış olduğu 10 sonat da, bu bahsedilen özellikler için net bir örnek teşkil eder. İlk dört sonatta taşkın bir post-romantizm egemen olsa da, 5. Sonattan itibaren 20.yüzyıl müziği tüm özellikleriyle ortaya çıkacaktır. 9. sonatta bu yazılımın örneklerini görebilmekteyiz (şekil 2.3.3-4).

<sup>20</sup> Harold C. Schonberg, *Büyük Besteciler*, 481.

Şekil 2.3.3:

Molto meno vivo.  
pur, limpide

pp

poco cresc.

mp

(Scriabin, 9. Sonat, 87-89. ölçüler)

Şekil 2.3.4:

Più vivo.

p

(Scriabin, 9. Sonat, Coda, 155-156. ölçüler)

Bu sonatın başındaki yazılımı ise daha sonra Messiaen'in *Regard de l'Etoile* adlı prelüdünde görebilmekteyiz (şekil 2.3.5-6).

Şekil 2.3.5:

**Moderato quasi andante.**  
*legendaire*

The image shows a musical score for the first three measures of Scriabin's 9th Sonata. The tempo is 'Moderato quasi andante' and the mood is 'legendaire'. The dynamic is 'pp'. The score is in 4/8 time. Red boxes highlight specific melodic and harmonic patterns in both the treble and bass staves.

(Skriabin, 9. Sonata ilk 3 ölçü)

Şekil 2.3.6:

**Modéré (♩=96)**

The image shows a musical score for the first four measures of Messiaen's 'Regard de l'Etoile'. The tempo is 'Modéré (♩=96)'. The dynamic is 'PIANO'. The score is in 4/4 time. Red boxes highlight specific melodic and harmonic patterns in both the treble and bass staves. The score includes the instruction '(comme des cloches)' and '(accords)'.

(Messiaen, Regard de l'Etoile, ilk 4 ölçü)

Yaşam sürecinde romantik müziğin öğelerini gaddarca harcamakla itham edilen Skriabin, çok az dinleyici kitesine ulaşmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren yeniden keşfedilmeye başlanır ve 20. yüzyıl ikinci yarısı bestecileri tarafından tınıları, buluşları, ve hedefleriyle çığır açıcı bir besteci olarak değerlendirilir.

Skriabin'ın bestecilik kariyerindeki büyük değişim, daha önce de bahsedildiği gibi onu Schönberg ile ortak paydaya almasa da iki besteci birbirlerinden



etkilenmeseler de, müzikal arayışları aynı yıllarda ortaya çıkmıştır. Skriabin'i farklı kılan tamamen kendine özgü bir dünya yarattığı, ama ileri opuslarında yine de Schönberg'e oldukça paralel bir yola girmesidir. Skriabin'deki değişim (post romantizmden kopuş) eski ve yeni dönemlerine ait eserleri arasında Schönberg'de görüldüğü gibi kesin bir kopuş anlamına gelmez. Skriabin'in müziği, her iki döneminde de ifade özelliğini kaybetmemiştir. Değişen sadece armonizasyon olmuştur. Erken dönemlerinde daha sonraları Rus ulusalcılarını etkileyecek bir görüşe sahip olsa da, bu daha sonraları ortadan kaybolmuştur. Daha önce bahsedildiği gibi, dönemin simgeci şairlerinden etkilenerek girdiği yeni yol, kendisini müzik kanalıyla dünyayı kurtaracak bir Mesih olarak görmesine dek ilerler. Kendisinde sonraki besteciler için rehber olabilecek nitelikte eserler yaratan Skriabin anlaşılması zor bir mistisizm sergiler. Ancak bu niteliği ona, müzik tarihinde sahip olduğu ilginç konumu kazandırmıştır.

#### **2.4 Karol Szymanowski**

Ukrayna doğumlu Karol Szymanowski Chopin'den sonra en büyük Polonyalı besteci olarak kabul edilir. Sanatla iç içe bir ailede yetişen bestecinin kimliğini dönemselsel olarak ele almak doğru olacaktır. Öncelikle diğer çağdaşları gibi Szymanowski de Wagner'in müziğinden çok etkilenmiş ve operalarını incelemiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi, kültürel zenginlik ve çeşitliliğin bol olduğu bir ortamda, Szymanowski'nin bestecilik kariyeri sırf bu nedenle sürekli gelişme olanağına sahipti.

İlk zamanlarda daha çok piyano için eser veren Szymanowski'nin prelüdlerinde Chopin etkisi görülür. Bu noktada şöyle bir parantez açmak gerekir; post romantik ve daha sonrasında empresyonizm döneminde piyano için müzik

yazmaya yoğunlaşan her besteci özellikle ilk eserlerinde mutlaka Chopin'in tekniğinden ve yazı stilinden etkilenmiş ve bunun üzerine olgunluk dönemlerinde kendi stillerini inşa etmişlerdir (Skriabin, Symanowski ve Debussy). Symanowski'nin ilk dönem piyano müziklerindeki Chopin etkisi kendini polifonik çeşitlilik, piyano tekniği, süslemeler ve melodik hatlar ile gösterirken Skriabin etkisi, uyumsuz armoniler sonucu oluşan avangart yapı, bu armonik dil sayesinde gerçekleştirdiği güçlü ve yoğun anlatım ile kendisini belli etmekteydi. Bestecinin Wagner'e olan hayranlığı, etkisini *No.5 Re Minör* prelüdünde kuvvetle gösterir. Bu eser Symanowski'nin en çok bilinen prelüdür (eserde Wagner'in operası *Tristan ve Isolde* etkileri mevcuttur).<sup>21</sup>

Symanowsky 1905'te üç besteci Ludomir Rózycki (1883-1953), Apolinary Szeluto (1884-1966) ve Grzegorz Fitelberg (1879-1953) ile birlikte *Młoda Polska* (Genç Polonya) grubunu oluşturdular. Polonya müziğine getirdikleri yeni solukla birlikte Symanowsky birçok ülkeyi, besteciye ve yenilikleri keşfetme imkanı bulduğu bu grup sayesinde Richard Strauss (1864-1949) ile tanıştı ve onun senfonik şiirlerinden etkilenerek ilk senfonisini besteledi. İçinde yer yer Wagner ve Skriabin etkisi barındıran bu eser, daha sonra yazacağı 2. senfoni ve 2. piyano sonatı kadar yankı uyandırmadı. İkinci döneminde (1910) bestecinin egzotizm ve uzak doğu etkisiyle empresyonizme yöneldiği görülür. Bu dönemde Alman romantizmi Symanowsky üzerinde yavaş yavaş etkisini yitirerek yerini Fransız empresyonizmine bırakacaktır. Debussy etkisinin en belirgin olarak görüldüğü eseri *No.9 Si Minör* prelüdür; Debussy'nin piyano prelüdlere etkilenerek yazıldığı söylenebilir. 1921'de yaptığı Paris seyahati sonucu Stravinsky'nin müziği ile tanışır ve bu tanışma onun üçüncü dönemini başlatır. Stravinsky'nin kendi müziğinde Rus folklorunu barındırması Symanowsky'yi çok etkiler ve bu düşünce onu daha nasyonalist bir yazı

---

<sup>21</sup> Beyza Yazgan, Karol Symanowsky'nin op.29 Metopes'i, 38

stiline yönlendirir. Besteci bu dönemde Polonya folklorunu kendi müziğiyle harmanlamıştır.

Szymanowski'nin empresyonizmden etkilendiği ikinci dönemi, onu Alman romantizminden uzaklaştırarak Fransız müziğine yaklaştıracak olan Fransız besteci Charles Cuvillier (1877-1955) ile tanışmasıyla başlamıştır. Cuvillier besteciye Debussy ve Ravel'in müzikleriyle buluşturmuştur. Alman romantizmine göre çok daha incelikli, geleneksel armoni kalıplarından uzak, tını ve renk arayışlarıyla dolu olan Fransız müziği Szymanowski'yi oldukça etkiler ve müzikal düşüncesini tamamen bu yönde değiştirmesine sebep olur. Bu dönemde yazdığı önemli eserler olarak *Op. 33 12 Etüt*, *Op.29 Metopeler* ve *Op.36 3. Piyano Sonatı* görülür (3. Piyano Sonatı Fransız empresyonizmiyle beraber içinde Alman romantizminin etkilerini de barındırmaktadır). Doku itibarıyla daha egzotik ve soyut atmosfer fikirleri üzerine eser inşa etmeye başlayan Szymanowski'nin inisi ve artmış ikili motifler kullanmaya başladığı görülür ki bu motifler özellikle oryantalist dokuyu en belirgin şekilde ortaya koymaktadır. Bu dokunun ortaya çıkardığı en belirgin eser 3. senfonidir (tenor solo, koro ve orkestra için). Seyahatleri nedeniyle mitolojiye de ilgi duymaya başlayan Szymanowski, efsanelerden betimleme ve öykücükler oluşturan müzikler bestelemiştir (keman-piyano için *Mitler; en ünlüsü La Fontaine d'Aréthuse*).

Empresyonizm etkisiyle yazmış olduğu piyano eserleri, ilk dönem eserlerine kıyasla daha geniş klavye kullanımı, renk-tını arayışlarıyla yeni bir sonorite yarattığı eserler olmuştur. Elbette ki bu yeni sonorite kendi müzikal estetiği ile harmanlanmış olduğu için Szymanowski melodiyi her daim ön plana koyacaktır. Bu da müziğindeki anlatıma güç katmaktadır (piyano ve şan için *Masal Prensesi'nin Şarkıları*, Op.40 keman ve piyano için *3 Paganini Kapris*, Op.28 piyano ve keman için *Nocturne ve Tarantella*).

## 2.5 Arnold Schönberg: Alban Berg, Anton Webern

Empresyonistlerin geleneksel, fonksiyonlara dayalı armoni sisteminden uzaklaşmalarının ardından, 1920'lerde Arnold Schönberg'in kurduğu "12-ton" sistemi ile tonaliteden bu sefer kesin bir kopuş gözlemlenir. Bu okulun kurucusu Arnold Schönberg ve öğrencileri Alban Berg (1885-1935) ile Anton Webern'dir. Empresyonizm akımı ile başlayan tonaliteden kopuş (atonaliteye yönelme) isteği 12-ton sistemi sayesinde hedefine ulaşacaktır. Burada vurgulanması gereken Debussy'nin öncülüğüdür: "Sesler rastlamsal olarak bir araya gelmeli" diyen Fransız besteci 20. yüzyıl ve çağdaş akımların atası olarak düşünülebilir. Bu konuda diğer büyük empresyonist Ravel'in etkisinden armonik açıdan pek söz edilemez.

Empresyonistler ve 12-toncular ortak hedeflerine ulaşmak adına farklı yollardan yürüdüler. Debussy dikey-armoniden faydalandı ve her ses üzerinde sunî yedili akorlar kullanarak fonksiyon egemenliğini azaltmayı hedefledi. Özellikle Debussy'de gördüğümüz pentatonik dizilerin etkisiyle ton merkezi duygusu tamamen kaybolmuş oldu. Bu döneme kadar alışlagelmiş güçlü durak noktalarından oluşan müzik (I, IV, V. fonksiyonlar), yerini bir sonraki akora çözümlenme gereksinimi duymayan armonilere (sunî yedililer) ve onların oluşturduğu yeni bir ifade biçimine bıraktı.

Schönberg ise dikey yazının yanı sıra, yatay yazı tekniğine de (kontrpuan) yer verdi. Başka bir önemli fark ise şuydu: resim sanatından doğan empresyonizm akımı etkisindeki müzikte, bir anın veya herhangi bir oluşumun izdüşümünü yansıtmak ilkesi var olurken, 12-toncularda müziği yalınlaştırıp, evrendeki başlangıç konum ve yoğunluğuna yaklaştırmak önem kazanmaktadır. Bu evrendeki ilkel konum kavramından bahsedilirken akla gelen ilk unsur ritm daha sonra da hecelemelerdir. Bu yaklaşım müzikte ekspresyonizme yol açacaktır (resim sanatında ise

ekspresyonizm bağlamındaki amaç, bir anın var oluşunu sade çizgilerle vurgulamaktır).

Schönberg'in anlayışına göre tüm tonik-dominant egemenliği ortadan kalkmıştı ve akorlar tesadüfen oluşuyorlardı, ama armonik kuralları tümüyle reddeden bu yeni tablo, estetiği inkâr eden kaotik bir geleceğe yönelme tehlikesini de içermektedir. Bu yüzden Schönberg, kendi estetiği ve düzenini içinde barındıran ve kontrpuan kurallarının egemen olduğu yeni bir teknik geliştirdi. Sonuçta tonal müzikte olduğu gibi sınırlar içeren fakat yepyeni bir yönelime sahip olan 12-ton sistemi ortaya çıktı.<sup>22</sup>

Schönberg hep müzikal geçmişinin, tamamen Orta Avrupa müziği geleneğiyle alakalı olduğunu vurgulamıştır. Bach ve Mozart'ı ilk, ardından Beethoven, Brahms ve Wagner'i ikinci hocaları olarak görürdü. Ona göre müzik yüce bir gücü ve Tanrı'dan alınan mesaj müzik yoluyla bütün insanlığa ulaştırılmalıydı. Stravinski'nin yeni-klasisizm anlayışıyla ve Ferruccio Busoni (1866-1924), Paul Hindemith (1895-1963) gibi yeni-barok bestecilerin stilleriyle alay ederdi. Ayrıca Béla Bartók'un müziğinde belirgin bir yerel öge olan folklor anlayışını da benimsememişti. Schönberg'in 12-ton sistemini kurmadan önceki döneminde Gustav Mahler (1860-1911) ve Wagner etkisinde müthiş bir post romantik besteci olduğu görülür. Bu dönemdeki eserlerinde güçlü bir kromatizm ve Leitmotiflerle örülü doku mevcuttur. Geçiş dönemi eseri olarak kabul edeceğimiz piyano süiti op.11'e bakıldığında Mahler ve Wagner çizgisiyle net bir şekilde karşılaşılır (şekil 2.5.1).

---

<sup>22</sup> 12-ton sistemi yerine 12-ton yöntemi demek daha yerinde olabilir.

Şekil 2.5.1:

(Schönberg, Klavierstück op.11, 1-10. ölçüler)

Ancak post romantik eser sayısı fazla değildir. Diğer önemli iki örnek olarak da *Verklärte Nacht* (Değişim Geçiren Gece) ve *Gurrelieder* (Gurre Şarkıları) öne çıkar. Birinci eser yaylı çalgılar okteti için düşünülmüştür ama orkestral versiyonu da mevcuttur. İkinci eser ise oratoryo-opera arası bir yapıdadır, çok büyük Wagnerien bir orkestra eşliğinde bir kaç solist ve bir anlatıcının (Sprecher) eski bir Cermen öyküsünü seslendirmeleri üzerine inşa edilmiştir. Post romantik stildeki bir diğer eseri ise, *Pelleas und Melisande* adlı senfonik şiiridir.

12-ton sisteminde bir oktavin içindeki kromatik gamın her basamağından oluşan 12 adet ses özgürce, tonal fonksiyonlar benimsenmeden hareket ettirilir. Her eser bestelenişinde bir adet temel-seri gerekir (Grundserie veya Grundgestalt=Temel Biçem) ve bu temel-seri gerçekleştirilirken geleneksel bir tını oluşmamasına gayret edilir. Kromatik gamın 12 notasından oluşan bu seride genelde ikili ya da üçlü aralıklar tercih edilir, dörtlü-beşli-tam-artmış-eksilmiş aralıklar bir kereden fazla kullanılmaz. Bu seride unisona (eş-ses) yer yoktur: Yani do diyez barındıran bir 12-

ton serisinde re bemol notasına yer verilmez. Bu sistem temel alınarak yazılan eserlerde temel seriden armonik, melodik ve ritmik oluşumlar elde edilir ve temel seri ile oynanarak çeşitli motifler ve yeni temalar geliştirilir. Temel seriden kendi dahil olmak üzere toplamda 4 adet seri (Reihe) elde edilir. Schönberg'in *Grundgestalt* adını verdiği ilk seride temanın kendisi vardır; *Umkehrung* adı verilen seride serinin aynası, yani kontrapunktal teknikle çevrilebilir<sup>23</sup> hali yazılır. Üçüncü seride *Grundgestalt*'ın tersinden okunuşu *Krebsgang* devreye girer. Dördüncü seride *Krebsgang* serisinin çevrilmesi okunur. Böylelikle, daha önce de bahsedildiği üzere temel-seri, kendisinden doğan üç diğer seriyle birlikte bir eserin çıkış noktasını oluşturur. Schönberg bu sistemi şekillendirirken yine de Bach, Mozart, Brahms ve Wagner'den etkilendiğini dile getirmiştir.

Op.33 a und b serial müziğin tavan yaptığı en önemli solo piyano eserleri olarak kabul edilir. Her iki parçada da girişler 12-ton tekniğinin parlak örneklerinden ikisini sunar. Op. 33 a'da daha ilk ölçüde dikey akorlar halinde 12 seslik serinin tamamını duyarız (şekil 2.5.2):

Şekil 2.5.2:



(Schönberg, Klavierstück op.33a ilk 4 ölçü)

<sup>23</sup> Çevrilebilir: serideki aralıklar tersine çevrilererek yazılır. Örnek: Majör üçlü inici aralık bu seride majör üçlü çıkıcı olarak yazılır.

Op.33a'da bu seri dikey akorlar halinde duyurulurken Op.33b'de ise 12 seslik seri yatay bir dokuyla karşımıza çıkmaktadır (şekil 2.5.3).

**Şekil 2.5.3:**

(Schönberg, Klavierstück op.33b ilk 4 ölçü)

Schönberg'in açtığı yoldan yürüyen öğrencilerinden Alban Berg ve Anton Webern'i görürüz. Berg'in 12-tona yaklaşımı matematiksel-serial teknikle yazan hocasının tam zıttı bir anlayıştaydı. Berg, 12 sesli diziyi oluştururken tonal tınılar elde etmekten çekinmiyordu. Bu sistemin Berg dokunuşuyla daha lirik bir görünüme dönüştüğünü de söyleyebiliriz. Piyano-keman ve 13 üflemeli çalgı için yazılmış Kammerkonzert'e başlanırken önce bir *motto* görürüz (orquestra şefi idare etmez), esas tema yani seri daha sonra başlayacaktır. Bu eserde solist olarak piyanist ve kemancı mevcuttur 13 üflemeli çalgıdan oluşan bir eşlikle birlikte eser gelişir. Temayı oluşturan 12 ses, seri sonuna doğru 3 çizgide yerleşmiştir; bu kullanım kontrapunktal görünüm açısından Bach'ın çalışmalarına benzerlik gösterse de aynı kapsamda değerlendirilmez. Bach'ta belirgin bir tema veya karşıt tema bu gibi işlemlerde kullanılır; halbuki burada Berg esas seriyi yerleştirmek için üç hat kullanmıştır. İlk 5 ölçü (*motto*) eserin introdüksiyonu olarak düşünülmeli, bu müziğin nasıl bir atmosferde gelişeceği konusunda ön bilgi olarak değerlendirilmeli: *Aller Guten Dinge* ("İyilikler Olsun" diye tercüme edebiliriz) diye *motto*'ya Berg başlık atmıştır. Esas seri (Grundreihe) *Thema scherzoso con Variazioni* ile başlar, 4 buçuk ölçülük bir alan kapsar (şekil 2.5.4-5).



Şekil 2.5.4:

*Motto: \*) Aller guten Dinge...*  
*Langsame J.*

Geige (od. Klar.) *f* *fp*

Horn (F) *p* *mit Dpf.*

Klavier *mf* *mf* *verklungen lassen*

(Berg, Kammerkonzert, ilk 5 ölçü)

Şekil 2.5.5<sup>24</sup>

Thema scherzoso con Variazioni

6/4 Leicht beschwingt (♩. = ca 66) Tempo I

Kl

Hr

H Trp

Hr

H Ob dazu

F1

mf

p Kl

f

fp

mf

N

N E H

p Fag

poco cresc.

<sup>24</sup> Şekil 2.5.5, üflemeli enstrüman partileri piyanoya aktarılmıştır.

Alban Berg'in müziğinde, başlangıçta tıpkı hocası Schönberg'in ilk bestecilik zamanlarındaki gibi bir Wagner etkisi hissedilir. Op.1 piyano sonatı ile lirizmi dramatik öğelerle sentezlemeyi amaçlayan Berg, 1913'te yazdığı op.5 dört klârinet parçası ile bu yazı stilinden uzaklaşmıştır. Fazla eseri bulunmayan Berg'in eski formlara olan bağlılığı hocasına kıyasla daha belirgindir (sonat formları, süit). 2. Viyana okulunun en büyük dramatik eseri olarak *Wozzeck* (1922) operası görülür (*Wozzeck*, Georg Büchner'in (1813-1837) *Woyzeck* adlı tiyatro eserinin üzerine yazılmıştır). Bu eser yazıldığı tarih itibariyle o dönemlerde batıda etkin bir müzik türü olmaya başlayan cazdan alıntılar da barındırır ve ekspresyonist operanın önemli örnekleri arasında sayılabilir. Eserin ilk seslendirilişi 1925'te Berlin'de gerçekleşmiştir. *Wozzeck*'ten sonra yazdığı önemli eserler olarak *Kammerkonzert* (1926) ve *Lulu* operasını (1935) görürüz. Buna keman konçertosunu (1935) da eklemek mümkündür.

