

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Temel Bilimler Anabilim Dalı
Duysal Tasarım Programı**

**WEBERN, BOULEZ VE STOCKHAUSEN'İN YAPITLARINDA
PUANTİLİST YAKLAŞIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yusuf DUMLUPINAR

DANIŞMANI: Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

İZMİR-2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Webern, Boulez ve Stockhausen’ın Yapıtlarında Puantilist Yaklaşımlar” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Yusuf DURLUPINAR



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 15/09/2011 tarih ve 27/79 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Temel Bilimler anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Yusuf DUMLUPINAR'ın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve aday 06 /10/2011 günü saat 13.30'da 60 dakika süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

BAŞKAN

Onur
Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN (Danışman)

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Mutlu
Yrd. Doç. Dr. Bekir MUTLU TUTU
ÜYE

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

F. Reyhan
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
ÜYE

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Tezin Türkçe Başlığı : WEBERN, BOULEZ VE STOCKHAUSEN'IN YAPITLARINDA PUANTİLİST YAKLAŞIMLAR

Tezin İngilizce Başlığı : POINTILLIST APPROACHES IN WORKS OF WEBERN, BOULEZ AND STOCKHAUSEN

* 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.

2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisayarda** doldurulmalıdır.

3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**

4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince **anabilim dışından** olması zorunludur.

ÖNSÖZ

Başta danışmanım Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN olmak üzere, bu tez çalışmasında emeği ve katkısı olan Duysal Tasarım programındaki hocalarım Prof. Dr. Ahmet YÜRÜR'e, Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY'a, Prof. Dr. Yetkin ÖZER'e, ayrıca, Prof. Dr. Önder KÜTAHYALI'ya, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Koray SAZLI'ya, İnönü Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Bilgisayar Bölümü Arş. Gör. Bilal ŞENOL'a, İnönü Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanı Sn. Nezihe ÜSTÜNER'e ve benden desteğini esirgemeyen aileme tüm yardım ve yönlendirmelerinden dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1
1. ANTON WEBERN.....	6
1.1 Six Bagatelles (Op. 9).....	7
1.2 Senfoni (Op. 21)	9
1.3 Piyano Varyasyonları (Op. 27).....	17
2. INTEGRAL-SERIALİZM.....	21
2.1 Olivier Messiaen - Mode de valeurs et d'intensities	22
3. PIERRE BOULEZ	27
3.1 Structures I.....	27
4. KARLHEINZ STOCKHAUSEN	31
4.1 Kreuzspiel	33
5. GRUP KOMPOZİSYONU	44
5.1 Gruppen.....	44
5.2 Le Marteau Sans Maitre	50
SONUÇ	53
EKLER	57
KAYNAKÇA	64
ÖZGEÇMİŞ	66
ÖZET	67
ABSTRACT	69

GİRİŞ

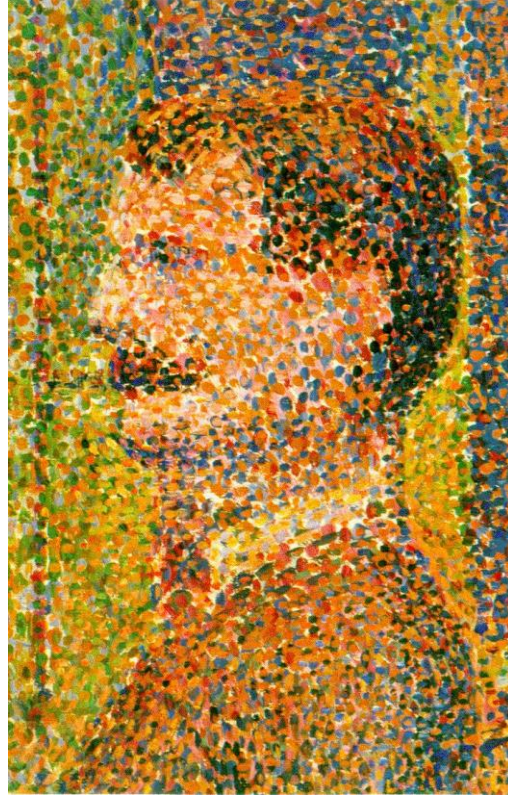
Birinci Dünya Savaşı boyunca Paris, sanat ve edebi alanlarda sonuna 'ism' eklenerek üretilen, heyecanı ve canlılığı egemen kılan kültür karşıtı oluşumlarla çalkalanmaktaydı. Bu oluşumlar, bilinmeyen ya da fark edilmeyen unsurların keşfine yönelik alaysı bir tavrı öngören estetik bir marka işlevindeydi. Ana eğilimlerinden uzaklaşan ve bu yüzden çalışmalarının karşılığını alamayan birçok yenilikçi sanatçı, kendilerine özgü olan yaklaşımlarını, gene kendi deneyimleri içinde değerlendirmekten öteye gidememişlerdir. Ne var ki, sanatın salonlar içine gömülmüş ve eğlence aracı olarak değerlendirildiği bir statüden uzaklaşıp, daha yüksek bir üslup ve bakış açısı yansıtması gerekliliğine dair geniş bir görüş birliği hâkimdi.