Anton Webern aralarında 10 yıl yaş farkı olmasına rağmen tıpkı Schönberg gibi Alman post-romantizmi doğrultusunda eserler yazmıştır. Erken eserleri Mahler ve Wagner etkisindedir ve bu etki kendini geç eserlerinde bile gösterir. Yazısı nispeten daha anlaşılır ve tematik gelişmeleri yoğundur. Bu yoğunluk ve sıkılık (density) eserlerinin genelinde hakimdir. Webern, Schönberg öncülüğündeki 12-ton sistemini benimseyerek daha da üst boyutlara taşıyan besteci olmuştur. 1902'de Viyana Üniversitesi'nde Guido Adler (1855-1941) ile müzik tarihi çalışmış, 1906'da 15.yüzyılda yaşamış olan Flaman besteci Heinrich Isaac'ı (1450-1517) araştırmıştır. Isaac'ın yaşamış olduğu dönemde yazım kuralları ve form anlayışı katı olmasına karşın, bestecinin yazmış olduğu müziğin her kesiti kendi içinde özgür bir yazım ve karakter barındırıyordu. Webern de bu stilden etkilenerek kendi tarzına yön verdi.<sup>25</sup> Webern'e Schönberg'le çalışmasını söyleyen Adler'di ve Webern, Schönberg'in de desteğiyle kendi özgün stiline temellerini oluşturmaya başladı.

---

<sup>25</sup> Robert Morgan, Twentieth-Century Music, 78

Yayınlanan ilk eseri *op.1 Passacaglia* (1913) tonal bir dilde yazılmıştır, Wagner'den çok Brahms etkisiyle yazılan bu eser, bestecinin daha sonraki kontrapunktal yazı stiline de ön çalışması olmuştur.

12-ton sistemini kullanmaya başladığında Webern'in bestecilikte çıkış noktası, artık ritmik karakterlere sahip melodik buluşlar değil, modüllerden oluşturduğu soyut dizilerle kendini belirtecekti. Bu diziler iki, üç ve dört sesli modüllere dayanıyordu ve bu sayede 12 sesli dizi bu modüllerden türeyebiliyordu. Schönberg'de bir seriden diğer seriye geçebilmek için 12 sesin sırayla tamamlanması gerekirken, Webern'de dizi içindeki bir modülden diğer seriye geçiş yapılabilirdi. Bu modül fikri, Webern'in orkestrasyonu açısından da önemli bir rol oynamıştır. Bir dizi içerisindeki her bir modülü başka bir enstrümana çaldırarak orkestral renklerde farklılık yaratabiliyordu. Bu renklerin oluşturduğu ezgiye *Klangfarbenmelodie* (ses rengi ezgisi) denmektedir.<sup>26</sup>

Webern'in 12-ton sistemine yaklaşımı özellikle parça süreleri açısından farklıdır. Sürelerdeki kısalık ve yalınlık özelliği romantizmin gösterişli ve uzun süreli anlatım düşüncesine tam karşıt noktadadır ve doğrudan 12-ton sistemine odaklı bir stil oluşturur. Webern'in yazısındaki bu kısalık ve yalınlığa dayalı müzik yaratma özelliği, onu minimalist bestecilerin atası olarak görmemizin nedenidir. Webern yazdıklarında köklerine bağlılığın önemli olduğunu savunmuştur, ama asla kendine has özelliklerden vazgeçmemiştir. Webern'in ilk 12-ton bestesi 1924'te piyano için yazdığı *Kinderstück*'tür. (Çocuk Parçası) (şekil 2.5.6).

---

<sup>26</sup> İlke Boran - Kıvılcım Yıldız Şenürkmez - Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği, 259

Şekil 2.5.6:

The image shows a musical score for Webern's Klavierstück, ilk 5 ölçü. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has three measures, with notes circled in red. The second system has two measures, with a 'rit.' marking and a 'p' dynamic. The score includes various dynamics like sfp, pp, p, and sf.

(Webern, Klavierstück, ilk 5 ölçü)

Aynı teknikle yazdığı bir sonraki eseri ise piyano için *Menuet*'dir (1925). *Menuet*'in temelinde yeni teknik ve neoklasik disiplinin arasındaki yakın ilişki yatar. Webern'in geliştirdiği tüm bu buluşlar, besteciyi Schönberg'den ayıran en önemli unsurlardır. Ayrıca Webern'in müzik tarihi ve müzikoloji üzerindeki çalışmaları 12-ton müziğini farklı bir bakış açısıyla ele almasına neden olmuş ve bu özelliği kendisini dönemin diğer bestecilerinden farklı bir konuma getirmiştir.<sup>27</sup>

12-ton sistemini kuran Schönberg, Berg ve Webern kendilerini 2. Viyana Okulu olarak adlandırdılar. (1. Viyana Okulu: Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) ve Ludwig Van Beethoven (1770-1827)). Atonal kavramını, özgürce belirli bir tona bağlı kalmamak olarak değerlendirdikleri için kendilerine atonal besteciler denmesini istemediler, çünkü serbest tonal arayışlar

<sup>27</sup> Richard Taruskin, Music In The Early Twentieth Century, 721

çağdaşları ve daha önceki bestecilerde mevcuttu (Debussy, Mahler, Scriabin vs.). 1. Viyana Okulu bestecileri tonal müziğe ideal ölçütler getirmişlerdi. 2. Viyana Okulu'nun hedefi ise tamamen yeni bir sistem oluşturmaya yönelikti. Bu sistem tonaliteden kopuştan ziyade yeni bir arayış anlamına geliyordu. Onların düşüncesine göre, tonal bağlamda (atonalite dahil) her fikir gerçekleştirilmişti. Yeni bir sayfa açmaya ihtiyaç vardı. Bu yeni sistem rastlamsal, minimalist ve serbest serial tüm yazılımlara öncülük edecekti.

## 2.6 Olivier Messiaen

Viyana Okulu öncülüğündeki 12-ton sisteminin ardından müzikte yepyeni bir yol açıldı ve bu yol kendi ekollerini ve yeni fikirleri doğurdu. Empresyonizm döneminden sonraki ilk büyük Fransız besteci diyebileceğimiz Olivier Messiaen'den (1908-1992) söz etmeden önce, Schönberg, Alban Berg ve Webern'in yaptığı bu büyük atılımın ardından modern hareketin ön safhalarında yer alan Fransız besteci Edgard Varèse'e (1883-1965) değinmek gerekir. Geçmişten tamamen kopmak isteyen ve yeni bir arayış içinde olan Varèse, tıpkı 12-ton bestecilerinin çıkış noktası diye belirledikleri gibi, müziği en ilkel konumuna getirmek düşüncesiyle "arı ses"e odaklanmıştır. İlgi odağını tını ve ritme yönlendirmekle beraber, yeni sesler yaratması amacıyla yeni enstrümanlar da aramıştır. Bu araştırma esnasında elektronik bir çalgı olan teremin<sup>28</sup> ile tanışmış ve enstrümanın yaratıcısı Rus profesör Leon Theremin (1896-1993) ile çalışarak müziğe yeni bir bakış açısı geliştirmiştir. Varèse daha çok elektronik müzik çalışmalarıyla bilinir ve bunlardan en önemlisi Brüksel Dünya Fuarı vesilesiyle, ünlü mimar Le Corbusier'in (1887-1965) yapımı olan

---

<sup>28</sup> Teremin: ilk elektronik enstrümandır. Çalarken temas gerektirmeyen bu çalgıda kontrol iki metal anten arasında gerçekleşir, bu antenler çalgıcının ellerinin hareketlerini algırlar ve dolayısıyla bu hareketler titreşim dalgaları meydana getirir. Diğer el ise sesin şiddetini ayarlamaktadır. Elektrik sinyalleri Teremin üzerinde büyütülür ve bağlı olan hoparlörlere gönderilir.

Philips Pavyonu için bestelediği *Poème Electronique*'dir (Elektronik Şiir, 1958). Varèse bu eserinde sesi sadece tını olarak ele almış ve böylece kontrpuan, ezgi ve armoni olmadan da müzik yazmanın mümkün olabileceğini göstererek yeni serialist bestecilere büyük bir ışık tutmuştur.<sup>29</sup> Öte yandan, sert disonanslarla ama eski stilde (tonal) bestelemeye devam eden bir kitle hala mevcuttu. Yeni teknik ve düşüncelerin yayılması yönünde bayrağı taşıyacaklar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Webern'in açtığı yoldan yürüyen besteciler olacaktı. Ülkeler temelinde incelediğinde en önemli temsilciler olarak, Fransa'da Messiaen'in öğrencisi Pierre Boulez (1925-2016), Macaristan'da György Ligeti (1923-2006), Almanya'da Messiaen'in yetiştirdiği bir diğer öğrenci Karlheinz Stockhausen (1928-2007), İtalya'da Luciano Berio (1925-2003), Yunanistan'da yine Messiaen'in öğrencisi olan Iannis Xenakis (1922-2001) ve Japonya'da Toru Takemitsu (1930-1996) görülür.

Messiaen'in bütün bir bestecilik hayatını salt serializm ile tanımlamak doğru olmaz. Serializmden ciddi bir miktarda beslenmiş olan Messiaen'in özelliği, bireyseliği ve bunu müziğine yansıtma biçimiydi. Bu güçlü değişim hiç kuşkusuz kendisinden sonraki bestecileri de etkisi altına alacaktı. Özellikle Toru Takemitsu, bu değişimin yansımalarının belirgin bir şekilde görüleceği önemli bir müzisyendir.

Paul Dukas (1865-1935) ve Georges Caussade (1873-1936) ile kompozisyon çalışan ve Schola Cantorum'da dersler veren Messiaen'in bestecilik stilini serializme dönüştürmesinden önceki öğrencilik dönemine bakılacak olursa, Fransız empresyonizminin kendini en etkili şekilde hissettirdiği eseri 1929 yılında yazmış olduğu, sekiz adet prelüdden oluşan *Préludes pour Piano*'dur. Paul Dukas'nın denetimi altında yazmış olduğu bu prelüdler Debussy'den oldukça alıntı barındırır, (Messiaen daha bu yıllarda Fransız empresyonizminin takipçisi olacağını belli etmişti ve daha sonraki bestecilik aşamalarında bu felsefeyi kendi stiliyle

---

<sup>29</sup> Harold C Schönberg, Büyük Besteciler, 559

harmanlayacaktı). Messiaen, Debussy'nin getirmiş olduğu yenilikleri temel alarak kendine yeni modlar oluşturmuş ve müziğini de bu modlar üzerine inşa etmiştir. Örnek verilecek olursa, Debussy Prelüdlere *Voiles*'e bakıldığında kullanılan aralıkların oluşturduğu artmış beşli akorların Messiaen'in müziğinde nasıl bir şekle büründüğünü, *Noël*'e baktığımızda görmek mümkündür.<sup>30</sup> Şekil 23'de üçlü aralıklar ana notalar olarak işaretlenmiştir ve bu ana notalar artmış beşli majör akorlarını oluştururlar (do-mi-sol diyez, la bemol-do-mi bekar) (şekil 2.6.1-2.6.2).

Şekil 2.6.1:

(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

*p très doux* *p* *più p*

*pp* *pp expressif* *toujours pp*

(Debussy, *Voiles*, ilk 9 ölçü)

<sup>30</sup> *Noël, Vingt regards vers Jésus Christ* içinde yer alır.

Şekil 2.6.2:

(fractionnement des accords de la 6<sup>e</sup> mesure)

(Messiaen, Noël, 10-12. ölçüler)

Debussy çıkışlı bu yazılıma ileride Takemitsu'nun *Rain Tree Sketches I / II* adlı eseri incelenirken bol miktarda rastlanacaktır.

Messiaen'in *Regard de l'Etoile* adlı müziğinde modlarından oluşturduğu pasajlar görülmektedir (şekil 2.6.3).<sup>31</sup>

Şekil 2.6.3: (Messiaen, *Regard de l'Etoile*, 5-13. ölçüler)

Modéré, un peu lent (♩=76)

de carillon

(rubato)

8<sup>e</sup> bassa  
(Thème de l'étoile et de la croix)

<sup>31</sup> *Vingts regards vers Jésus Christ* içinde yer alır.



Messiaen 1936'da diğer besteci arkadaşları André Jolivet (1905-1964), Daniel Lesur (1908-2002) ve Yves Baudrier (1906-1988) ile *Jeune France* (Genç Fransa) grubunu kurdu. Bu grubun amacı Fransız stilini temel alarak modern müziğe yönelmek ve bunu yaparken belli bir programa bağlı olmaktan kaçınmaktı. Bu sırada Paris Konservatuvarı'nda armoni ve kompozisyon hocası yapan Messiaen, aynı zamanda Avrupa ve Amerika'da seminerler vermiş, bu seminerlerde Beethoven'ın yaylı dörtlülerini, Debussy'nin *Pelléas et Mélisande* operasını dinletip üzerine tartışmanın yanı sıra, Hindu ritmlerini, Yunan metrik sistemini de öğretmiştir. 1940'larda Fransa - Almanya arasındaki savaş nedeniyle zorunlu askerlik yapan Messiaen, görevi süresince Beethoven, Ravel, Honegger ve Stravinsky'nin notalarını incelemek ve müziklerini derinlemesine araştırma fırsatı elde etti. 1940 Mayıs'ında savaş dolayısıyla rehin alınan Fransızlardan biri olarak Stalag Toplama Kampı'na gönderildi ve orada 20. yüzyılın en önemli yapıtlarından birini, keman, klarinet, viyolonsel ve piyano için *Quator pour la fin du Temps*'i (Zamanın sonu için Kuartet, 1940-41) besteledi.<sup>32</sup> 1941 yılında serbest bırakılmasının ardından Paris Konservatuvarı'na geri dönen Messiaen, 1944 yılında iki ciltten oluşan *Technique de mon langage musical* (Müzikal Dilimin Tekniği) adlı kitabı yazmıştır. Bu kitapta sesi oluşturan parametrelerin (şiddet, frekans, süre, tını) eser içinde bağımsız karakter ve bir araya gelme biçimleri olduğundan bahseder.

İlk tohumları Webern tarafından atılan Total Serializmin tam anlamıyla ilk kullanımı Messiaen'in *Mode de valeurs et d'intensités* (Ritmik değerler ve Yoğunluklar Modu) adlı piyano parçasında olmuştur. Eserde seslerin yanı sıra ritmik kalıplar ve nota değerleri de diziseldir. Bu akıma göre müziği oluşturan her bir birim matematiksel bir formülün içinden çıkar ve müziğin malzeme bakımından sınırları bu yöntemle genişletilmiş olurdu. "Yazmış olduğu dört etütten üçüncüsü olan bu parçada dört temel öge kullanır. Hepsi farklı otuz altı perdelik bir temel mod; yirmi

<sup>32</sup> Susannah Violet Montandon, Olivier Messiaen Influence In The Violoncello Works Of Toru Takemitsu, 28

dört “süre”lik bir mod; yedi farklı şiddetli bir mod ve on iki farklı klavye atağından oluşan bir mod” (şekil 2.6.4).<sup>33</sup>

### Şekil 2.6.4:

*Un piece* *un seul mode* *un seul mode*

Ce morceau utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), et d'intensités (7 nuances). Il est entièrement écrit dans le mode.

Attaques: > 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(avec l'attaque normale, sans signe, cela fait 12.)

Intensités: *ppp* *pp* *p* *mf* *f* *ff* *fff*

1 2 3 4 5 6 7

Sons: Le mode se partage en 3 Divisions ou ensembles mélodiques de 12 sons, s'étendant chacun sur plusieurs octaves, et croisés entre eux. Tous les sons de même nom sont différents comme hauteur, comme valeur, et comme intensité.

Valeurs:

Division I: durées chromatiques de 1 à 12 (etc.)

Division II: durées chromatiques de 1 à 12 (etc.)

Division III: durées chromatiques de 1 à 12 (etc.)

Au total 24 durées: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Voici le mode:

I *ppp ppp ff f mf ff f mf ff pp ff p*

(la Division I est utilisée dans la portée supérieure du Piano)

II *ff mf mf p pp p p p f f f*

(la Division II est utilisée dans la portée médiane du Piano)

III *ff ff mf pp p f ff mf ff ff ff fff*

(la Division III est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

(Mode de valeurs et d'intensités)

<sup>33</sup> Harold C. Schonberg, *Büyük Besteciler*, 561

Öğrencisi Boulez ve Stockhausen'ı etkileyen bu kullanım total serializmi yeni bir akım haline getirdi. Bu akımı öğrenmek isteyen her genç besteci Darmstadt'taki kursa gelip Messiaen'le çalışma fırsatı buldular ve Messiaen bu ikili iletişimden birçok tecrübe edindi. Bu akımın temeline inerek “süreklilik, genişlik, frekans ve tını” olarak dört parametreye ayıran ve böylelikle algoritmiyi kuracak besteci ise Amerikalı John Cage (1912-1992) oldu. Bu parametreler üzerinde özellikle sonraki elektronik müzik bestecileri yoğun çaba harcayacaklardı. Messiaen'ın müzikal diline odaklanacak olunursa kompozisyon tarzı olarak serializmden beslendiği söylenebilir, ancak başlangıçtan 1948'lere kadar varan süreçteki kompozisyon tarzını birden fazla katmanı bir arada kullanan, karmaşık ritmlerle örülü bir yazılım olarak sınıflandırabiliriz. Bu geliştirilmiş ritmler Hindu ve Yunan metrik ritmlerinden ilham alınarak oluşturulmuşlardır. Messiaen'e göre ritmi oluştururken kesinlikle doğadan esinlenmek gerekiyordu ve her ritmik hareketin kendine ait özgür ve eşit olmayan bir karakteri vardı. Ayrıca Messiaen köşeli ve tekrarlı bir müzikten kaçınmak adına uzun ve kısa ritmik değerleri yan yana dizerek bu özgürlüğü gerçekleştirirdi. Böylelikle, simetrik ritmlerin hem karmaşık hem de düzenli bir biçimde karakterize edildiği ölçülü bir müzikten çok daha farklı bir ritmik düzenin ortaya çıktığı bir permütasyon tekniği kullanıyordu.<sup>34</sup> Örnek verecek olunursa *La Nativité du Seigneur* (Efendimiz'in Doğumu, 1935) bu bağlamda yazdığı ilk eserdir. *Quatuor pour la fin du Temps* ve simetrik bir permütasyon kullandığı orkestra için *Chronochromie* (1959-1960) aynı teknikle oluşturulmuştur.<sup>35</sup>

Messiaen 1951 yılında yazdığı *Le Livre d'orgue* (Org Kitabı) adlı yedi bölümden oluşan eserindeki serial sistemi güçlü bir virtüözite ve zariflikle kullandı. Debussy-Ravel çizgisinde yürüyen ve bu geleneği geliştirmeyi amaçlayan Messiaen, Fransız zarafetini ve renklerini kendi stiliyle sentezledi. Messiaen'ın yeni dünyasına

<sup>34</sup> permütasyon: matematikte, her sembolün sadece bir veya birkaç kez kullanıldığı sıralı bir dizidir.

<sup>35</sup> Claude Samuel, Olivier Messiaen Music and Color, 80.

attığı önemli adım ise doğa sesleriyle çocukluğundan beri yakından ilgilendiği kuş seslerini notalama fikrinden doğan ritmik ve tınısal farklılık ile müzik oluşturma düşüncesiydi. Bu düşünce Messiaen’ın kompozisyon tekniğinin sınırlarını oldukça genişletti. 1950’li yıllardaki tüm yapıtları kuş sesleri üzerineydi. Bu dönemdeki mütevazı fakat önemli sayılabilecek çıkışını 1952 yılında bestelediği flüt ve piyano için *Le Merle noir* (Kara Kırlangıç) eseriyle yaptı. Takip eden diğer eserleri Piyano ve orkestra için *Réveil des Oiseaux* (Kuşların Uyanışı, 1953), piyano, tahta üflemeliler ve vurmali çalgılar için *Oiseaux Exotiques* (Egzotik Kuşlar, 1955-56) ve piyano için 13 parçadan oluşan *Catalogue d’Oiseaux* (Kuşlar Kataloğu, 1956-58) olmuştur. Messiaen’ın bu çıkışını 1950’li yıllar öncesinde yazdığı müziklerden ayırarak bütünüyle yeni olarak adlandırmak doğru olmaz. Örneğin *Quatuor pour la fin du temps* (1941) ve *Turangalila Senfonisi*’nde (1946-48) yer yer kuş sesi taklitleri görülür. Yeni olan, sadece kuş seslerinden bir müzik inşa etmek ve tek bir materyal ile oluşan dokuda bolca renk ve tını arayışı gerçekleştirebilmektir. Messiaen ses rengine parlaklık katmak ve ritme yön vermek amacıyla kuş seslerinden yararlanıyordu. Buna ek olarak kuşlar Messiaen için sadece sesleri ile değil, görüntüleri ve hareketleriyle de müziğini şekillendirmesinde ilham kaynağı olmuşlardı. Hem seslerinden büyük bir keyif almakla birlikte hem de havada süzülen kanatlarını “meleklerin melodileri” olarak tanımlıyor, dolayısıyla kuşları kutsal olarak adlandırdığı yaratıcılığının bir sembolü olarak görüyordu.<sup>36</sup>

Messiaen kuş seslerinin notasyonunu oluştururken iki farklı materyalden yararlandığını ifade etmiştir. Hem kayıttan kuş seslerini notaya aldığını, hem de bizzat kendisi doğaya çıktığında duyduğu kuş seslerini o an notaya döktüğünü belirtir. Anlık notaya dökmenin kayıttan ziyade daha doğal ve sanatsal olduğunu ifade etse de her iki materyalin de kendisine büyük katkı sağladığını söylemiştir.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Paul Griffiths, *Modern Music And After*, 132

<sup>37</sup> Susannah Violet Montandon, *Olivier Messiaen Influence In The Violoncello Works Of Toru Takemitsu*, 32

Teknik anlamda Debussy'nin yolundan yürüyen Messiaen'in müziğini devingen değil fakat durağan (statik) bir stil olarak tanımlamak doğru olacaktır. Bunda dinsel kişiliğinin de etkisi olduğu söylenebilir. Eserlerinin çoğu üç temel öğeye dayanır: Dini ve teolojik etkiler, aşk, doğa etkileşimleri (burda kastedilen özellikle kuş sesleridir). Messiaen bizzat eserlerini oluştururken onu yönlendiren en önemli öğenin katolik inancı olduğunu belirtmiştir.<sup>38</sup> Esinlendiği kültürler de ele alınıp bakıldığında (Eski Yunan, Endonezya, Hint Uygarlıkları), Messiaen'in müziğinde temel fikir gelişime uğramak yerine süslenerek çoğalmaktadır ve dolayısıyla ritm onun müziğinde önemli bir öğe olmuştur. Messiaen'in müziğindeki en büyük araştırmalarından biri de ses ile renk arasındaki bağlantılardır. Messiaen sesler ve armonileri ise renklerin birbirleriyle etkileşimi olarak algıladığını belirtmiştir. Seslerin karmaşıklığı onun için bileşken renkleri ifade ediyordu. Burada yine Debussy etkisinden bahsetmek mümkündür.

## 2.7 John Cage

Toru Takemitsu'dan bahsetmeden önce Japon bestecinin üstünde etkisi bir hayli büyük olan Amerikalı besteci John Cage'i ele almak gerekir. Savaş sonrasında Amerika'da yayılan en etkili akımlardan biri rastlamsal müzik olmuştur. Bu akımın en önemli bestecisi olarak John Cage görülür. Gençlik yıllarında Henry Cowell (1897-1965) ve Schönberg ile çalışmış ve o zamanlarda 12-ton müziği yazmıştır, ama bireyselciliği ile ön plana çıkan Messiaen gibi, Cage'in de bu kavramla olan ilişkisi zamanla değişkenlik kazanacaktır. Erken yıllarında yazmış olduğu İki Ses için Sonat (1933) ve Üç Ses için Beste (1934) gibi eserleri çalıştığı iki hocasının etkisiyle oluşmuşlardır. Daha sonraları, Edgar Varèse'den (1883-1965) önemli ölçüde etkilenen Cage, 2. Dünya Savaşı ardından Avrupalı bestecilere öncülük edecektir.

---

<sup>38</sup> Claude Samuel, Olivier Messiaen Music and Color, 20.

Varèse ve Webern, Avrupa'nın o zamana kadar takip etmiş olduğu gelenekten ayrılarak Amerika'da yayılmış olan bu akımın yelpazesini daha da genişletmeyi amaçlamışlardır. 1915'te müziğin artık değişik tınlar üzerinde inşa edilmesi gerektiğini vurgulayan Varèse ile aynı düşünceleri paylaşan diğer besteciler Harry Partch (1901-1976) ve Henry Cowell'dır. Bu Amerikan ekolü bestecileri uzmanların da yardımıyla teknolojiden yararlanmanın gerektiğini savunuyorlardı ama o yılların teknolojisiyle bu düşüncenin gerçekleştirilmesi pek mümkün değildi. 1930'lu yılların sonuna gelindiğinde Cage ses olgusu üzerine çalışıyordu ve bu konu üzerinde geliştirdiği kuramlar Varèse etkisi taşımaktaydı.

*“Cage 1937’de yaptığı bir konuşmada iki temel ilke öne sürüyordu: Ona göre müzik bir “sesler örgütü” idi ve “ses” kavramı olabilecek en geniş anlamıyla ele alınmalıydı. Öne sürdüğü ikinci ilke ise şuydu: Bu anlayış bestecinin çok geniş bir ses malzemesiyle karşı karşıya kalmasına neden olacağından, yaratıcının geleneksel bestecilik yöntemlerinin dışında yöntemler geliştirmesi gerekliliğiydi. İşte, bu düşünceler Cage’in rastlamsal müzik ideallerine kapılarını açmaktaydı.”*

39

Cage rastlamsallığa geçmeden önce tınsal çeşitlilik ve bu çeşitlilikten doğacak yeni fikirler üzerine araştırmalar yaptı. Bu araştırmalar ışığında üç parçadan oluşan *Construction* (Konstrüksiyon, 1939-1941) adlı eserini besteledi. Burada, tınsal çeşitlilik sağlamak adına farklı kombinasyonlar sentezlenmişti. *First Construction*'da (*in Metal*) alışılmışın dışında bir anlayışa yönelmiş ve enstrümanları farklı şekillerde kullanmıştır. Örneğin piyanonun perküsyonlarla birlikte kullanıldığı bu eserde klavyeden ziyade tellerin kullanımı ön plana çıkmış, böylelikle piyano da

---

<sup>39</sup> Alıntı: İlke Boran / Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği, 268-269

vurmali çalgı enstrümanı olarak değerlendirilebilmiştir. Bu kullanım sayesinde ortaya sanki bütün topluluk vurmali çalgılardan oluşmuşçasına homojen bir tını yayılır. Beş parçadan oluşan ikinci serisi *Imaginary Landscapes*'de (Düşsel Manzaralar, 1939-1952) şöyle bir tablo görülmektedir: Cage sabit bir sesi glissando efekti yaratarak dönüştürebilen ve ivme kazandıran türden elektronik aygıtlar kullanarak *Imaginary Landscapes No:1*'i yazmıştır (osilatör, elektronik zil, kontakt mikrofön). *Imaginary Landscapes No:3*'de ise bir takım vurmali çalgılar bu elektronik aygıtlar ile sentezlenmiştir. Cage'in, sesi tüm özellikleriyle ele alma fikri *Living Room Music*'i (Salon Müziği, 1940) bestelemesine yol açtı.<sup>40</sup> Bu müzik dört kişi ve kişilerin vurmali çalgı olarak kullanacakları bir takım ev eşyaları için yazılmıştır ve seslendirildiği mekan genellikle bir oturma odasıdır. Bu sadece sesin tüm imkanlarından faydalanmak değil, aynı zamanda bir yaşamın, bir düşüncenin de sese, dolayısıyla müziğe dönüşebilmesidir.

İşte bu geniş ölçekli fikirler Cage'in "hazırlanmış piyano" kavramını ortaya çıkarmasının da ön adımları olmuştu. Hazırlanmış piyanodan kastedilen, piyanistin sadece piyano tuşlarıyla değil, piyanonun iç aksamıyla da iletişime geçmesi ve tellere metalik sesler üretebilmelerine yönelik işlemler uygulamasıdır (tellerin tahta parçası, çivi vb. ile beslenmesi). Hazırlanmış piyano için yazdığı eserler serisi *Bacchanale* (1940) ile başladı. Cage, New York Conish Tiyatrosu'nda dansçı Syvilla Fort'un (1917-1975) gösterisi için yazdığı bu müzikte, Afrika'dan esinlemeler barındıracağı için salt vurmali çalgılar öngördüğünü, ancak sahnede yeterli yer olmadığı için piyanoyu bir vurmali çalgı olarak kullanmaya karar verdiğini ifade eder. Piyanoyu nasıl hazırladığını ise şu şekilde anlatmıştır:

*"Syvilla Fort'un Bacchanale'ına uygun bir müzik yapabilmek için piyanonun sesini değiştirmeye karar verdiğimden, mutfağa gidip bir turta*

<sup>40</sup> Robert Morgan, *Twentieth-Century Music*, 360.

*pişirme kabı aldım, oturma odasına getirip piyanonun tellerinin üzerine koydum. Birkaç tuşa bastım. Piyanonun sesi değişmişti ama titreşimler nedeniyle tarta kabı tellerin üzerinde ordan oraya dolaşıyordu ve değişen sesler bir süre sonra eski hallerine dönüyorlardı. Daha küçük bir şey deneyeyim deyip tellerin arasına çiviler yerleştirdim, bunlar da tellerin arasından ya da boylamasına kaydı. Vida ya da civataların yerinde duracağı geldi aklıma. Ve de öyle oldu. O arada sevinerek farkettim ki tek bir hazırlamayla iki farklı ses elde etmek mümkündü. Bunlardan biri rezonanslı ve açıktı, diğeri sessiz ve susturulmuştu. Sessiz olanı sourdine kullanılınca duyuluyordu. Bu art arda buluşların heyecanıyla Bacchanale'ı çabucak yazıverdim.”<sup>41</sup>*

*A Book Of Music* (1944) ve *Three Dances* (1945) (iki hazırlanmış piyano için), *Sonatas and Interludes* (1948) bu seriyi devam ettiren diğere önemli eserleridir.

Hazırlanmış piyano için Cage'in benimsediğı en önemli fikir, sadece seslendiren yorumcuların farklı olmaları değil, icrayı gerçekleştirdikleri piyanoların da her seslendirilişinde, her konserde farklı olmasıydı. Aynı sesi tekrar birebir duyabilmek mümkün değildi; piyanonun içinde kullanılan malzemenin yapısından, icra edilen sahnenin akustiğine varana kadar sonsuz olasılık vardı. Dolayısıyla yazdığı eserler aynı olmasına rağmen her icra edilişinde farklı tınlar ortaya çıkaracaktı. Bu belirsizlik ve rastlamsallık kavramının temelinde yatan düşüncedir.

1950'lerden itibaren Cage rastlamsallığın boyutlarını daha da ileriye taşımaya yönelik müzikler yazmaya başlamıştır. Bu yapıtlarda sesler artık bestecinin kontrolünde olmaktan ziyade olduğu gibi kabul edilir. Örneğin: *Music Of Changes* (Değişimlerin Müziğı, 1951) adlı piyano yapıtı tüm parametreleriyle *I Ching* adlı çin

<sup>41</sup> Alıntı: Semih Fırıncioğlu, John Cage - Seçme Yazılar, 83.



kehanet kitabını temel alan tablolar ve atılan zarlara belirleniyordu. Yazdığı *Piyano İçin Müzik* (1952-56) yapıtında ise belirli notaların volümleri ve süreleri icracının çalma sırasında vereceği karara bırakılmıştı.<sup>42</sup> Bu yöntem de, her farklı icracının çalış esnasında başka bir yorum getirmesine neden olacaktı. Cage yazdığı bu müziklerde icracıyı bestenin belki de en önemli malzemesi olarak görmüştür. Raslamsal müzik kavramı altında yazdığı en tartışmalı müzik ise hiç kuşkusuz 4'33'dür. Malzemesi sessizlikten oluşan ve baştan sona kadar sessizliğin hakim olduğu bu yapıt, şimdiye kadar yapılmış olan müziklerin içinde bu yönüyle belki de en devrimci niteliği taşıyordu. Enstrüman ya da icracı sınırlaması içermeyen bu müzik istenilen enstrüman ya da enstrüman topluluğu ile icra edilebilir. Cage bu yapıtında aslında tam olarak hiçbir zaman “salt sessizliğin” var olamayacağını, icra anında konser salonunda oluşan en ufak sesin (öksürük vs.), ya da salon dışında oluşan herhangi bir gürültünün bile yapıtın icrasına dahil olduğunu belirtmiştir. Bu sebepten ötürü baştan sona sessizlikten oluşan bu müzik bile her icrasında farklı bir yorum ile karşımıza çıkacaktır. Bu Cage'in rastlamsal müzik adına attığı en radikal adımdır (şekil 2.7.1).

---

<sup>42</sup> İlke Boran / Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği*, 269.

Şekil 2.7.1:

I

60  $\downarrow$  =  $2\frac{1}{2}$  c.w.  
 $\longleftrightarrow$   
 $\frac{4}{4}$

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top center is a large Roman numeral 'I'. Below it, there are four systems of musical staves. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The first system has a time signature of 4/4 and a tempo marking '60 ↓ = 2 1/2 c.w.' with a double-headed arrow below it. The second system has a time signature of 4/4 and a small number '.16' at the end. The third system has a time signature of 4/4. The fourth system has a time signature of 4/4 and a small number '.32' at the end, with an arrow pointing to '.33' below it. The staves are mostly empty, with only a few notes or rests visible at the beginning of the first system.

(John Cage'in kendi el yazısından, 4.33)

Cage üretken besteciliğinin yanı sıra aynı zamanda bir yazar olarak da oldukça aktifti. Müzikal zeka üzerine yazmış olduğu kitaplardan birkaçı en az besteleri kadar değerlidir. Aynı zamanda başta dans olmak üzere diğer sanat aktivitelerine de önemli ölçüde ilgi göstermiştir. 1950'lerin ilk yıllarında Cage bir grup genç besteciyle iletişim kurdu: Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002) ve Christian Wolf (1934). Böylelikle büyük bir etkileşim sağlandı. Paylaştıkları tüm fikirlerin temelinde bir müzik oluştururken diğer sanat türlerinden nasıl yararlanılabileceği düşüncesi vardı. Özellikle New York'ta gelişmekte olan resim sanatında ekspresyonizm akımı onlar için önemli bir yer tutuyordu. Bu yeni akım bestecileri, Feldman'ın belirttiği gibi "daha doğrudan, daha fiziksel" bir ses arayışına yönlendirdi.<sup>43</sup>

Avrupa'nın rastlamsal müzik ile tanışma süreci, Cage'in 1949'da Paris'e gitmesi ve Boulez ile tanışmasıyla başladı. Bu yakın ilişki her iki bestecinin de birbirlerinin müziklerine yaptıkları etkilerle gelişmiştir. Serializm ve rastlamsal olmak üzere her iki yönelimin birleştiği nokta, bestecinin arzu ve isteklerinden tamamen arınmış, özerk bir malzeme ile oluşturulmuş bir müziği ve bu müziği üretebilmenin en iyi yolu titiz bir planlanmaydı. Anlaşılacağı gibi, amaç aslında "saf müziği" yeniden yorumlamaktı. Cage'in 1954 yılında birlikte çalıştığı piyanist David Tudor (1926-1996) Avrupa'da bir konser dizisi gerçekleştirdi ve bu sayede besteci kendi müziğini geniş kitlelere duyurma konusunda önemli bir fırsat elde etti. Bu konserler (Avrupalı dinleyiciler düşmanca bir yaklaşım sergilese de) bazı genç serialist besteciler için, serializmi daha farklı ve daha özgür bir şekilde ele almalarına olanak tanıyacaktı. Stockhausen ve Boulez'in de eserleri rastlamsal kavramlar içermeye başlamıştı. Boulez'in altı enstrüman için yazdığı (alto flüt, viyola, gitar, vibrafon, marimba ve ses için) *Le Marteau sans maître* (Sahipsiz Çekiç, 1954) serializmi daha serbest bir şekilde ele aldığı ilk eserlerindedir. Stockhausen'ın

---

<sup>43</sup> Robert Morgan, *Twentieth-Century Music*, 365.

*Klavierstück XI* (Piyano Parçası, 1956) adlı eseri de yazmış olduğu ilk rastlamsal müziktir. Müzik içinde birbirinden bağımsız 19 müzikal öge vardır ve yorumcunun icra sırasında bu öğeleri kendi tercihi doğrultusunda çalması beklenir.<sup>44</sup>

### 3. TORU TAKEMITSU'NUN KİMLİĞİ

#### 3.1 Japon Müziğinin Gelişimi

Toru Takemitsu'yu tanıtmadan önce, Takemitsu'ya kadar varacak olan bu süreci bestecinin doğduğu ve yetiştiği Japonya'nın müzikal gelişimi ile birlikte irdelemek doğru olacaktır. Bu kısımda 6.yüzyıldan 20.yüzyıla kadar uzanan müzikal sürecin önemli olaylarından bahsedilecektir.

Japonya'nın müzikal gelişiminde önemli bir etkisi olan eski şaman dinlerinden *Şintoizm*'den (Tanrıların Yolu) bahsetmek gerekir. *Şintoizm*, Budizm'i benimsemelerinden önce sekizinci yüzyıldan II. Dünya Savaşı'na kadar Japonların ulusal dini olmuştur. Doğaya tapmayı temel felsefe olarak belirleyen bu çok tanrılı dindeki *Kami*'ler (tanrılar), yaşamın vazgeçilmez unsurları olarak yağmur, ağaç, rüzgar, dağ, ırmak v.s gibi varlıkların şekline bürünen kutsal ruhlar olarak adlandırılır. Müzikte de bu olgu önemli bir etken olmuş ve Şinto müziği adını almıştır. Şinto müziği repertuarı, toplamda sekiz formdan oluşmaktadır: *Kagura-uta* (Kagura şarkıları), *Azuma asobi* (Doğu eğlencesi), *kume-uta* (Saray muhafızı şarkıları), *ō-uta* (büyük şarkılar), *ruika* (cenaze şarkıları), *ta-uta* (alan şarkıları) ve *yamata-uta* (Yamato şarkıları)<sup>45</sup>. Dans, vokal ve enstrüman gelenekleri Japonya'nın eski, özellikle tarımla uğraştığı zamanların kültürünü yansıtır. Davul da Japon

<sup>44</sup> Robert Morgan, *Twentieth-Century Music*, 370-71

<sup>45</sup> Yamato: Japonya'nın baskın, etnik yerel grubunu oluşturan insanlara denmektedir.

kültüründe önemli bir yere sahiptir. Kötü ruhları yok etmek ya da iletişim kurmak, veya eğlendirmek için kullanılır.<sup>46</sup>

Şintoizm müziği dönemsel olarak incelendiğinde, ilk ortaya çıkışının Nara döneminde (553-794) gerçekleştiği görülür. Bu dönemde Kore, Çin ve diğer Asya ülkelerinin kültürleri Japon gelenekleriyle iç içe geçmeye başlıyordu. Budizm ve Konfüçyanizm de temellerini bu dönemde atmışlardır. Asya ülkelerinin birbirleriyle olan bu etkileşimi bir çok ögenin biçim değiştirerek aktarılmasına nedendir. Birkaç örnek verilecek olunursa, Çin kökenli Budist şarkıların (*shōmyō*), özellikle Şinto müziğinin yerel vokal stilini etkilemeye ve değişime uğratmaya başladığı görülür. Bu Budist şarkılar, Kagura şarkılarında olduğu gibi çoğunlukla yapılarında ritmik özgürlük barındırır. Ancak birbirine bağlı küçük melodik dizilerden oluşan bu şarkıların tonal yapıları Kagura şarkılarından oldukça farklıdır. Kagura şarkılarında ritm basit bir melodi hattının üzerinde özgürce hareket eden bir yapıya sahiptir. Vokal dokusu ise diğer Japon şarkılarıyla çarpıcı bir kontrast oluşturacak şekilde daha doğaldır ve ifadeler nispeten daha durağan bir dokuyla oluşur. Yine köklerini Çin'den alan *Gagaku* adı verilen maskeli dans ve geçit töreni müziği de Japonya'da hayat bulur. "Sarayı müziği" olarak adlandırabileceğimiz bu müziğin icrası, o dönemlerde sarayın ortasında insanları eğlendirmek adına oluşturulmuş bir avluda Şintoizm dini tanrılarının betimlenmesi şeklindedir. Ayrıca bu dönemde Saray -Tang Hanedanlığı-, Hindistan ve diğer Asya ülkelerine ait 75 enstrümanı bünyesinde barındırmaktadır.<sup>47</sup> Heian Dönemi'nde (794-1185) Japon kültürü ile iç içe geçmiş bu etkileşimler Japonya'nın müzikal karakterini geliştirmeye devam edecektir. Bu dönemin politik karışıklıkları Japonya'nın saray müziğinin de derin bir şekilde değişmesine yol açmış ve artık saray müziği Japon tören ve festivallerinin odaklandığı ana unsur haline gelmiştir.

<sup>46</sup> Malm, Music Cultures of the Pacific, the near East, and Asia, 185

<sup>47</sup> Susannah Violet Montandon - Olivier Messiaen's Influence In The Violoncello Works Of Toru Takemitsu, 7.

Tarih boyunca, geleneksel Japon müziği genellikle edebiyat ve dans formlarıyla birleştirilmiştir. *Gagaku* bu bağlamda Budist şarkılarıyla birlikte Japon müziğinin temelini temsil etmeye devam eder. *Gagaku* müziği, *komagaku* ve *tōgaku* adı verilen iki farklı türü bünyesinde barındırır. *Komagaku* türünde Kore ve Mançurya müzikleri yeşil elbiseli performans sanatçıları tarafından temsil edilir. Repertuvar, tamamı dans eşliğinde 28 parçadan oluşmaktadır. *Tōgaku* ise kırmızı elbiseli performansçılar tarafından, Çin ve Hindistan etkisinde müziklerin icra edilmesine denmektedir. Repertuvarında dans için yazılmış müzikler barındıran yaklaşık 80 parça bulunmaktadır. Japon tarihinde çok önemli bir yeri olan *Minamatoto* (ya da *Gengi*) ve *Taira Klanları*'nın arasındaki savaş da bu dönemde olmuştur. Bu savaş bir çok sanat eserine ilham vermiştir. Bu eserlerden en önemlisi Murasaki'nin ünlü romanı *Gengi'nin Hikayesi*'dir.<sup>48</sup> Bu roman aynı zamanda çeşitli otoritelerce türünün ilki olarak kabul edilir. Dönemin sonuna doğru feodal krallar Japon kültürünü iyiden iyiye etkilemeye başlamış ve bu etki Kamakura döneminin başlamasına olanak tanımıştır.

Kamakura Dönemi (1185-1333) daha önce de belirtildiği gibi ilk ayak seslerini klan savaşlarıyla duyurdu. Samuray sınıfının yükselişi, şamanlık ve feodalitenin başlangıcı bu dönemde gerçekleşmiştir. Minamoto Klanı ilk feodal sistemi kuran klandır. Saray müziği ise etkisini azaltmaya başlamış ve tiyatro sanatı aracılığı ile yerini yabancı unsurların Japon kültürüne daha fazla nüfuz ettiği bir popüler harekete bırakmıştır: Kutsal ve seküler unsurlarla sentezleşen yerli bir müzik hareketi yavaş yavaş ivme kazanmaktadır.<sup>49</sup> *Minamatoto* ve *Taira*

<sup>48</sup> Murasaki: Heian döneminde yaşamış Japon şair ve romancı. İmparatorluk sarayındaki nedimelerden biri.

<sup>49</sup> Susannah Violet Montandon - Olivier Messiaen's Influence In The Violoncello Works Of Toru Takemitsu, 10.

*Klanları*'nın savaşı anlatan bir diğer yapıt olan *Heike Hikayesi* bu dönemde bestelenmiştir (biwa ve bir anlatıcı için).<sup>50</sup>

Muromachi (ya da Asikaga) Dönemi'ne (1333-1615) geldiğimizde ise imparatorluk yönetiminden feodal krallıklara varana kadar büyük bir değişim yaşanır ve bu değişim tüccar sınıfının güçlenmesine neden olur. Saray müziği yerini *kouta* adı verilen öykülü şarkılara ve *jōruri* adı verilen davul eşlikli teatral gösterilere bırakır. Ayrıca bu dönemde davul yapımı, batılıların Stradivarius kemanına eş değer mükemmeliğe ulaşmıştır. Bu dönemin son yarısı ayrıca Momoyama Dönemi (1534-1615) olarak da bilinir. *No* drama geleneği rafine bir Japon sanat yöntemi olarak bu dönemde ortaya çıkmış ve bu kavram Japon müzik estetiğinin zirvesi olarak da görülmüştür. Budist bir tapınaktan yola çıkarak seyahat eden bir sanatçı topluluğunun yarattığı bir sanat geleneği olduğu düşünülür. Bu kavram müzik, tiyatro, dans, özenli kostümler ve sembolizmi kapsar. *No* dramlarının performansları bu dönemde büyük bir başarıya ulaşmıştır. *No*, beş kategoriden oluşur: Tanrılarla oyunlar, savaşçılar, genç ve güzel kadınlar, hayvanlar, olağanüstü varlıklar. Buna çeşitli başka oyunlar da eklenebilir. Bu dönemde *No* çoğunlukla toplumun üst kesimi olan samuray sınıfı ve Budist papazlar tarafından desteklenirdi. Daha sonraki dönemlerde ise yükselmekte olan tüccar sınıfı ayak seslerini duyurmaya başlayacaktı. Bu dönemde cereyan eden belki de en önemli olay batılıların uzak-doğu ziyaretleri ve Hıristiyan ilahileri aracılığıyla batı armonilerinin tanıtılmaya başlanmasıydı.

Tokugawa Dönemi'ne (ya da Edo) geldiğimizde ise tiyatroya ilginin giderek arttığını görmekteyiz (1615-1868). Bu dönemin ikinci yarısı Genroku Dönemi (1615-1868) olarak bilinir; Tokyo, Kyoto ve Osaka şehirleri artık günlük hayatın

---

<sup>50</sup> biwa: Kısa saplı, 4 telli, gitara benzeyen geleneksel japon müziği enstrümanı. Biwa ile yapılan müziğe *Biwagaku* denmektedir. Görsel için: bkz. Ek 2, s.115

merkezleri, kukla tiyatro geleneği ise popüler bir hale gelmişlerdir. Daha önceki dönemde bahsettiğimiz *jōruri* (davul eşlikli tiyatro) Osaka'daki Takimoto Tiyatrosu'na taşındığında gelecek kuşakların kukla tiyatro geleneğini büyük oranda etkileyecektir. Kukla tiyatro geleneğinin yanı sıra değişik tiyatro formları da türemiş ve bunlar müzik ve dans eşliğiyle yine Japon geleneklerine uygun bir halde sentezlenmiştir. Bu dönem aynı zamanda *shamisen*<sup>51</sup>, *koto*<sup>52</sup> ve *shakuhachi*<sup>53</sup> adındaki geleneksel Japon enstrümanlarının yükselişine de tanık olmuştur.

Daha sonraki yıllarda Japonya'nın batılılaşmasına neden olan bu dönemi politik açıdan irdelemek söz konusu süreci daha anlaşılır kılacaktır: O sırada samuray sınıfı ile yönetim arasında sert bir rekabet vardı. Samuray liderliği babadan oğula devredilirken, mevcut liderin oğlu bulunmadığı için bu bir karmaşaya neden olmuştu. Diğer taraftan ise samuray liderinin yetkisinin kısıtlanmamasını ve imparatorluğun daha güçlü olmasını isteyen bir kitle mevcuttu. Dolayısıyla o dönemde bölünmüş bir Japonya düşünmek mümkündü. Sadece Japonlar'ın egemenliğindeki 200 yıldan sonra ilk kez, batılılar Japonya'ya gelip ticaret yapma girişiminde bulundular (Bu süreç Amerikalı denizci Amiral Matthew Calbraith Perry'nin (1794-1858) Uruga limanına varmasıyla başlamıştı).<sup>54</sup> Mevcut Japon İmparatorluğu'nun gelişmiş batı ülkelerindeki ekonomik düzeyi yakalama arzusu samuray sınıfı ile aralarındaki gerilimi daha da kamçılıdı ve bu gerilim imparatorluğun samuray sınıfını bozguna uğratmasıyla sonuçlandı. Batılılaşmaya yönelik önemli adımlardan biri 1858 yılında Japonya ve Fransa ticaret anlaşmasının

<sup>51</sup> Shamisen: Baçi adı verilen bir mızrap ile çalınan 3 telli perdesiz japon çalgısı. 16.yy'da Güney Japonya'da doğmuştur. Görsel için: bkz. Ek 2, s.115

<sup>52</sup> Koto: Çin kültürüne ait ancak günümüzde Japonya'da ilgi gören 13 ya da 17 telli bir çalgı, sağ elin 3 parmağına takılan fildişi mızrap ile çalınır . 7.yy'ın sonlarına doğru Çinliler tarafından Japonya'ya tanılmıştır. Görsel için: bkz. Ek 2, s.116

<sup>53</sup> Shakuhachi: Çin kökenli bir flüt. Bambodan yapılır. Görsel için: bkz. Ek 2, s.116

<sup>54</sup> Peter Burt, The Music of Toru Takemitsu, 4.



imzalanması oldu. Japonya-Fransa ilişkisi her iki ülkenin, Asya'daki genişleme politikalarında ve Japonya'nın gemicilik sanayisinde önemli bir rol oynayacaktı.

İmparatorluğun samuray sınıfını bozguna uğratmasıyla başlayan dönem Meiji Dönemi (1868-1912) olarak adlandırılır. Bu dönem ayrıca Restorasyon Dönemi olarak da bilinir. Japonya ve batı arasındaki politik çıkarlar ve batılılaşmanın zirve yapması nedeniyle Japonya'nın eğitim ve sanatında en güçlü batı etkisini göreceğimiz dönem de bu süreçtir.

Meiji hükümeti tarafından düzenlenen yeni eğitim sistemine batı müziği uygulamaları da dahil edildi. Artık müzik eğitimi, ilkokulda şarkı söylemek ve ortaokulda da bir enstrüman öğrenmek üzerineydi. Çocuklar, özü Japon halk şarkılarından alınmış ama batı müziği tekniği ile bestelenmiş şarkılar söylemeye başlamışlardı. Eski monodik Japon şarkıları yerine batı armonileri ile zenginleştirilmiş bu şarkılar batı müziği ile Japon müziği sentezinin bir örneğiydi. Batılılaşma atılımını güçlendirmek amacıyla müzik eğitimi Luther Whiting Mason (1818-1896) ve Shuji Izawa (1851-1917) Tokyo'da ilk müzik okulunu kurdular. Kurdukları okullarda Japon şarkılarını batı armonileriyle sentezliyor böylelikle daha doğal yoldan öğrenilmesini sağlıyorlardı. Hem Japon enstrümanları, hem de batı enstrümanları öğretilerek bu iki farklı türün arasında bir köprü kurulması amaçlanıyordu.

Batı müziği anlayışının ülke geneline yayılması, halkın sürekli izlediği askeri törenler sayesinde oldu denebilir, çünkü ordu marşlarda ve özel törenlerde bu müziği kullanmayı benimsemişti.<sup>55</sup> 1867-68 yıllarında Japonya Paris'teki Dünya Fuarı'na katıldı ve Fransız müziği ile tanıştı. Bu tanışma büyük bir etki kaynağı olarak

---

<sup>55</sup> Susannah Violet Montandon - Olivier Messiaen's Influence In The Violoncello Works Of Toru Takemitsu, 17

Japonya'ya geri dönecekti. Japon besteciler için Fransız müziğinin genel estetiği, diğer ülkelerin estetiğine göre çok daha cazipti. Tokyo Müzik Okulu'nun ilk yıllarında Alman müziği geleneği hakimdi. Ancak Japon müziğindeki estetik ile Alman müziğindeki yaklaşım farklılıkları dolayısıyla, Japonlar Fransız müziğine yönelmeye başladılar. Japon müzisyenler için ideal olan, empresyonist müziğin büyüydü. Fransız müziğinin sahip olduğu, modaliteye dayalı ve fonksiyon ideallerinden arındırılmış yaklaşım, doğayı betimleme istemi Japon müziği gelenekleriyle fazlasıyla örtüşüyordu. Dolayısıyla Japonya için Fransız empresyonist müziği ile kendi müziğini sentezlemek kendi geleneklerini de yaşatmak anlamına gelecekti.

Yine de bu sentez düşüncesi bazı çevrelerce fikir ayrılığına neden oluyordu. Ulusalci kesim Japon kimliğini kaybetme endişesi yaşıyor ve gelenekçilikten yana tutum sergiliyordu. Nihayetinde bu karışıklık II.Dünya Savaşı sırasında, hükümetin ulusalcılık olgusunu yükseltme amacıyla batılılaşma hareketini yasaklamasıyla sonuçlandı. 1950'lere varana kadar batı müziğine dair herhangi bir çalışma gerçekleşmezken daha sonraları müzisyenler modern müzik standartlarını yakalamak adına yeniden bir başlangıç yapıp yeni müzik okulları, operalar ve orkestralar kurmuşlardır. Akademik çevrelerde yine batı etkisi hakimdi ve Tokyo Müzik Okulu tekrar, Fransız ve Alman geleneği olmak üzere ikiye bölünmüştü. Modern Japon besteciler bu batılılaşma sürecinde müzikte birçok farklı akıma şahit oldular (12-tonculuk, Avangard Akım ve 1955'de NHK Elektronik Müzik Stüdyosu'nun açılmasına sebep olan "Konkret Müzik Hareketi"<sup>56</sup> gibi).<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Konkret Müzik, Türkçe'de "Somut Müzik" olarak kullanılmaktadır.

<sup>57</sup> Susannah Violet Montandon - Olivier Messiaen's Influence In The Violoncello Works Of Toru Takemitsu, 18

### 3.2 Toru Takemitsu

Toru Takemitsu, 8 Ekim 1930 yılında, Tokyo'nun Hongo ilçesinde, Takeo ve Raiko Takemitsu'nun oğlu olarak dünyaya geldi. Doğumundan bir ay sonra, annesiyle birlikte Çin'in kuzeydoğusunda bulunan ve babasının bir sigorta şirketinde çalıştığı Mançurya bölgesine göç ettiler. Burada yedi yaşına kadar yaşayan Takemitsu, daha sonra ilkokul çağına gelmiş olması nedeniyle Tokyo'ya döndü ve Akebonochö'da bulunan amcasının evine yerleşti. Bir yıl sonra hastalığı ilerleyen babası, Kagoshima'da tedavi edilirken 1938'de hayatını kaybetti.

Japon kültürü genetik eğilimin, sonradan edinilmiş deneyimlere karşı daha büyük önemi olduğunu vurgular. Takemitsu'nun genetik mirasında, caz düşünüy, kendi geleneksel çalgıları olan *shakukachi*'ye bağlılığı ve ödülü bir çift Japon sandaleti olan kuş sesi taklit etme yarışmalarında daima birincilik ödülü kazanmak gibi özellikleri bulunan babasının rolü inkar edilemez. Diğer yandan, karakteri belirleyen şeylerin arasında genetik dışında çevre etkisinin önemini vurgulayanlar, bestecinin babasının caz merakı ("Kid Ory and his Creole Band" gibi dönemin isimleri) üzerinde dururlar. Bizzat Takemitsu "caz müziği hep içimdedir" şeklinde itiraf etmiştir; "Dixieland, New Orleans Style" adlı eser babasının özellikle sevdiği müzikler arasında yer almaktadır.

Bu arada, Takemitsu'nun Tokyo'ya geri döndüğünde birlikte yaşamaya başladığı teyzesinin koto öğretmeni olması gerçeğine de dikkat çekmek lazım, ancak Takemitsu'nun sözlerinden anlaşılacağı üzere bu etki daha çok olumsuz bir yönde görülmüştür:

“Küçüktüm, bir koto öğretmeni olan teyzemle Tokyo’da yaşarken, etrafta daima geleneksel Japon ezgileri duyardım. Her nasılsa bu beni asla cezbetmezdi. Çünkü Japon müziği daima savaşın acılarını anımsatırdı.”<sup>58</sup>

Bu konuda rol oynayan çevresel ve genetik unsurlara az ya da çok önem atfedilebilir, öte yandan Takemitsu’nun çocukluğundan kalan ilk müzikal anılar incelendiğinde iki konu su yüzüne çıkar: İlki, Takemitsu’nun çocukluğunun geçtiği çevrenin, müzikal olanaklar açısından oldukça fakir olması ve sonraları gördüğü kısıtlı müzik eğitimine karşın kendi kendini yetiştirmiş olmasıydı. İkincisi, kafasında erken yaşlardan itibaren caz gibi batı müzikleri ve Japon müziği arasında bir ikilem oluşmasıydı. Batı müziği ve Japon müziği arasında tercih yaptığı zaman ulusal-geleneksel müziği ikinci plana koyduğu belirgindi. Batı ve doğu arasındaki bu ayrım Takemitsu’nun acı savaş anıları nedeniyle derinleşmiş, hatta bir kutuplaşma derecesine gelmiştir. 1944’te eğitiminin bitmesinin ardından Takemitsu, Saitama şehrindeki bir askeri üste çalışmaya gönderilir; kaldığı yer dağların derinliklerinde bir yeraltı sığınağıdır ve kendi sözleriyle “çok acı bir deneyim” yaşayacaktır: Bir defasında, yeni mezun bir yedek subay, gözaltına alınan birkaç kişiyi, gramofondan müzik dinletmek amacıyla arka odaya götürmüş, iğne olarak dikkatlice yontulmuş bir bambu parçası kullanmıştır ve bestecinin hatırladığı kadarıyla subayın çaldığı plaklardan birisi Josephine Baker’ın söylediği *Parlez moi d’amour*’dur. Aslında o sıralarda Nazi Almanya’sında, Entartete Kunst<sup>59</sup> yaklaşımıyla damgalanan dönemin çağdaş eserleri yine de yorumlandığı gibi, Japonya’da da yabancı müzikleri dinlemek ve zevk almak rastlanılan bir şeydir. Vatansever savaş şarkılarıyla dolu aşırı ulusalcı

<sup>58</sup> Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, 25-26.

<sup>59</sup> Entertate kunst, Nazilerin Hindemith ve 12-ton bestecilerinin sistemlerine tahammül edememesi (asıl gerçek Schönberg’in Yahudi olması) ve hatta Mahler’in (o da Yahudiydi) senfonilerine karşı antipati duyması sonucu oluşturdukları bir kavram: yozlaşmış-yoldan çıkmış sanat.

ve faşist bir müzik kültürüne alışık olan Takemitsu büyük bir şaşkınlık geçirir ama aynı zamanda esas eğiliminin farkına da varır. Bizzat kendisi bunu itiraf edecektir:

*“O müziği duymak benim için oldukça şaşırtıcıydı. Donakaldım ve batı müziğinin ne kadar görkemli olduğunu birden bire farkettim.”<sup>60</sup>*

Savaş dönemindeki deneyimlerinin sonucu olarak Takemitsu'nun isyankar bir duruşu tutkulu bir şekilde benimsediğini, Japonların geleneksel kültürünün reddedilmesi gerektiğine inandığını ve batı kültürüne ait olan her şeyi hevesle kabul edip benimsediğini görmek çok da şaşırtıcı değildir:

*“Başlangıçta Japonya benim için sadece olumsuz bir anlam ifade ediyordu. En azından çağdaş batı müziğini anlamaya ve batılı yaşama karar verdiğimde Japonya'yı reddetmem gerekiyordu. İkinci Dünya Savaşı'ndan ötürü, Japonlara dair olan her şeyi reddetme duygusu bir süre devam etti ve kolay kolay ortadan kaybolmadı. Aynı şekilde, bir besteci olarak kariyerime de Japon kimliğimi reddederek başladım.”<sup>61</sup>*

Takemitsu'nun batı kültürünü tercih etmesi, batı müziğine yönelmesinin de nedeni oldu. Savaş sonrasında Amerikan egemenliğinin ilk yıllarında hasta yatağına hapsolan geleceğin bestecisi, tüm zamanını Amerikan Silahlı Kuvvetleri'nin Gershwin, Debussy ve Mahler gibi farklı besteci ve müzik türlerini çalan radyosunu dinleyerek geçirdi. Ayrıca Amerikan işgalindeki hükümetin Sivil Haberler ve Eğitim kısmındaki kütüphaneye giderek Amerikan müziği hakkında da bilgi edindi (bu

<sup>60</sup> Peter Burt, The Music of Toru Takemitsu, 27.

<sup>61</sup> A.g.k., 27.

süreç, Takemitsu'nun yaşamında dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir). O sıralarda 16 yaşındaydı ve besteci olmaya karar verdi.

İlk yıllarda, bu karar hiçbir şekilde profesyonel yardım veya destek görmedi, ancak Takemitsu tamamen yalnız da değildi. Küçük bir koro yönetmekte olan Tokuaki Hamada'nın evinde, başka bir genç besteci olan Hiroyoshi Suzuki ile tanıştı, Suzuki, bu zorlu gençlik yıllarında onun yakın arkadaşı olacaktı. Birlikte Rimsky-Korsakov'un *Orkestrasyon*' unu incelediler ve Hamada'nın kütüphanesindeki özellikle Roussel, Fauré ve Franck gibi Fransız bestecilerin raflardaki notalarına baktılar. Kısa bir süre sonra - 1946'da Noel'den hemen önce - Takemitsu, Yokohama'da Amerikan Ordusu'na ait askeri kantinde işe alındı. Burası gündüzleri boş olduğunda piyanoyu kullanabileceği, karşılığında da geceleri askerlere caz müziği yapacağı bir yerdi. Çocukluğunda Takemitsu'nun çok yakın olduğu, daha sonra bir yasak meyve haline gelen bu müzik türü, şimdi de ironik bir şekilde geçim kaynağına dönüşmüştü.

Bu arada, Takemitsu ve Suzuki buldukları her nota üzerinde çalışmaya devam ettiler ve kompozisyon konusunda ilk denemelerini gerçekleştirdiler. Çalışmalarının çoğunda, batı müziği bestecilerinin eserlerini ilham kaynağı olarak almış görünseler de bu çalışmalar, daha önceki birçok Japon bestecinin ulaşamadığı Japon ve batı müziği sentezinin gerçekleştirilmesi amacının ortaya çıktığı denemeler olarak değerlendirilmelidirler. Örneğin, geleneksel Japon müziğinin modlarını araştırmış ve kullanım imkanlarını görmek istemişlerdir. Bu deney 17 yaşındaki Takemitsu'nun *Kakehi* isimli eserinde pentatonik dizi şeklinde vücut bulmuştur. Takemitsu'nun çalışmaları tabii ki tamamen batılı bestecilerin eserleriyle sınırlı olmayacaktır; sahaflarda arayıp bulduğu Kishio Hirao'nun (1907-1953) *Flüt Sonatini* gibi savaş öncesi eserler de genç besteciye etkileyecektir. Takemitsu ve arkadaşı Suzuki, Hirao'nun bestecilik sistemini daha yakından tanımak isteğiyle yaşlı meslektaşlarının

evine gidip ona danışmaya karar verirler, ama kapıdan kovulurlar. Altı yıl sonra, bir göğüs hastalığından dolayı hastanede olan Hirao ile, Takemitsu tekrar iletişime geçecek ve Hirao, daha önceki kabalığından dolayı özür dilemek amacıyla Takemitsu'ya çok önemli bir hediye vermek isteyecektir; (bu hediye de Messiaen'in *Technique de mon Langage Musical* isimli eserinin Japonca çevirisidir). Ne yazık ki, kısa bir süre sonra öldüğü için Hirao sözünde duramamıştır.<sup>62</sup>

İyi bir bestecinin yanında çalışma konusunda Takemitsu'nun şansı 1948'de yaver gider. Haziran'da gerçekleşecek olan Japonya-Amerika Çağdaş Müzik Festivali'ne bilet alırken Takemitsu, Toho Müzik Derneği'nin yöneticisine, kendisinin de bir besteci olmak istediğini açıklar. Yönetici onu Yasuji Kiyose (1900-1981) ile tanıştırmayı önerir ve Takemitsu Kiyose'ye iletmek üzere hemen birkaç nota verir. Kiyose, Takemitsu'nun bazı eserlerini piyanoda çalacak ve genç besteciye göre sesleri birbirinden ayırma yeteneğine ilişkin oldukça özel bir iltifatta bulunacaktır: *“Eserlerin tınısının çok güzel olduğunu ve ona daha çok notayla gelmem gerektiğini söyledi ve çok saygı duyduğum birinden bütün bunları duymak çok güzeldi”*.<sup>63</sup> Kiyose özellikle Takemitsu'nun keman sonatını beğenir; ikinci bölümdeki çift ses kullanımının içini ürperttiğini söyler. Tek ses kullanımının bile kendisi için zor bir problem olduğunu söyleyen genç birinin, polifonik ustalığını olağanüstü bulduğunu da ilave eder. Takemitsu'nun arkadaşı Suzuki'yi de öğrencisi olarak kabul eder. “Japonya-Amerika” konseri gerçekleştiğinde iki arkadaş, Kiyose tarafından Japon müziği bestecilerinin önemli iki ismi olan Yoritsune Matsudaire ve Fumio Hayasaka ile tanıştırılırlar ve iki yıl sonra da aralarında Kunio Otsuki ve Akihiro Tsukatani'nin de bulunduğu *“Shinsakkyokuha”* (Yeni Kompozisyon Grubu) adıyla anılan, daha yaşlı müzisyenlerin üyesi oldukları topluluğa katılma hakkına erişirler. 1950 yılının Aralık ayında, grubun yedinci konserinde, Takemitsu'nun

<sup>62</sup> Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, 29.

<sup>63</sup> A.g.k., 29.

piyano için yazmış olduğu, ilk önemli eseri *Lento in due movimenti*'nin seslendirilişi yapılır. Kısa bir süre sonra NHK (Japonya Radyo ve Televizyon Kurumu) tarafından eser yayımlanacaktır, ancak Japon eleştirmenler tarafından yapılan yorumlardan bir tanesi Takemitsu için tam bir hayal kırıklığı olur:

“Eserimi ilk kez sergilediğim konserin ardından Shinjuku’da bir gazete aldım. Gazeteye göz attığımda çok sert bir şeyin yazılmış olduğunu gördüm. Tek bir cümleydi: “Bu müzik bile değil.” Gözlerimin önü karardı. Önümde bir sinema vardı, bir bilet aldım, içeri girdim ve yalnız olacağım karanlık bir yere gittim, sadece ağlamak istedim ve ağladım. Benim için en uygun olacak şeyin müziği bırakmak olduğunu düşündüm.”<sup>64</sup>

Aynı yıl, *Shinsakkyohuka* Takemitsu’nun *Distance de Fee* (Peri’nin Uzaklığı) adlı eserinin seslendirilişini yapar. Bu sırada Takemitsu, kendisi ve Suzuki’nin, sonunda bu topluluktan çıkmalarına neden olacak bazı kişilerle temasa geçmiştir. Bu kişilerin arasında ressam Hideko Fukushima (1927-1997), şair Shfizo Takiguchi (1903-1979), besteci Joji Yuasa (1929), yazar ve eleştirmen Kuniharu Akiyama da (1929-1996) vardır. Son iki isimle Takemitsu ilk konserinde kuliste buluşmuştur. Bütün bu kişilerle gerçekleşen iletişim sonucu Ekim 1951’de Takiguchi’nin önerisi ile “Experimental Workshop” (DeneySEL Atölye) - *Jikken Kōbō* adlı grup kurulacaktır.<sup>65</sup> Bu *Shinsakkyohuka*’dan *Jikken Kōbō*’ye geçiş anlamsız değildir; Takemitsu ve Suzuki aynı yıl eski gruplarından üyeliklerini geri çekerler, çünkü yaşlı bestecilerin topluluğu, deneysel yapısı açıkça belirgin bir multimedya organizasyonu olan genç *Jikken Kōbō* ile kıyaslandığı zaman sadece bir müzikal performans platformundan ibarettir. *Jikken Kōbō*’nün amacı ise dansın, filmin, ilk animasyon

<sup>64</sup> Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, 30.

<sup>65</sup> Ayrıntılı bilgi için: Miwako Tezuka, *Experimentation and Tradition: The Avant-Garde Play Pierrot Lunaire by Jikken Kōbō and Takechi Tetsuji*, <http://artjournal.collegeart.org/>



denemelerinin, medyada (Tv kastediliyor) görsel-işitsel bir sentez bağlamında kullanılması ve yeni sanattaki deneysel unsurun sınırsızca genişletilmesidir.<sup>66</sup>

*Jikken Kōbō*, kuruluşundan bir ay sonraki ilk gösterisinde, başlıca amacı sanatlar arası bileşim çabası olan programının hakkını verebileceğini fazlasıyla ortaya koyacaktır. *Ikiru Yorokobi* (Yaşam Sevinci) balesinin Noel öncesindeki gösteriminde grubun bütün üyeleri yer alır; aralarında Suzuki ile gösterinin müziğini on uykusuz gecede bestelemiş olan Takemitsu da mevcuttur. İki yıl sonra, yukarıda sözü edilen animasyon teknolojisi (autosliding) *Jikken Kōbō*'nün ilk görsel-işitsel programlarında kendine yer bulur. Aynı süreçte başka bir yenilik de ortaya çıkar. Genellikle 20.yy bestecilerine o zamana kadar konserlerin ikinci yarısında yer verilmekteyken ilk yarılarda *Jikken Kōbō*'ye üye müzisyenlerin ve Messiaen vb. bestecilerin eserleri de dinletilmeye başlanır (Messiaen'ın *Sekiz Prelüd'ü*, *Quatour pour la Fin du Temps* vb).

Takemitsu'nun bu yıllardaki müzik çalışmaları bir yandan alışlagelmiş çalgısal kompozisyonlar, öte yandan da daha az bilindik alanlarda denemeler şeklinde ikiye ayrılabilir. Bunlardan ilk gruba dahil olan *Saegirarenai Kyosoku (Bölünmemiş Esler) No.1* 1952'de bir *Jikken Kōbō* konserinde, *Shitsunaikyōsōkyoku* ve *13 üflemeli için Oda Konçertosu* ise aynı grubun 1955 yılında gerçekleşen konserlerinde ilk kez seslendirilmişlerdir. Söz konusu eserlerin geleneksel notasyonla yazılmış olması Takemitsu'nun o süreçteki etkinliği hakkında yanlış bir izlenim oluşturmuştur: Bu dönemde besteci sadece bildik batı notasyonu ile ifade edilmesi mümkün olmayan çalışmalar da yapmaktaydı. Bu alanlardan biri *musique concrète* idi. Konkret müzikten kasıt, elektro akustik kullanımdır. Amaç yapay yoldan, herhangi özgün bir neden olmaksızın ses-tını elde etmektir: insan sesinden veya enstrümanlardan hatta doğadaki gürültü ya da akustik oluşumlardan faydalanmak

---

<sup>66</sup> Toru Takemitsu, *Confronting Silence*, xi.

mümkündür. Bunun dışında synthesizer'dan veya bilgisayarla bağlantılı dijital sinyaller kullanılarak konkret müzik oluşturulabilir. Başka bir deyişle, geleneksel müzik, somut görüntüleri soyut müzikal sesler vasıtasıyla ifade ederken, bunun aksine *musique concrète* akımında ise bahsedilen somut sesler ile soyut görüntüler ifade edilmeye çalışılır.<sup>67</sup> Bu tür bestelerde melodi, armoni, ritm vb. temel kavramlara dikkat etmek zorunluluğu yoktur. Her *musique concrète* örneği, bestecinin mevcut seslerle doğrudan çalışarak yarattığı bir doğaçlamaydı: notasyon ve performans es geçildi ve bu sayede artık yorumcu ihtiyacı duyulmayacaktı. Besteci hayal ettiği seslerle birebir iletişime geçebilecekti.<sup>68</sup> Ama *musique concrète*, bu yönüyle *Elektronische Musik* ile karıştırılmaması gereken bir akımdır. Zira bu ikinci tür kaydedilmiş (recorded) sesler üzerinden değil doğrudan elektronik işlemlerle elde edilen bir ses sistemi diye tanımlanır. Pierre Scheffer 1940'larda *musique concrète*'nin (Konkret Müzik Akımı) teorik temellerini ortaya koymuştur.

Bu akım, Japonya'ya Fransa'da bir süre çalışmış olan ve 1953'te ülkesine dönen Toshiro Mayuzumi'nin *X Y Z* adlı eseri ile ulaşmıştır. Takemitsu konkret müzik sistemini ilk kez 1955 Kasım'ında *Hono* (Alev) adlı eserinde kullanır; sonradan bu eserin malzemelerinden oluşturduğu *Relief Statique*'da (Durağan rölyef, 1956) elektronik ve konkret eserlerin dinletilerine yer verilen bir *Jikken Kōbō* resitalinde ilk kez halka sunulmuştur. Aynı yıl Takemitsu, Japonca aşk anlamına gelen kelimeyi kullandığı *Vocalism A.L.*'i, *Ki, Ku, Tani*'yi (Özgür, Gök, Kuşlar), *Clap Vocalism*'i ve Jean Anouilh'in tiyatro oyunu *Euridice* için konkret müzik sistemini kullanarak bir rastlamsal müzik eserleri dizisi oluşturacaktır. Takemitsu 1955'de *Relief Statique* üzerinde çalışırken *Shinsakkyokuha* üyesi Fumio Hayasaka'nın ani ölümünden dolayı çok sarsılır. Hayasaka batıda en çok Akira Kurosawa'nın (1910-1988) *Rashamon* (1950) ve *Yedi Samuray* (1954) filmleri için

<sup>67</sup> Toru Takemitsu, *Confronting Silence*, 28.

<sup>68</sup> Paul Griffiths, *Modern Music And After*, 18.

yaptığı film müzikleri ile tanınır ve Takemitsu, Hayasaka'nın yanında asistanlık yaptığı dönemde kompozisyon ve performans konusunda çok şey öğrenmiştir.

Takemitsu 1957'de yaşlı bestecinin hastalığı sırasında yanında refakatçi olarak kaldığı sırada Tokyo Senfoni Orkestrası'ndan aldığı sipariş üzerinde çalışıyordu. Zorlukla ve büyük çabalar içinde tamamladığı eseri *Yaylı Çalgılar için Requiem*, aynı senenin Haziran'ında ilk kez seslendirildi. Takemitsu, eserin Hayasaka ile ilgisi hakkında şunları söylemiştir:

*“Bu müziği özel olarak bir kimsenin yasını tutarak yazmadım. Ancak müzik üzerinde çalışırken Hayasaka'nın ölümünü gitgide daha çok düşünüyordum.”*<sup>69</sup>

İlerleyen yıllarda ise aynı eser hakkında başka türlü bir yorum yapmıştır: Takemitsu bu eserle ilintili olarak kendi ölümünü de düşündüğünü itiraf eder, çünkü o sırada çok hastadır ve ölmeden önce kendi ağdını yazmak istediğini belirtir.<sup>70</sup> Takemitsu, Hayasaka'nın ölüm haberini aldıktan sonra eserine *Requiem* adını vermeye yöneldiğini sonradan itiraf etmiştir (önceleri *Meditasyon* başlığını düşünmekteydi).

*Yaylı Çalgılar için Requiem*, Takemitsu'nun yurtdışındaki ününü arttıracaktır. 1959'da Igor Stravinsky Japonya'yı ziyaret eder ve NHK'den Japon müziği kayıtları ister. Aslında Takemitsu'nun müziğine, seçilen kayıtlar arasında yer verilmemiştir, ancak birisi *Requiem*'in kaydını bulur ve Stravinski müziği yarıda kesmek isteyen organizatörlere karşı çıkıp sonuna kadar dinler. Bunun sonrasında bir basın

<sup>69</sup> Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, 33.

<sup>70</sup> A.g.k., 33.

açıklamasında dinlediği müziklerin nasıl olduğu sorulduğunda, sadece Takemitsu'nun müziğinin içten ve ustaca oluşundan bahseder.

Stravinsky'nin tavsiyesiyle Serge Koussevitsky (1874-1951) Takemitsu'ya bir eser sipariş eder ve Japon besteci *The Dorian Horizon*'u (Dorien Ufuk) besteler. Bestecinin kariyerinde yeni bir dönem başlamıştır: Artık yurtiçinde ve dışında saygı gören, müziği icra edilen bir besteci haline gelebilmiştir. Stravinsky sonrası dönemin iki noktası vardır ki özel bir anlam taşımaktadır ve incelenmesi gerekir: 1- Takemitsu mesleki açıdan taşıdığı prestije rağmen olgunluk dönemlerinde bile düzenli olarak film müziği yazmaya devam etmiştir; dramaturjik alanda yaptığı çalışmalar 1952'de, Katsushika Hokusai (1760-1849) adlı sanatçı hakkında, senaryosunu Shazo Takiguchi'nin (1903-1979) yazdığı bir filme müzik bestelemesiyle başlamıştı (bu müzik projenin yönetici kadrosunda bir değişiklik nedeniyle filmde hiç kullanılmamıştır). Takemitsu bundan sonraki yıllarda eşi Asaka Wakayama'nın bir süreliğine üyesi olduğu *Shiki* tiyatro kumpanyasının sahne ve radyo oyunlarına da müzik yazacaktır. 1956'da ise *Kurutta Kaijutsu (Çıldırılmış Meyve)* filmi için bestecinin ilk uzun metrajlı film müziği ortaya çıkar. İlerleyen yıllarda toplamda 90 film müziği çalışması oluşmuştur; Akira Kurosawa'nın *Ran* (1986) ve Philip Kaufman'ın (1936) *Rising Sun* (1993) filmleri için yazdığı müzikler gibi hem sanatsal hem de ticari başarılar mevcuttur. Takemitsu'nun film müzikleri her ne kadar nitelikli olsalar da bunları yazmakta bestecinin ana motivasyonunun para kazanmak olduğu yadsınamaz. Takemitsu'nun bir besteci olarak geçimini bu yollardan sağlamaya karar vermesi batıdaki birçok meslektaşının aksine yüksek öğretim kurumlarında öğretmenlik yapmamasına neden olmuştur: Takemitsu memleketinde bir avant-garde sanatçı olarak bilinmektedir ve dolayısıyla tutucu Japon akademik çevrelerde kabul görmesi elbette kolay değildir. Öte yandan diğer *Jikken Kōbō* üyeleri gibi politik görüşü anti-kurumsaldır ve hayatının ilerleyen yıllarında çeşitli akademik kurumlardan kendisine yapılan iş tekliflerini geri

çevirecektir. Takemitsu'nun hitap ettiği dinleyici kitlesi akademik bir kesim değildir. Bestecinin film ve televizyon müziği alanlarındaki çalışmaları yaratıcı yeteneğinin verimliliğine ve çok yönlülüğüne tanıklık eder. Bu çok yönlülüğün bir başka örneği Takemitsu'nun düzyazı metinleridir; Bunların arasında birkaç cilt dolusu estetik konulu makale ile dedektif romanları bile vardır. Bu noktada sözü edilmesi gereken çok önemli bir konu, bestecinin film ve televizyon müziği alanındaki yapıtlarının konser müziği yapıtları üzerindeki etkisidir. Takemitsu birçok kez 'ciddi' eserlerinde film müziklerinden malzemeler alıntılamış ya da bunları uyarlamıştır. Daha da önemlisi Takemitsu ticari amaçlı besteleri sayesinde yazı tekniğini çok ilerletme imkanını bulmuştur.<sup>71</sup>

2- Takemitsu hakkında yapılacak ikinci önemli tespit müziğindeki Doğu ve Batı unsurlarının sentez olarak ulaştığı düzeydir. Örneğin John Cage'in etkisi belirgindir. Toru Takemitsu, John Cage'in müziğe olan yaklaşımının kendisini derinden etkilediğini zaten dile getirmiştir. John Cage'i tanımlarken müziği toprağa benzetir; John Cage'in kısır müziğin toprağını gübrelemek istediğinden ve bir çiftçi olarak bestecilere çok iş düşüğünden bahseder. Ona göre müziğin yetiştiği arazi kendi geleneksel müzik aletlerimizdir ve gerçek özgünlük yalnızca bu sentez ile mümkündür.<sup>72</sup>

Takemitsu 1961 Nisan ayında Tokyo Dünya Müzik Konferansı'na katılmak üzere Japonya'ya gelen Luciano Berio ve Iannis Xenakis ile tanışır. Berio ve Takemitsu, Asakusa'nın budist eşyalar satan dükkanlarında *mokugyō* adında bir çalgıyı aramaya koyulurlar ve sonraları birkaç kere tekrar bir araya gelirler. 1980'de Avustralya'da Eurovision yarışması için birlikte çalışırlar; 1992'de ise Berio ve

---

<sup>71</sup> Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, 34-35.

<sup>72</sup> Toru Takemitsu, *Confronting Silence*, 27.

London Sinfonietta Japonya'ya davet edilirler ve Takemitsu'nun 'Music Today' Festivali'nin (Günün Müziği) yirminci kuruluş yıl dönümü kutlamalarında yer alırlar.

Xenakis ile Takemitsu hayatlarının geri kalanında birkaç kez tekrar karşılaştılar, bu karşılaşmalardan en önemlisi belki 1972 sonu ve 1973 başında iki bestecinin Endonezya'nın Bali adasına bir heyet ile birlikte gitmeleri olmuştur; Takemitsu bu yolculuğunda hem gamelan müziğinden hem de yerellerin yaşam tarzlarından derinden etkilenmiştir (bir vakitler Debussy'de olduğu gibi).

Takemitsu, Stravinski'nin kendisine büyük yardımı dokunmuş olmasına rağmen, 'o zamanlar bile müziğini çok sevmediğini' itiraf eder ve iki besteci tanışmalarının ardından iletişimi bırakırlar. Öte yandan Takemitsu, Olivier Messiaen'la arasında çok daha derin bir ruhsal uyum bulacaktır; Messiaen'ın eserleri 50'li yıllar boyunca *Jikken Kōbō* programlarında sıklıkla çalınmaktaydı. Takemitsu, Messiaen ile kişisel olarak 1965'te Paris'te tanıştı ve yazılarında ona bir saygı ifadesi olarak 'sensei'(usta) diye hitap etmekteydi ki, resmi hocası Kiyose için bile bu ünvanı kullanmamıştır. 1975'te New York'ta *Quatuor pour la Fin du Temps*'in bir icrası vesilesiyle tekrar görüştüler. Messiaen'ın kendi eserini detaylıca analiz ettiği iki saatlik bir ders bile yaptılar. Takemitsu aynı çalgı grubu için *Quatrain*'i yazdı. Bestecinin Messiaen'a saygısı Fransız sanatçının 1992'deki ölümünün üzerine, anısına *Rain Tree Sketch II*'yi yazmasına neden olmuştur. 1994 yılında yazdığı orkestra eseri *Archipelago S.* Messiaen ve hatta Debussy çizgisindeki eserlerine bir diğer örnek olarak verilebilir.<sup>73</sup>

Takemitsu'nun biyografisinde adı geçen diğer besteciler arasında *musique concrète*'in kurucusu Pierre Schaeffer yer alır. Schaeffer 1964'te Japonya'ya

---

<sup>73</sup> Ayrıntılı bilgi için: Tom Service, A guide to Toru Takemitsu's music, [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)

gittiğinde Takemitsu ile tanışmış ve sonraları Paris'te Messiaen ve Xenakis'in katılımıyla da bir araya gelmişlerdir; Karlheinz Stockhausen Expo '70' için Osaka'ya gittiğinde orada Takemitsu ile tanışmış ve onu bir arkadaş olarak benimsemiştir, ama daha önce bahsettiğimiz gibi Takemitsu'nun müziğinde en radikal etki sahibi, Amerikalı John Cage olmuştur.

*Jikken Kōbō*'nün ve New York Experimental School'un estetik idealleri arasında bir benzerlik vardı ve savaşın bitmesinin hemen ardından Takemitsu, Shimo Takiguçi ve Kuniharu Akiyama aracılığıyla Cage'in çalışmalarından haberdar oldu. Takemitsu'nun arkadaşı Toshi Ichianagi (1933-1962) New York'ta dokuz sene Cage ile çalışmış ve 1961'de ülkesine döndüğünde Cage'in Piyano ve Orchestra için Konçerto'sunu icra etmişti. Bu konser Takemitsu için öylesine etkileyici oldu ki, 31 yıl sonra Cage'in anısına kaleme aldığı bir metinde 'o parçayı ilk duyduğuda hissettiği şoku hala anımsadığını' yazacaktı.<sup>74</sup>

Daha evvel sözünü ettiğimiz gibi film müziği, Takemitsu için yeni çalgı tekniklerini deneyebileceği bir alan olmuştu; 1962 yılında *Otoshiana* adındaki film için yazdığı müzikte iki hazırlanmış piyano kullandı. Grafik notasyon da kullanmaya başladı (ilk kez *Corona* adlı eserinde). Bu yıllarda ilerici Japon bestecileri Amerika'daki meslektaşlarını yakından takip etmenin sonucunda, notasyon için hazırladıkları grafikleri görsel yapıtlar olarak da sergilemeye başladılar; Bestecinin İtalyan tasarımcı Bruno Munari (1907-1998) ile beraber çalışarak bestelediği Yaylılar için *Corona II* 1963'te bir konserde seslendirilmeden önce Tokyo'daki bir sanat galerisinde sergilendi.

John Cage ve piyanist David Tudor Japonya'ya ilk kez 1962 Ekim'inde gittiler ve Takemitsu ile beraber Japonya'nın kuzeyindeki Sapporo Çağdaş Müzik

<sup>74</sup> Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, 39.

Festivali'ne katıldılar. Bu festivalde Takemitsu'nun kısmen rastlamsal eseri *Ring* de icra edildi. İki yıl sonra Cage'in bu sefer Merce Cunningham Dans Topluluğu ile Japonya'ya geri dönmesi üzerine, Amerikalı bestecinin *Atlas Eclipticalis*'ini dinlemek için Takemitsu ile beraber tekrar kuzeye gittiklerini görüyoruz. Her ne kadar bu yıllarda Cage'in etkisi Japon bestecileri genelinde çok güçlü olsa da, hazırlanmış piyanolar Takemitsu'nun olgun dönem film müziği yapıtlarında görülmemektedir ve bestecinin notasyonda, renkli şekiller ve grafiklere duyduğu ilgi kısa süreli olmuştur. Cage'in Takemitsu'ya katkısı belirli kompozisyon tekniklerinden ziyade felsefi ve ruhsal alanlarda kendini gösterecektir; Takemitsu, gençliğinde kendisini yabancı hissettiği Japon kültürünü benimseyebilmesini Cage'e borçlu olduğunu da ayrıca belirtmiştir:

“... hayatımın, gelişimimin büyük bir kısmında Japon nitelikleri taşımaktan kaçındım. Kendi geleneğimin değerini anlayabilmem büyük ölçüde, John Cage'i yakından tanımam sayesinde mümkün olabildi.”<sup>75</sup>

Aslında tarihsel verilere bakıldığında, Takemitsu'nun önceleri de Japon müziği ile ilgili olduğu görülebilir. Cage'in Japonya'ya gelmesinden bir sene önce film müziği alanında geleneksel Japon çalgılarını kullandığı deneyler yapmaya zaten başlamıştır ve burada kazandığı birikimleri daha 'ciddi' yapıtlarında da kullanmaktadır. 1961'de NHK'nin bir televizyon programı için yazdığı *Nihon no Monyo*'da çikuzenbiwa ve koto gibi geleneksel çalgılar görülmektedir. Sonraları *Seppuku* (yönetmen Masaki Kobayashi, 1962) gibi filmlerde geleneksel biwa çalgısını kullanmıştır ve 1966'da Minamoto Yoşistune için yazdığı müzikte şakuhaçi, şinobue ve rititeki adlı çalgıları bir senfoni orkestrası ile bir araya getirmiştir. Bu tür deneylerin sonucu iki eserinde görülür: *November Steps* (Kasım'da Adımlar, 1967)

---

<sup>75</sup> Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, 40.



ve *Autumn* (Güz, 1973). Her iki eserde şakuhacı ve biwa kullanılmıştır. Ancak belirtilmesi gerekir ki, geleneksel çalgıları kullanmak istemi Takemitsu'nun müziğinde geçici bir heves olmuştur; Japon müziğinin asıl etkisi, müziğin mekansal niteliklerine verilen önem, sessiz kesintilere atfedilen anlatımlar ve izole ses olaylarının kendi içlerindeki güzelliğe karşı duyarlılık gibi estetik fikirlerde saptanabilir. Takemitsu, 1957'de Yaylı Çalgılar için *Requiem* üzerine yazdığı program notunda “ritmik vuruş hissini batıdaki kullanımın tamamen tersi olduğunu” açıklar; İki sene sonra *Maske* (iki flüt için) hakkında eserin “zamansal olarak batılı ölçü anlayışı ile anlaşılamayacak nitelikte” olduğu iddiasında bulunmuştur. Takemitsu'nun Cage aracılığıyla doğu felsefesi ile tanışması da zaten bildiği fikirleri daha da içselleştirmesine yol açmıştır denebilir.

1995 yazında Takemitsu'nun sağlığının aniden bozulması ve hastaneye kaldırılması yoğun kariyerini kesintiye uğratacaktır. Ancak hastaneden taburcu edildiğinde yaratıcılığına aynı hızda devam eder. O günlerde Lyon Operası için bir opera bestelemeyi planlamaktadır. Ne yazık ki bu projeyi tamamlayamadan 20 Şubat 1998'de 64 yaşında hayata veda eder.

Takemitsu yaşamı boyunca çok yapıt üretmiştir. Konser salonları için düşünülmüş yapıtlarının yanı sıra sahne, radyo ve televizyon için de yüzden fazla bestesi mevcuttur.

### 3.3 Rain Tree Sketch I

Takemitsu bu Sketch'leri yazarken Japon yazar Kenzaburo Oe'nin (1935) Fransız müzik eleştirmeni ve şair Maurice Fleuret (1932-1990) onuruna yazdığı Akıllı Yağmur Ağacı (1980) adlı kısa öyküsünden esinlenmiştir. 1982 tarihli ilk

Sketch, Fleuret'in 50. yaş gününe ithafen bestelenmiştir. Bu ilk Sketch suya ve suyun sesine odaklanır, dolayısıyla düzensiz tempolar ve organik dokular görülecektir. Her iki Sketch'de Messiaen etkisi baskındır (özellikle *Rain Tree Sketch II*). Messiaen'in Debussy ile olan bağı düşünüldüğünde Takemitsu'nun, Debussy-Messiaen-kendisi diye sınıflandırılabilir bir oluşumun son halkası olarak değerlendirilmesi doğrudur. Debussy'nin özgür ve tonaliteden kopmaya yönelik arayışları Messiaen'in modlarını nasıl etkilediyse, her iki bestecinin betimleme ve özgün tınılara yönelik bestecilik stilleri, Takemitsu'nun müziği için altyapı oluşturmuştur denebilir. Özellikle bu çizgi (Debussy - Messiaen - Takemitsu) *Rain Tree Sketches I ve II*'de oldukça belirgindir.

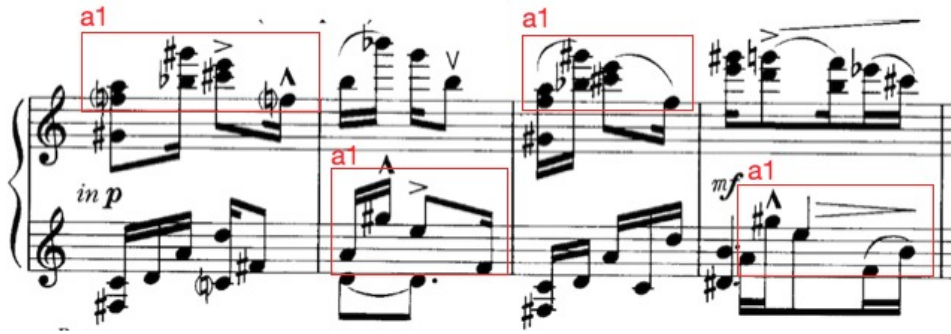
Geniş ölçekte bakıldığında bu müziğin 3 bölmeli formda yazıldığını tespit etmekteyiz; net bir şekilde belirgin olan önemli özellik tüm müziğin tek bir motif üzerine inşa edilmesidir. Müzikte bir “birinci kesit”, birinci kesiti ikinci kesite bağlayan ve yöneleceği bölgenin motiflerini bir önceki kesit ile birlikte duyurmaya başlamış bir “köprü” ve ardından yeni bir fikirle karşımıza çıkan bir “ikinci kesit” mevcuttur. Burada dönem itibarıyla geleneksel anlamda bir kontrasttan (tonal karşıtlıktan) söz edilemez, fakat yazı itibarıyla yatay bir birinci kesite karşı, birinci kesite oranla daha dikey bir ikinci kesitten kontrast anlamında söz edilir. Birinci kesit kendi içinde bir ana fikir ve bir yardımcı fikir barındırmaktadır. 4 sestten meydana gelen bu ana fikir bütün parçanın yapısında kullanılan temel malzemedir. Bu sesler kendini açıkça belli etmez; yani bir “müzik cümlesi” ya da “melodik fikir” değildir, burada ele alınan temel malzemenin “motifsel hareket” olarak düşünülmüş olmasıdır. Birinci kesiti “A” olarak kodlandırdığımızda, ilk ölçüde gördüğümüz bu fikre “ana fikir (a1)” denmektedir (şekil 3.3.1).

**Şekil 3.3.1 (1. ölçü):**



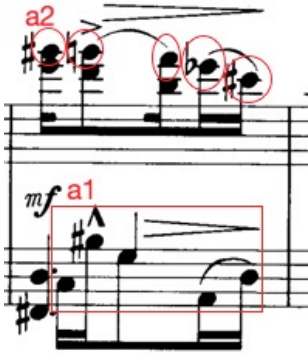
İlk 4 ölçüye bakıldığında ana fikir (a1) henüz değişim yaşamamıştır ve sağ ve sol elde diyalog halinde duyulur (şekil 3.3.2).

**Şekil 3.3.2 (1-4. ölçüler):**



4. ölçüye gelindiğinde bitişik olarak inisi 5 sestten oluşan fikre birinci kesitin “yardımcı fikri (a2)” adı verilmektedir. Bu malzeme, aralıklı ana fikre kıyasla bitişik seslerden oluşmasıyla bir karşıtlık yaratır ve bu yardımcı fikir de tüm parça boyunca ana fikir gibi değişim geçirerek kullanılacaktır (şekil 3.3.3).

Şekil 3.3.3 (4. ölçü):

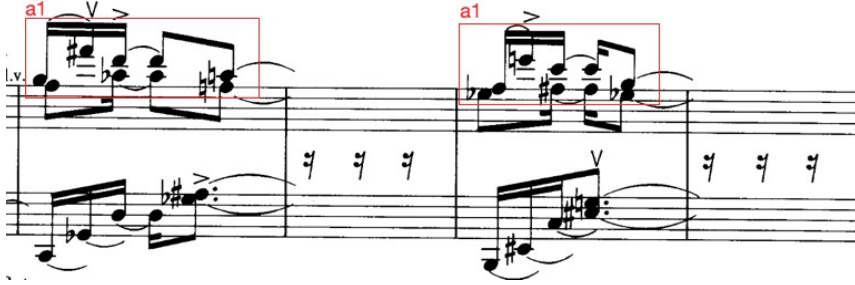


5. ölçüde a1 motifinden meydana gelen, ritm ve nüans bakımından bir sönüş düşüncesini tasvir eden müzikâl fikir, 8. ve 10. ölçülerde bir büyük ikili aşağıya aktarılmıştır (şekil 3.3.4-5).

Şekil 3.3.4 (5-6. ölçüler):



Şekil 3.3.5 (8-11. ölçüler):



Takemitsu'nun pasajların ardından koyduğu uzun eslerin nedeni, pedal ile ses bulutu oluşturarak seslerin yankılanmaları ve kendi doğal eriyişlerine bırakma kaygısıdır. Bu yazılımın empresyonizm etkisinin net hissedildiği özelliklerden biri olduğu söylenebilir.

Büyük ikili inici aktarımın kullanıldığı bir diğer kısım 14. ve 16. ölçülerdir - a1 ve a2 malzemesi farklılaştırılarak kullandığı bir model - sekans ilişkisi yaratılmıştır. 14. ölçünün ikinci yarısındaki akorlar parçanın başından itibaren açık bir şekilde yalnız duyurulan ilk blok akorlardır. Bu da bize daha dikey bir kesite gidileceğinin haberini vermektedir. Ayrıca bu akordaki aralıklar incelendiğinde, parçanın tümünde kullanılan akorların bu aralıklar üzerine inşa edildiği görülür (şekil 3.3.6).

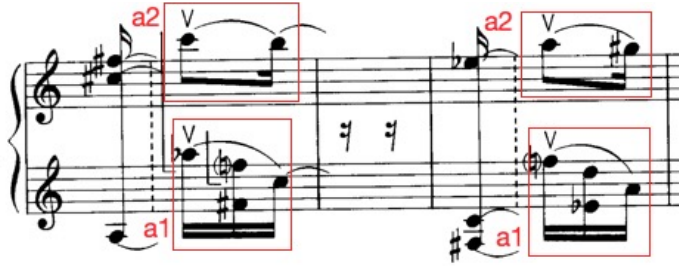
Şekil 3.3.6 (14-16. (ilk yarısı) ölçüler):

The image shows a musical score for two staves. The top staff is marked 'Tempo I' and '8va'. The bottom staff is marked 'pp a1'. The music is in a key with one flat (B-flat). The score is annotated with red boxes and labels: 'a2' in the top staff, 'A5' and 'A4' in the bottom staff, and 'B3', 'B6', and 'K3' in the middle section. A red circle highlights a specific motif in the middle section of both staves.

Özellikle sol elde belirtilen aralıklara dikkat edilmelidir. Bu tarz blok hareketler, art arda, çoğunlukla beşli (eksilmiş - artmış), dördlü (eksilmiş - tam - artmış), üçlü (küçük - büyük) ya da tam tersi olarak dizilmiştir (bkz. şekil 30 - a2 motifindeki ilk 3 notanın aralıkları). Bu durumda, parçanın büyük ölçüde eksilmiş-artmış aralıklar üzerine kurulu olduğu görülür ve herhangi bir “merkez” duygusu bu nedenle mevcut değildir. Bu yazılıma Debussy ve Messiaen’de sıkça rastlamaktayız (bkz. şekil 1.1, sayfa 10).

16. ölçünün ikinci yarısındaki motif, 18. ölçüde küçük üçlü aşağı aktarılmıştır. Bu kez motifin yalnızca ikinci yarısının diğer ölçüde aktarımlı olarak kullanılması müzikte bir çeşit erime anlamına gelmektedir. Sanki motif bir öncekinin yankısı gibidir. Aynı erimeye sebep olan bir diğer neden ise, motifin kendisinden ziyade motif parçacıklarının kullanılmasıdır (şekil 3.3.7).

Şekil 3.3.7 (16. ölçünün ikinci yarısı - 18.ölçüler):

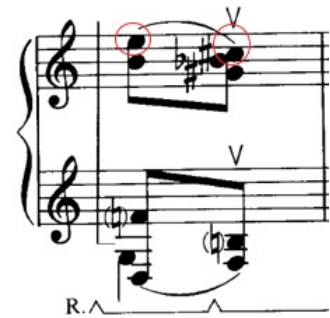


20. ölçüden itibaren gidilmekte olan ikinci kesit, bu “naif” ilk kesite karşı daha “keskin” sayılabilecek blok akorlar ve nüanslar içermektedir. Hem nüans bakımından daha güçlü, hem de ses malzemesi olarak daha yoğun bir kesite girebileceğinin işaretlerini verdiği için dolaylı olarak, 20. ölçüden itibaren başlayan bu kısma “köprü” adı verilir. İkinci kesitin ana temasını daha bu ölçüde duyurmasına rağmen bu bölgeye ikinci kesit denilmemesinin nedeni, kontrast anlamında şimdiye kadar bizi ilk kesitten ayıracak herhangi bir gelişim ya da yeniliğin duyulmamasıdır. İkinci kesiti “B” olarak kodladığımızda ikinci kesitin ana fikrine “b teması” adını vermekteyiz. Bu tema (b) köprüde ilk kez duyurulmuştur (şekil 3.3.8).

Şekil 3.3.8 (20. ölçü):



(20. ölçü ilk yarısı)



(20. ölçü ikinci yarısı)

Birinci kesitteki fikirlere de elbette “tema” denilebilir; ancak birinci kesitteki tema, şekil itibariyle motifsel olarak ele alınmış ve tüm parça boyunca öyle işlenmiştir. İkinci kesitte temayı oluşturan bu sesler ise kesit boyunca kendini başka bir sese aktarım ya da motiflerin arasında gizlenmiş bir şekilde duyurmanın dışında bir başkalaşım yaşamamıştır; açık ve keskindirler. Dolayısıyla ikinci kesite, birinci kesite kıyasla “daha tematik” demek yanlış olmaz. Bu da A ve B kesitleri arasında, dikey - yatay yazı tipi dışında kalan bir başka kontrast öğesidir.

İleriki süreçlerde daha blok akorlara yönelinmesi, bu zamana kadar inici olarak duyurulan parçaların bu kez çıkıcı duyurulması dikkati çeken ilk özelliktir. 21. ve 22. ölçülerdeki bu çıkıcı akorlarda aralık bazında a2 model alınmıştır. Birinci kesitte (A) bitişik olarak kullanılan a2 seslerinin arası iyice açılarak ses aralığı genişletilmiştir (eksilmiş-artmış aralıklar). Aynı zamanda burada b temasının ilk yarısı görülür (şekil 3.3.9).

Şekil 3.3.9 (21-22. ölçüler):

The image shows a musical score for two staves, measures 21 and 22. The top staff is marked 'Tempo II' and 'poco mf'. The bottom staff is marked 'poco mf' and 'p'. The score includes dynamic markings 'poco mf' and 'p', and tempo markings 'Tempo II', 'poco rall.', and 'Tempo I'. Annotations include 'A5', 'K3', 'T4', 'A4', and 'A5' with red lines connecting them to specific notes. A red 'b' is also present. The bottom staff has a '1/2' time signature and a 'R.' marking.



23. ölçüde, ikinci kesitte (B) karşımıza çıkacak uzun ses fikrinin ilk kez duyurulduğunu ve 24. ölçüde de b temasının akorların arasına gizlendiğini görebiliyoruz (şekil 3.3.10).

Şekil 3.3.10 (23-24. ölçüler):

Tempo I

1/2

pedal sesi

27. ölçüde a1 motifinin ve b temasının ikinci yarısı kullanılarak oluşturulan modellerin köprüde bir arada kullanıldığını görürüz (şekil 3.3.11).

Şekil 3.3.11 (27. ölçü):

b

R.H.

L.H.

b

a1

8va

R.H.

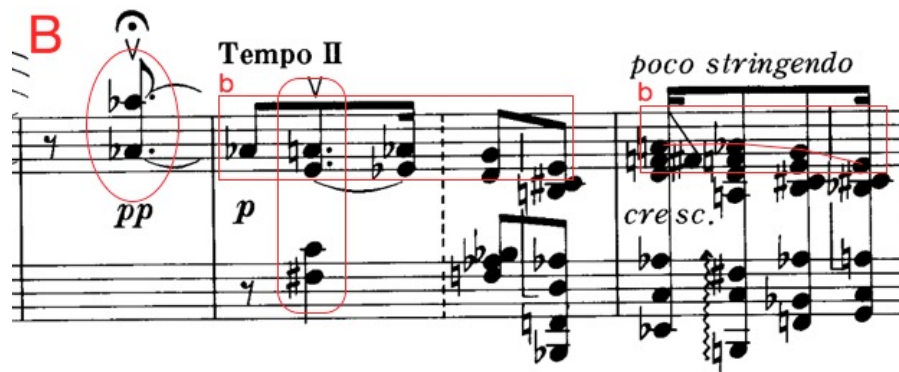
L.H.

3

R.

Müzikteki “ikinci kesit (B)” 30. ölçüden itibaren başlamaktadır. Burada duyulan oktav la bemol sesi, yeni bir kesite girildiğine işaret ederek bizi müziğin ortasına taşır. Oktav aralığın daha önce hiç duyulmamış bir aralık olması ve birinci kesitteki disonansların ardından, ilk defa duyulan konsonan tını önemli bir ayrımdır. İkinci kesitten itibaren göreceğimiz blok akorlar ve yeni pasajlar bizi ilk kesitten koparacaktır. Birinci kesit boyunca süre gelen eksilmiş-artmış aralık hareketlerini burada dikey halleriyle göreceğiz. Nüans değişimleri ise daha anidir (şekil 3.3.12).

Şekil 3.3.12 (30-32. ölçüler):



Burada dikkat çekilmesi gereken başka bir nokta, belirtilmiş olan fa diyez-do-mi bemol-la akorudur. Donanımları zaman zaman değişen bu akoru parçanın çeşitli yerlerinde görebilmek mümkündür. Akorun aralıkları incelendiğinde (eksik 5, büyük 3, artmış 4) bu akorun başka ölçülerde de model alındığı ve hareketlerin bu aralıklara göre olduğu söylenebilir (bkz. şekil 3.3.6, şekil 3.3.9).

33. ölçüde sıkıştırılmış a1 motifinin parçacıkları, b teması ve a2 motifinden oluşan bir pasaja rastlarız. Uzayan do diyezler de pedal sesi olarak düşünülmüş ve uzayan ses fikri daha önce köprüde bize duyurulmuştur (bkz. şekil 3.3.10). Müziğin giderek daha çok sıkıştığı görülür (şekil 3.3.13).

Şekil 3.3.13 (33. ölçü):

Dikey ikinci kesitin kulağa çalınan en keskin disonanslarını 34. ölçüde duyarız. Sol el kromatik inerek la sesine karar vermiştir ve la sesi pedal görevini görmektedir. Pedal sesinin üstünde göreceğimiz akorlar nüansları itibariyle şiddetli bir la sesinin içinden çıkmış gibidirler. Fa diyez-do-mi-la akoru burada da karşımıza çıkar (akorlar eksilmiş-artmış aralıklar üzerine kuruludurlar, şekil 3.3.14).

Şekil 3.3.14 (34-39. ölçüler):

5

The image displays a musical score for a piano piece. The top staff is labeled "Tempo II" and "marcato e cresc." with dynamics "f" and "B3", "E4", "B2". The bottom staff is labeled "Senza misura", "Tempo I", and "Senza misura" with dynamics "ff", "p", "pp", "ppp", and "dying away". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A red box highlights a specific section of the bottom staff, and a red line connects it to the top staff. The number "5" is written in the top right corner.

40. ölçüde gördüğümüz olay parça başından beri şimdiye kadar hiç duymadığımız bir gelişmedir. Sağ eldeki beşli grupta sol eldeki dörtlü grupta ile eş zamanlı olarak ilerler ve bunun sonucunda, her grubun ilk notası her zaman bir diğer grubun farklı notasıyla kesişen melodik pasajlar duyarız. Kendini öncesinden hazırlayan bu pasaj (bkz. şekil 3.3.13), şimdi kendini her tekrarında zaman kayması yaşayarak duyuracaktır. Bu pasajlar aynı zamanda yağmur damlasını betimleme olarak da düşünülebilir (şekil 3.3.15).

Şekil 3.3.15 (40. ölçü):

The musical score for Figure 3.3.15 (40th measure) is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano accompaniment and a melody. The tempo is marked "Tempo II (rapidly)" and the performance style is "legatiss.". The dynamics are "pp" and "pp". The score is divided into four measures by red brackets. The first measure is marked "Tempo II (rapidly)". The second measure is marked "gradually -". The third measure is marked "cresc". The fourth measure is marked "en do -". The score ends with a double bar line and a fermata.

42. ve 43. ölçülerde birinci kesite “Dönüş köprüsü” öncesi ritmik sıkışma al motifi model alınarak kullanılmıştır (şekil 3.3.16).

Şekil 3.3.16 (42-43. ölçüler):

(8va)-

a1

*p* *f*

R. ^

*f*

R. ^

R

44. ve 45. ölçülerde, birinci kesite tekrar giriş yapmadan önce a1 ve a2 motiflerinin arasına gizlenmiş b teması kendini duyurur. Dolayısıyla bu üç ölçüyü “dönüş köprüsü (DK)” olarak adlandırmak mümkündür. 47. ölçüde “birinci kesit (A)” yeniden gelmiştir. Birinci kesitin yeniden gelmesiyle oluşan bu bölge parçanın içindeki tüm malzemeleri ortaya dökerek kendini özetlemek amacına yönelik olarak daha kısadır (şekil 3.3.17).

Şekil 3.3.17 (44-47. ölçüler):

The musical score consists of three systems. The first system features a piano (p) part with triplets and a mezzo-forte (mf) part with triplets and a 'V' marking. The second system is marked '8va' and 'tam ton dizisi' (natural scale) with 'a2' and 'a1' markings. The third system is marked 'loco' and 'Tempo II' with 'A' and 'pp' markings. Red boxes highlight specific passages, and red arrows indicate 'K3 aşağıya aktarım' (transfer of K3 downwards).

“b teması” ilk kez birinci kesitin bitişinin ardından köprüde duyulmuştu; bu defa 59. ölçüde birinci kesitin içindeyken duyduğumuz “b teması” bizi “Coda”ya bağlar. Bir karar sesi (si bemol) ve o sesin içinden doğan notalar fikri, Coda’da uygulanmıştır (bkz. şekil 40) ve eser kendini tekrarlayan bir sonraki tam 4lü çıkıcı gamın, bir öncekinin yankısı olarak düşünülmesi fikri ile sona erer. Bu fikir de birinci kesitteki müzikal düşüncüyü desteklemektedir (şekil 3.3.18).

Şekil 3.3.18 (59-64. ölçüler):

**Coda**  
Tempo II

*pp pp un poco cresc. mf*

*pp softer than before*

*dying away*

Pedal sesi

sesin yankılanması fikri

Tempo I

Görüldüğü gibi eserde ekonomik bir malzeme kullanımı ve o malzeme etrafında betimlemelerin nasıl şekillendirildiği detaylı bir analizle tespit edilmeye çalışıldı. Bu malzemenin çıkış noktası başta da belirtildiği gibi Messiaen'e ve Debussy'e uzanır. Debussy'nin getirdiği yenilikler ile, modlar oluşturan ve o modları müziğinin malzemesi olarak belirleyen Messiaen'nin Takemitsu'yu güçlü biçimde etkilediği özellikle görülmektedir. Bu eserdeki bazı pasajların bahsi geçen bestecilerin bazı eserlerine atıfta bulunduğu tespit edilmektedir. Örneğin Messiaen'ın *Noël'*ine bakıldığında parçanın aralık yapısının, yani artmış dördü ve eksilmiş beşli



kullanımın net bir şekilde benzerlik içerisinde olduğu görülebilir (bkz. şekil 2.6.2, sayfa 42)

Takemitsu'nun yağmur damlalarını betimlediği pasaj ile Ravel - *Gaspard de la Nuit* eserinin *Ondine* bölümündeki figürasyon tınısal açıdan kayda değer bir benzerlik göstermektedir (şekil 3.3.19–20).

Şekil 3.3.19:

The musical score for Takemitsu's *Rain Tree Sketch*, measures 33-40, is presented in a piano and vocal arrangement. The piano part begins with a fortissimo (f) dynamic and features a series of triplets in the right hand, marked 'legatiss. rapidly'. The dynamics transition to pianissimo (pp) for the triplet section. The vocal line, marked '8va', enters in measure 37 with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The score includes a repeat sign (R.Λ) at the end of measure 33.

(Takemitsu, *Rain Tree Sketch*, 33. ölçü)

Şekil 3.3.20:

The musical score for Ravel's *Ondine*, measures 56-57, is presented in a piano and vocal arrangement. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a melodic line in the left hand. The vocal line is marked '8va' and 'p cresc.'.

(Ravel, *Ondine*, 56-57. ölçüler)

### 3.4 Rain Tree Sketch II

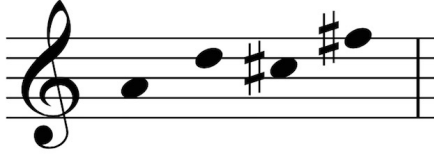
1992 tarihli bu ikinci Sketch Messiaen'ın ölümü nedeniyle onun anısına yazılmıştır. Bu sebeple karşımıza daha fazla Messiaen etkisi ve empresyonist öğeler çıkacaktır. Bu iki müziği kıyasladığımızda *Rain Tree Sketch II*'nin daha yumuşak dokularla örtülü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yumuşak doku derken kastedilen şudur; eser içinde disonanslar barındırmaktadır fakat bu disonanslar birinci eserdeki kadar sert değildir, aynı zamanda nüans aralıkları da daha yakındır. Bu sayede daha homojen bir yapı olduğu tespit edilir. Benzerlikler söz konusu olduğunda şunlardan bahsedilebilir: Hem *Rain Tree Sketch I*, hem de *Rain Tree Sketch II*'de motif üzerine eser inşa etme durumu mevcuttur. Her iki Sketch de 3 bölmeli formda yazılmıştır ve kesitler arasındaki farklılıklar nettir. Eksilmiş ve artmış beşli akorlar her iki müzikte de genele hakimdir.

A kesiti olan ilk bölmede karşımıza dört sesli bir yapı çıkar. Tüm parçayı oluşturan ana çizgi ise birinci seste yer almaktadır. Bütün eser bu motif temel alınarak yazılmıştır. Ana motifteki notaların aralıklarına bakıldığında iki adet dörtlü aralık görülür. Bu da dörtlüler üzerine kurulu bir müzik olacağı sinyalini vermektedir. *Rain Tree Sketch I*'den ayrılan bir diğer özellik de partilerin daha kontrapunktal ezgiler olarak yapılandırıldığıdır (şekil 3.4.1-2).

Şekil 3.4.1 (ilk 3 ölçü):

The image shows the first three measures of the musical score for 'Rain Tree Sketch II'. The score is written for two staves, with a red 'A' marking the first measure. The tempo is marked 'ca. 90 (Tempo I)' and the dynamic is 'p'. The score includes a 'poco riten.' (poco ritardando) marking. The music is characterized by a complex texture with multiple voices and intervals, including a prominent four-note motif in the first staff.

Şekil 3.4.2:



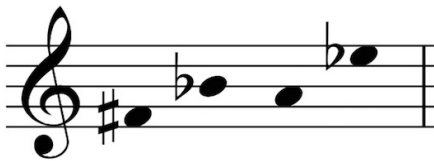
(ana motif)

5. ve 6. ölçülerde aynı temanın aktarımlı hali görülür. Bu gelişinde ana motifin aralık düzeni değiştirilmiştir (şekil 3.4.3-4).

Şekil 3.4.3 (4-5. ölçüler):

in Tempo  
8va

Şekil 3.4.4:



(ana motifin varyantı)

6. ve 7. cümlelerde tipik bir Messiaen yaklaşımı görülmektedir. Seslerin dizilimi ve oktav olarak kullanılması Messiaen'ın ilk yazdığı prelüd *La colombe*'a (Güvercin) atıfta bulunur (şekil 3.4.5-7).

Şekil 3.4.5 (6. ölçü):

*loco*

*mf*

Ped. ^

Şekil 3.4.6 (7-8. ölçü)

*poco riten.*

*poco mf*

1  
2

Şekil 3.4.7:



(Messiaen, *La Colombe*, 3-5. ölçüler)

Pedal bu pasajın başından 9. ölçüye kadar devam edecektir, 8. ölçüdeki es'ler (sükutlar) dolayısıyla pasajın bittikten sonra da yankısının duyulması sağlanır (bkz. şekil 3.4.6). Aynı yazılım serinin ilk eseri *Rain Tree Sketch I*de de mevcuttur. Buradan şöyle bir çıkarım yapılabilir: Esler yağmur damlalarının suya düştükten sonraki dağılımını betimlemektedirler.

9. ölçüden sonra *Poco meno mosso* olarak yeni bir tempo ve dikey akorlar görülmektedir. Ama farklılıklar bu bölmeyi ikinci kesit (B) olarak adlandırmaya yetmez. Çünkü bakıldığında yine ana motif bu sefer akorlar halinde görülecektir. Dört parti şeklinde ilerleyen bölme A kesitinin birinci fikri, bu bölme de A kesitinin ikinci fikri demek doğru olacaktır. İkinci fikir yine ana motifin bize parçalanarak duyurulması üzerinedir. Bu parçalanmanın son halkası eser boyunca karakteristik bir motifi olacaktır, bu sebeple bu motife “yan motif” adı verilir. 9. ölçüde duyurulan ikinci fikir 10. ölçüde parçalanmış ve 11. ölçüde son şeklini alarak yan motife dönüşmüştür. Burada dikkat edilmesi gereken diğer bir olay da 10. ölçüde işaretlenen “*as echo*” (yankı gibi) ifadesidir. Bu ifade bu parçalanma fikrini yalnızca ses olarak değil aynı zamanda tını olarak da desteklemektedir (şekil 3.4.8).

Şekil 3.4.8 (9-11. ölçüler):

Poco meno mosso  
♩ = ca. 72 (Tempo II)  
**ana motif**

*p* (L.H.)  
ad lib.

*as echo*  
*poco*  
*dim. molto*  
*ppp*

1002 Schott Music Company Ltd

10. ölçüde basta uzayan re sesi bu noktadan itibaren parçanın çeşitli yerlerinde tekrar karşımıza çıkacaktır. 12. ölçüden itibaren ikinci fikrin gelişmekte olduğu görülür. Ana ve motifler çeşitlendirilmiş olarak belirirler. Bu süreç 12-18. ölçüler arasında parçanın “B” olarak adlandırılan ikinci kesiti başlayana kadar gelişerek devam eder (şekil 3.4.9).

Şekil 3.4.9 (12-16.ölçüler):

The image displays a musical score for piano, measures 12-16, with three systems of music. The first system is marked 'Slightly slower' and features a red box labeled 'ana motif' (main motif) and another red box labeled 'yan motif' (side motif). The second system is marked 'Tempo I' and features a red box labeled 'ana motif' and another red box labeled 'yan motif'. The third system is marked 'Tempo II' and features a red box labeled 'yan motif' and another red box labeled 'ana motif'. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *dim. molto*, as well as tempo markings like *poco riten.*, *poco accel.*, and *poco mf*.

Bu ana motif ve yan motifin diyalogundan sonra artık “A” olarak kodlanan ilk kesit biter. 19. ölçüden itibaren müziğin ikinci kesiti (B) başlayacaktır. B kesiti denmesinin edeni, alışlagelmiş disonant tınların ve motifsel ilişkinin belirgin derece değişecek olmasıdır. Burada yine ana motiften yola çıkan ancak melodik bir çizgiye dönüşen bir yaklaşım görülecektir. Bu melodik çizgi hem sağ hem de sol elde diyalog halinde duyulur. B kesitindeki bu hatta “b motifi” denir. Yatay bir b motifi yine ilk kesitteki ana motif ile kontrast oluşturmaktadır; bu kontrast ana motiften

türeyen dikey akorlar ile sağlanmıştır. B kesiti boyunca duyulacak olan şey bu iki motifin diyalogu ve gelişimi olacaktır. (şekil 3.4.10).

Şekil 3.4.10 (19-24. ölçüler):

The image displays a musical score for a piece titled "Joyful Tempo I". The score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 19-24) is marked "Joyful Tempo I" and "b motif". The dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The second system (measures 25-28) is marked "dikey motif" and "poco riten.". The dynamics range from ppp to p. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Bu bölüm ikinci kez geldiği zaman daha önce de söylendiği gibi çeşitlendirilmiş olarak duyulacak ve a motifi ile desteklenecektir (şekil 3.4.11).



Şekil 3.4.11 (25-29. ölçü):

The image displays a musical score for measures 25-29. The score is written for piano and includes several dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *poco mf*. The tempo is marked *Tempo I*. The score is divided into two systems. The first system (measures 25-29) features a *b* motif highlighted in red, which is also labeled as the *ana motif* (main motif) in red. The second system (measures 30-31) features a *b* motif (variation) highlighted in red, labeled as *b motifi (varyasyon)* in red. A vertical motif is also highlighted in red and labeled as *dikey motif* (vertical motif) in red. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. The word *dolce* is written below the first system. The word *sva* is written above the first system and the second system.

30. ölçüden sonra “dönüş köprüsü” (DK) kesitine girilir. 30. ölçüde A kesitinde karakter kazanmış yan motif duyulur. 31. ölçüde B kesitinin dikey motifi ve A kesitinin yan motifi diyalog halinde olacak ve yan motif yine Messiaen tarzı akorlarla beslenecektir (şekil 3.4.12-13).

Şekil 3.4.12 (30-31. ölçüler):

Şekil 3.4.12 (30-31. ölçüler):

The image shows a musical score for two systems. The first system includes a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has markings for *poco mf* and *poco riten.*. The vocal line has a *DK* marking and *Tempo II*. Red boxes highlight motifs: 'dikey motif' in the piano part, 'yan motif' in the vocal line, and 'dikey motif' in the piano part. The second system starts with *DK* and *Tempo II*, and includes markings for *p*, *ppp*, and *ff*. Red boxes highlight 'yan motif' in the vocal line and 'dikey motif' in the piano part.

Şekil 3.4.13 (32-34. şekiller):

Şekil 3.4.13 (32-34. şekiller):

The image shows a musical score for two systems. The first system includes a piano accompaniment and a vocal line. The piano part has markings for *ppp* and *p*. The vocal line has a *ppp* marking. Red boxes highlight motifs: 'dikey motif' in the piano part, 'yan motif' in the vocal line, and 'yan motif' in the piano part. The second system starts with *as echo* and *let ring*, and includes markings for *p* and *ppp*. Red boxes highlight 'yan motif' in the vocal line and 'yan motif' in the piano part.

34. ölçüden sonra dönüş köprüsü bitmiş ve A kesitine tekrar dönüş yapılmıştır. 35. ölçüden itibaren başlayan A kesiti, 10 ölçü boyunca tamamen aynı biçimde devam eder. 45. ölçüden itibaren Coda başlar; yan motif ve B kesitinin dikey motifiyle duyurulur. 46. ölçüde yan motif akor halinde görülür. Parçanın çeşitli

yerlerinde kendini gösteren ve pedal sesi olarak düşünülen “Re” ile *Rain Tree Sketch II* son bulur (şekil 61).

Şekil 3.4.14 (45-47. ölçüler):

Sketch'lere genel olarak bakıldığında, her ikisinin de kökeninin Debussy'nin prelüdü *Voiles*'e dayandığı söylenebilir (bkz. şekil 2.6.1, sayfa 41). Messiaen Debussy'nin bu yazılımını tonal esneklik bağlamında benimsemiş ve *Noël* adlı eserinde kullanmıştı (bkz. şekil 2.6.2, sayfa 42). Takemitsu da motiflerini bu yazılım üzerine kurmuştur. Tıpkı empresyonizmde olduğu gibi, Takemitsu kendi müziğinde doğaya ve betimlemeye büyük ölçüde yer vermiş ve bu bağlamda *Eslerden* (sükûtlardan), uzayan seslerden de faydalanmıştır. Motif tekrarları sürekli olarak yağmur damlalarını betimler. Tespit edilen bir diğer unsur, kesitler birbirlerinden net biçimde ayrılırsalar da, motiflerin birbirlerinin içinden doğmaları ve şekillendirmeleridir. Bu açıdan Sketch'lerde ekonomik bir malzeme kullanımı görülmektedir. Hem Debussy hem de Messiaen bu konuda ustalaşmış iki besteciydi; Takemitsu da bu iki bestecinin takipçisi olmuştur. Belirlenen aralıklarla kurulan bir motif üzerine bütün bir müziği kurma yönündeki üç bestecinin ustalığı, yazdıkları eserlerin ekonomik yapılarına rağmen zengin bir tını ile duyulmasını sağlamıştır, çünkü motifler çeşitlendirilerek tını alternatifleri yaratılmış, bu alternatiflerle birlikte müziğin bir bütün olarak var olması sağlanmıştır.

#### 4. SONUÇ

Orta Avrupa çıkışlı romantizm, özellikle yeni Alman okulu (Liszt-Wagner) bütün Avrupa'yı (Batı ve Doğu) baskısı altına aldığı için, buna karşı tepkisel bir akım olan empresyonizm, özellikle Fransa'da, resim ve edebiyat etkisini de kapsayarak yerini almıştır. Birbirlerinden bağımsız olarak çeşitli uluslardan besteciler, bu gelişimin sonucunda tonal sisteme bağlı eser yaratmayı aşamalı olarak terketmeye başlamışlardır.

Empresyonizmin lideri olarak kabul edilen Debussy, "sesler rastlamsal olarak bir araya gelir" ilkesiyle atonalitenin yolunu açmış ve tınlarla betimlemeye önem vermiştir. 20.yüzyıl bestecisi Messiaen, Debussy'nin pentatonik gam ve kararsız bırakılan tonalite anlayışından, özgün bir şekilde yararlanma yolunu seçerek kendi modal sistemini kuracaktır. Amerikalı minimalist besteci John Cage'in de etkisiyle Toru Takemitsu, geleneksel Japon müziği öğelerini de benimseyerek kendi empresyonistik dilini oluşturmuştur. Bir ikinci önemli nokta ise, Takemitsu'ya etki yapan akımın Orta Avrupa doğumlu 12-ton sistemi olduğu gerçeğidir. Takemitsu, özgürce serial sistemi (dizisel yöntemi) kullanmayı da başararak 20.yüzyıl ikinci yarısının ve 21.yüzyıl başlangıç döneminin en önemli bestecileri arasında, bu sayede yer almıştır. "*Rain Tree Sketch I / II*" Takemitsu'nun yukarıda belirtilen özelliklerini sergileyen, çağdaş müziğin önemli bir başyapıtıdır.

## 5. EKLER

### Ek-1: Toru Takemitsu Eser Listesi

#### Orkestra Yapıtları:

- Requiem for Strings (1957)
- Tableau Noir (konuşmacı ve oda orkestrası için, 1958)
- Solitude Sonore (orkestra için, 1958)
- Scene (viyolonsel ve yaylı orkestrası için, 1959)
- Music of Trees (orkestra için, 1961)
- Coral Island (soprano ve orkestra için, 1962)
- Corona II (yaylı orkestrası için, 1962)
- Textures (piyano ve orkestra için, 1964)
- The Dorian Horizon (17 yaylı için, 1966)
- 66/76 Arc Part I (piyano ve orkestra için, 1963)
- 66/76 Arc Part II (piyano ve orkestra için, 1963)
- Green (orkestra için, 1967)
- November Steps (biwa, shakuhachi ve orkestra için, 1967)
- Asterism (piyano ve orkestra için, 1968)
- Crossing (4 kadın vokal ve iki orkestra için)
- Eucalypts I (flüt, obua, arp ve yaylı orkestrası için, 1970)
- Cassiopeia (solo perküsyon ve orkestra için, 1971)
- Winter (orkestra için, 1971)
- Autumn (biwa, shakuhachi ve orkestra için, 1973)
- Gitimalya - Bouquet of Songs (solo marimba ve orkestra için)
- In an Autumn Garden (gagaku orkestrası için 1973-79)
- Quatrain (klarnet, keman, viyolonsel, piyano ve orkestra için, 1974-75)

- Marginalia (orkestra için, 1976)
- A Flock Descends into the Pentagonal Garden (orkestra in, 1977)
- Far calls. Coming, far! (keman ve orkestra için, 1980)
- A Way a Lone II (yaylı orkestrası için, 1981)
- Toward the Sea II (alto flüt, arp ve yaylı orkestrası için, 1981)
- Rain Coming (oda orkestrası için, 1982)
- Star-Isle (orkestra için, 1982)
- Lacrima (yaylı orkestrası için, 1983)
- To the Edge of Dream (gitar ve orkestra için, 1983)
- Vers, l'arc-en-ciel, Palma (korangle, gitar ve orkestra için, 1984)
- Orion and Pleiades (viyolonsel ve orkestra için, 1984)
- Riverrun (piyano ve orkestra için, 1984)
- Dream / Window (orkestra için, 1985)
- Gémeaux (obua, trombon, iki orkestra ve iki şef için, 1971-86)
- I Hear the Water Dreaming (flüt ve orkestra için, 1987)
- Nostalghia (Morton Feldman anısına, orkestra için, 1988)
- Yugure ni (orkestra için düzenlendi, 1987)
- For Lenny's Birthday (orkestra için, 1988)
- A String Around Autumnun (viyola ve orkestra için, 1989)
- Visions (orkestra için, 1990)
- My Way of Life (Michael Vyner anısına, bariton, koro ve orkestra için, 1990)
- From me flows what you call Time (5 perküsyonist ve orkestra için, 1990)
- Fantasma / Cantos (klarnet ve orkestra için, 1991)
- Quotation of Dream - Say sea, take me! (orkestra için, 1991)
- How slow the Wind (orkestra için, 1991)
- Ceremonial - An Autumnun Ode (orkestra için, 1992)
- Family Tree - Musical Verses for Young People (bir anlatıcı ve orkestra için, 1992)
- Archipelago S. (21 enstrümantist için, 1993)
- Fantasma / Cantos II (trombon ve orkestra için, 1994)

- Spirit Garden (orkestra için, 1994)
- Spectral Canticle (keman, gitar ve orkestra için, 1995)
- Three Film Scores (besteci, filmler için bestelenen müzikleri yaylı orkestrasına göre düzenlemiştir, 1994-95)
- Comme la Sculpture de Miró (flüt, arp ve orkestra için 1995) (Takemitsu'nun son tamamlanmamış eseridir)

### **Solo piyano Yapıtları:**

- Kakehi (1948)
- Kotouta (1948)
- Clavecin no Tame ni (1948)
- 2 Melodies (tamamlanmamış, 1948)
- Romance (1948-49)
- 2 Pieces for Piano (1949)
- Lento in Due Movimenti (1950) (Besteci, aynı eseri 1989'da *Litany* ismiyle revize etmiştir)
- At the Circus (1952)
- Pause ininterrompue / Uninterrupted Rest (1952-59)
- Piano Distance (1961)
- For Away (1973)
- Piano Pieces for Children (1978)
- Les yeux clos (Shuzo Takiguchi anısına, 1979)
- Rain Tree Sketch I (1982)
- Les yeux clos II (1988)
- Litany (Michael Vyner anısına, 1989)
- Rain Tree Sketch II (Olivier Messiaen anısına, 1992)
- Golden Slumbers (1992)

**Oda müziği ve diğer solo yapıtları:**

- Distance de Fée (keman ve piyano için, 1951/89)
- Concerto de Chambre (13 enstrümantist için, 1955)
- Le son Calligraphié I (dört keman, iki viyola ve iki viyolonsel için, 1958)
- Le son Calligraphié II (dört keman, iki viyola ve iki viyolonsel için, 1958)
- Scene (viyolonsel ve piyano için, 1959)
- Le son Calligraphié III (dört keman, iki viyola ve iki viyolonsel için, 1960)
- Masque (iki flüt için, 1959-60)
- Landscape (yaylı dörtlü için, 1960)
- Ring (flüt, gitar ve kopuz için)
- Bad Boy (iki veya üç gitar için, 1961)
- Corona for pianist(s) (bir ya da birden fazla piyano için, 1962)
- Sacrifice (alto flüt, kopuz ve antik zilli vibrafon için, 1962)
- Sonant (iki flüt, keman, viyolonsel, gitar ve iki bandoneon için, 1965) (1969'da besteci tarafından *Valeria* ismiyle revize edilmiştir.)
- Valeria (keman, viyolonsel, gitar, elektronik org ve iki pikolo için, 1969)
- Seasons (4 perküsyonist ya da 1 perküsyonist ve teyp için, 1970)
- Munari by Munari (perküsyon için, 1967-72)
- Voice (solo flüt için, 1971)
- Eucalypts II (flüt, obua ve arp için, 1971)
- Stanza II (arp ve teyp için, 1971)
- Distance (obua ve sho<sup>76</sup> için, ya da solo obua için, 1972)
- Voyage (3 biwa için)
- Garden Rain (bakır üflemeli topluluğu için, 1974)
- Folios (gitar için, 1974)
- Le Fils des Étoiles - Prélude du 1er Acte "La Vocation" (flüt ve arp için, 1975)
- Bryce (flüt, iki arp ve iki perküsyonist için, 1976)
- Waves (klarnet, korno, iki trombon ve bas davul için, 1976)

---

<sup>76</sup> Sho: Geleneksel Japon üflemeli enstrümanı.



- Quatrain II (klarnet, keman, viyolonsel ve piyano için, 1977)
- 12 Songs for Guitar (gitar için, 1974/77)
- A Way a Lone (yaylı dörütlü için, 1980)
- Toward the Sea (alto flüt ve gitar için, 1981)
- Rain Tree (üç perküsyonist için, 1981)
- Rain Spell (flüt, klarnet, arp, piyano ve vibrafon için, 1982)
- Cross Hatch (marimb ve vibrafon için, 1982)
- The Last Waltz (gitar için, 1983)
- Rocking Mirror Daybreak (iki keman için, 1983)
- From far beyond Chrysanthemums and November Fog (keman ve piyano için, 1983)
- Orion (viyolonsel ve piyano için, 1984)
- Entre-temps (viyolonsel ve piyano için, 1984)
- Rain Dreaming (çembalo için, 1986)
- Signals from Heaven - Two Antiphonal Fanfares (iki bakır çalgı topluluğu için, 1987)
- All in Twilight - Four pieces for guitar (gitar için, 1987)
- A Boy Named Hiroshima (iki gitar için, 1987)
- Toward the Sea III (alto flüt ve apr için, 1989)
- Itinerant (Isamu Noguchi anısına, flüt için, 1989)
- A Piece for Guitar (Sylvano Busotti'nin 60.doğum günü için, gitar için, 1991)
- And then I knew 'twas Wind (flüt, viola ve arp için, 1992)
- Equinox (gitar için, 1993)
- Between Tides (keman, viyolonsel ve piyano için, 1993)
- Herbstlied (klarnet ve yaylı dörütlü için, 1993)
- Les Feuilles Mortes (yaylı dörütlü için, 1993)
- Paths (Witold Lutoslawski anısına, trompet için, 1994)
- A Bird came down the Walk (piyano eşlikli viyola solo in, 1994)
- In The Woods (gitar için 3 parça, 1995)

- Air (flüt için, 1995)

**Koral Yapıtları:**

- Wind Horse (koro için, 1961-66)
- Grass (erkek koro için, 1982)
- Handmade Proverbs - Four Pop Songs (altı erkek şarkıcı için, 1987)
- Songs for mixed chorus (koro için, 1979-92)

**Şarkıları:**

- Sayanora (1954)
- Chiisana Heya de (1955)
- Utau dake (1958)
- Koi no Kakurembo (1961)
- Maru to Sankaku no Uta (1961)
- Chiisana Sora (1962)
- Subarashii Akujo (1963)
- Yuki (1963)
- Mienai Kodomo (1963)
- Kumo ni Mukatte Tatsu (1963)
- Shinda Otoko no Nokoshita Mono wa (1965)
- Sangatsu no Uta (1965)
- Waltz (1966)
- Meguriai (1968)
- Moeru Aki (1978)
- Tsubasa (1983)
- Shima e (1983)
- Ashita wa Hare kana, Kumori kana (1985)
- Potsunen (1995)

- Kino no Shimi (1995)

**Elektronik Yapıtları:**

- Static Relief (1955)
- Vocalism A - I (1956)
- Ki - Sora - Tori (1956)
- La Mort de Eurydice (1956)
- Sky, Horse and Death (1958)
- Quiet Design (1960)
- Water Music (1960)
- Kwaidan (1964/66)
- Years of Ears - What is music? (1970)
- Toward (1971)
- Wavelength (iki perküsyonist, iki dansçı ve bir video gösterisi için, 1984)
- A Minneapolis Garden (1986)
- The Sea is Still (1986)

**Film Müzikleri:**

- Hokusai (1952)
- Cine - Calligraphy (1955)
- A Silver Wheel (1955)
- Crazy Fruit / Juvenile Passions (1956)
- Red and Green (1956)
- The Rainy Season / Midnight Visitor (1956)
- Cloudburst (1957)
- Waiting for Spring (1959)
- Dangerous Trip / Vagabond Lovers (1959)
- Joking / Love Letters (1959)

- Jose Torres (1959)
- Dry Lakes / Youth in Fury (1960)
- The Shrikes (1961)
- Bad Boys (1961)
- Hannyo (1961)
- Atami Blues (1962)
- A Full Life (1962)
- The Inheritance (1962)
- The Pitfall / Cheap, Sweet and a Kid (1962)
- Harakiri (1962)
- Tears in the Lion's Mane (1962)
- The Body (1962)
- Twin Sisters of Kyoto (1963)
- Alone on the Pacific (1963)
- She and He (1963)
- A Marvelous kid (1963)
- White and Black / Pressure of Guilt (1963)
- Woman in the Dunes (1964)
- The Assassin (1964)
- Pale Flower (1964)
- 21-year-old Father / Our Happiness Alone (1964)
- The White Dawn (1964)
- Nippon Escape (1964)
- The Female Body (1964)
- The Car Thief (1964)
- Children Hand in Hand (1964)
- Kwaidan (1965)
- With Beauty and Sorrow (1965)
- Bwana Toshi (1965)

- Last Judgement (1965)
- Extraordinary Sasuke Sarutobi (1965)
- Beast Alley (1965)
- Yutsuya Ghost Story / Illusion of Blood (1965)
- Jose Torres II (1965)
- Yves Klein Le Monochrome (1966)
- The Kii River (1966)
- Face of Another (1966)
- Punishment Island (1966)
- Longing / Once a Rainy Day (1966)
- Rebellion (1967)
- Clouds at Sunset (1967)
- Izu Dancer (1967)
- Bellowing Clouds / Two in the Shadow (1967)
- Kyo / Kyoto (1968)
- The Encounter / Two Hearts in the Rain (1968)
- The Ruined Map / The Man without a Map (1968)
- Hymn to a Tired Man (1968)
- Double Suicide (1969)
- The Bullet Wounded (1969)
- The Who Left His Will on Film / He Died after the War (1970)
- Dodes'kaden (1970)
- The Earth is Born Again (1971)
- The Ceremony (1971)
- Inn of Evil (1971)
- Silence (1971)
- Summer Soldiers (1972)
- Dear Summer Sister (1972)
- Time within Memory (1973)

- The Forest of Fossils (1973)
- Himiko (1974)
- Happiness (1974)
- Under the Blossoming Cherry Tree (1975)
- Kaseki / The Fossil (1975)
- Incandescent Flame (1977)
- Orin / Banished (1977)
- L'Empire de la Passion (1978)
- Glowing Autumn (1978)
- House of Blaze (1979)
- An Ocean to Cross (1980)
- Ki or Breathing (1980)
- The Story of Minamata Panels (1981)
- Rennyō, the Priest, and His Mother (1981)
- Prophecy (1982)
- International Military Tribunal for the Far East (1983)
- Antonio Gaudi (1984)
- Fire Festival (1985)
- Ran (1985)
- The Empty Table / House without a Table (1985)
- Gonza a Spear Man (1986)
- A Boy Named Hiroshima (1987)
- Onimaru (1988)
- Black Rain (1989)
- Rikyu (1989)
- L.A., New York, Paris, Rome, Helsinki (1991)
- Basara, the Princess Goth (1992)
- Dream Window: Reflections on the Japanese Garden (1992)
- Rising Sun (1993)

- Sharaku (1995)

**Tiyatro ve Bale Müzikleri:**

- Joie de Vivre (bale, 1951)
- Ginga Tetsudo no Tabi (bale, 1953)
- Summer and Smoke (1954)
- Eve Future (bale, 1955)
- La Sauvage (1955)
- Amphitryon 38 (1955)
- Ai no Joken (1956)
- K no Shi (1956)
- Tantalos no Odori (1956)
- Semushi no Seijo (1956)
- La Gurre de Troie n'aura pas lieu (1957)
- Kokusenya (1958)
- Look Back in Anger (1959)
- Le Corsaire (1959)
- Ookami Ikiro Buta wa Shine (1960)
- Oshibai wa Oshimai (1961)
- Omae no Teki wa Omae da (1961)
- Kuro no Higeiki (1962)
- Byakuya (1962)
- Ichinotani Monogatari (1964)
- Brat'ya Karamazovi (1966)
- Macbeth (1972)
- Ai no Megane wa Iro-garasu (1973)
- Shukuten Kigeki Poseidon Kamensai (1974)
- Cyrano de Bergerac (1975)

- Shigosen no Matsuri (1979)
- Wings (1982)

**Caz Stilinde Yapıtları:**

- Panampe no Omoigakenai Shori no Hanashi (beş erkekten oluşan caz band eşlikli müzik, 1958)
- Love Me (1960)
- Awaremitamae (1960)
- Be Sleep Baby! (1960)
- 3 Tasu 3 to 3 Hiku 3 (1961)

\* Radyo ve televizyon için bestelemiş olduğu 200'den fazla yapıtı mevcuttur.



**Ek-2: Geleneksel Japon Enstrümanları**

Koto



Shakuhachi



## 6. KAYNAKÇA

BORAN, İlke - ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız (2007) **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, Yapı Kredi Yayınları - İstanbul

BURT, Peter (1998) **The Music of Toru Takemitsu: influences, confluences and status**, The University of Durham - Durham

EWEN, David (1968) **The World of Twentieth Century Music**, Prentice Hall Trade - New Jersey

FIRINCIOĞLU, Semih (2011) **John Cage Seçme Yazılar**, Pan Yayıncılık - İstanbul

GRIFFITHS, Paul (2010) **Modern Music and After**, Oxford University Press - New York

MALM, William P. (1995) **Music Cultures of the Pasific, the Near East, and Asia, 3rd Edition**, Pearson, University of Michigan - Michigan

MONTANDON, Susannah Violet (2005) **Olivier Messiaen's Influence In The Violoncello Works of Toru Takemitsu**, University of Evansville, Indiana

MORGAN, Robert (1991) **Twentieth-Century of Music**, W.W. Norton & Company - New York

RYNEX, Carolyn Rose (2016) **Arabesque and the Early Music Influence in Debussy's *Trois Chansons de Charles d'Orléans***, Arizona State University - Arizona

SAMUEL, Claude (2003) **Olivier Messiaen Music and Color**, Hal Leonard Corporation, Wisconsin

SAY, Ahmet (2002) **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları - Ankara

SAY, Ahmet (2006) **Müzik Tarihi**, 6.Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları - Ankara

SCHONBERG, Harold C. (1970) **Büyük Besteciler**, Çev. Ahmet Fethi Yıldırım, Doğan Egmont Yayıncılık - İstanbul

TAKEMITSU, Toru (1995) **Confronting Silence: selected writings**, Çev. Ed. Yoshiko Kakudo - Glenn Glasow, Fallen Leaf Press, Berkeley, California

TARUSKIN, Richard (2005) **Music In The Late Twentieth Century**, Oxford University Press - New York

TARUSKIN, Richard (2005) **Music In The Early Twentieth Century**, Oxford University Press - New York

YAZGAN, Beyza (2015) “**Karol Szymanowski’nin Op.29 Metopes’i**”, MSGÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü - İstanbul

WADE, Bonny C. (2004) **Music in Japan: Experiencing Music, Expressing Culture**, Oxford University Press - New York

<http://dunyadinleri.com/sintoizm.html>

<http://artjournal.collegeart.org>

<https://www.wikipedia.org/>

<http://www.japan-fans.com>

<https://www.theguardian.com>

<http://www.junkoueda.com/>

## 7. ÖZGEÇMİŞ

1992 yılında Eskişehir’de doğan Seda Hancı, 2003 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda piyano bölümüne girerek Lilian Tonella Tüzün ile piyano çalışmaları yaptı; 2009 yılında katıldığı Eskişehir Ulusal Genç Yetenekler Piyano Yarışması’nda "En iyi Türk Eseri Yorumu Ödülü" almış olup, 2010 yılında Eskişehir Osmangazi Üniversitesi’nde “Bugünün gençleri, geleceğin sanatçıları” projesi adı altında resital verdi. Aynı yıl 12. Eskişehir Film Festivali siparişiyle kısa film müziği besteledi ve gösterim sırasında canlı olarak seslendirildi.

2010 – 2011 eğitim yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın Piyano ve Kompozisyon lisans bölümlerine ayrı ayrı kabul edildi. Hülya Tarcan ile piyano, Ahmet Altınel ile kompozisyon ve kontrpuan, Mehmet Nemutlu ile armoni ve orkestrasyon, Çiğdem İyicil, Dilbağ Tokay ve Hülya Tarcan ile oda müziği çalışmaları yaptı. Burada bir çok konser veren Seda Hancı, 2011 yılında Genç Klasikçiler Festivali’nin siparişi üzerine 4 el için piyano müziği besteledi. 2012 yılında “Opus Erasmus” projesiyle Fransa’ya giderek Boulogne Billancourt konservatuvarında çağdaş müzik seminerlerine katıldı, buradaki konserlerde yer aldı. Aynı yıl İTÜ – MIAM’da gerçekleştirilen “Sesin Yolculuğu (Besteciler Kuşağı)’nda, yazdığı üflemeli kentet için müziğini yönetti. 2014 Mart ayında Antoni Pirolli yönetimindeki MSGSÜ Senfoni Orkestrası ile solist olarak konser verdi (Ravel Sol Majör Piyano Konçertosu). Aynı yılın Kasım ayında Bilgi Üniversitesi’nin düzenlemiş olduğu Yeni Müzik Festivali 6’da “Ensemble Garage” için bestelemiş olduğu müziği seslendirildi.

2013-2014 eğitim yılını başarılı lisans piyano mezuniyetiyle tamamlayan Seda Hancı, 2015 yılında Erdem Çöloğlu yönetimindeki Eskişehir Anadolu Senfoni

Orkestrası ile solist olarak konser verdi (Mozart K.466 Re Minör Piyano Konçertosu). 2015-2016 yılında da Kompozisyon bölümünden mezun oldu.

Şu an Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda solfej, yardımcı piyano ve korrepetisyon hocalığı yapmakta olan Seda Hancı, eğitim hayatına MSGSÜ Devlet Konservatuvarı'nda, Hülya Tarcan'ın piyano, Ahmet Altınel'in kompozisyon sınıflarında yüksek lisans yaparak devam etmektedir.