Halkın sanata bakışı ile ilgili bu düşünce ve görüş, aynı zamanda yenilikçi müzik için malzeme yaratan bir jestti. 1886 tarihinde 'yeni-izlenimcilik' (neo-impressionism) adıyla ortaya çıkan akım bu görüşü doğrulamaktadır. 1884 yılında Bağımsız Sanatçılar Birliği'ni kuran sanatçıların asıl amacı, yılda bir kez, her bahar dönemi, Paris'te rutin olarak gerçekleşen sergiyi kaldırmak ve tüm çalışmaların sergilendiği yeni bir serginin açılmasını sağlamaktı. İki yıl sonra, grubun önde gelen ressamı Georges Seurat (1859 - 1891), *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte – 1884 (Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası – 1884)* adlı büyük eserini sergilemiş ve yine puantilist teknikler kullandığı daha küçük çaptaki eserleriyle yeni-izlenimci grubun bakış açısını ortaya koymuştur. (Cottington, 2005, s. 18 – 19)

Georges Seurat, resim sanatını akılcı, mantığa dayalı, sistematik ve etkilerden uzak bir sanat olarak görmek istemiş; bu yoldan hareketle, izlenimcilerin sistem dışı olan yaklaşımlarının yerine bilimsel bir yöntem oluşturma çabalarına girişmiştir. Seurat'nın resimleri, bu döneme ilişkin problemlerin çözüm yolları açısından sanatçıların yararlanabildikleri eserlerdir. Öğrenciliği sırasında renklere ilişkin görsel yaklaşımlar üzerinde yazılan bilimsel analiz ve tezleri inceleyen Seurat, Michel-Eugène

Chevreul'in¹ keşifleriyle başlamış olan renk teorisi üzerindeki araştırmalara yoğunlaşmıştır.

Yeni-İzlenimciler, birbirine komşu renklerin gözle görölmesinden ziyade palet üzerindeki karışımlarının olanak sağladığı görsel birleşimlerin avantajlarını keşfetmişlerdir. Seurat, Rood'un laboratuvar deneyimleriyle geliştirdiği görsel renk yaklaşımı prensiplerine göre, komşu renklerin sıralanışını ve küçük noktaların tuval üzerindeki etkilerini keşfetmiştir. Seurat'nın takipçileri arasında yer alan, onun erken ölümü sonrasında yeni-izlenimci savaşım mücadelesi vererek puantilist tekniği kullanan diğer sanatçılar arasında Paul Signac, Henri-Edmond Cross ve Camille Pissarro yer almaktadır (bkz. **Ek 1**, **Ek 2**, **Ek 3-A** ve **3-B**). (Galenson, 2001, s. 93 – 94)



Resim 1: Seurat, *La Parade*

¹ Michel-Eugène Chevreul (1786 – 1889): Fransız kimyager; 1855 yılında geliştirdiği 'Kromatik Renk Diyagramı' ile yeni-izlenimci resim üzerinde önemli bir etki yaratmıştır.

19. yüzyılın sonlarında yeni-izlenimci resim dokusunda önemli etkileri olan noktacı yaklaşımın müzikal boyutta ele alınmaya başlanması, ancak, Webern'in 1910'lu yıllarda yazdığı eserlerde gerçekleşmeye başlamıştır. Bu durumun iki ana nedeni vardır; birincisi, yeniliklerin benimsenmesi bakımından resim sanatının müzik sanatının daima bir adım önünde olması, ikincisi ise, 19. yüzyılın sonlarında müziğe hâkim olan Romantizm estetiğinin baskın etkileridir. Müzikte romantizmin yoğun etkileri 20. yüzyılın ilk yarısında bile birçok besteci tarafından kırılmasa da, Webern gibi çağının oldukça ilerisinde düşünen bir bestecinin yenilik arayışlarıyla, 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşecek olan radikal değişimin ilk adımları atılmaya başlanmıştır.

Webern'in müzik dokusuna getirdiği puantilist (noktacı) yaklaşım müzik tarihi açısından devrimsel niteliktedir. 12-ton tekniğinin kurucularından olan Schoenberg'in Romantizmle bağdaşır şekilde uzun, çizgisel ve birbirine bağlanan atonal ezgiler yazdığı bir dönemde, Webern, müzik dokusunu noktasal bir anlayışla ele almış, böylelikle, müzikte ezgi kavramının yeniden sorgulanmasına yol açmıştır.

Webern'in yaşamı boyunca müzik çevrelerinde fazla benimsenmeyen bu yenilik, 1950'lerde, Stockhausen ve Boulez'in de aralarında bulunduğu genç Avrupalı bestecilerce benimsenmiş ve yeni bir müzik anlayışı oluşturmak üzere en geçerli model olarak kabul edilmiştir. Webern'i model alan Fransız Boulez ve Alman Stockhausen, resimde küçük noktaların tuval üzerindeki etkilerinin kullanılmasına paralel olarak, müzikal dokudaki bütünlüğü yalıtılmış küçük birimlerden oluşturmayı hedeflemiştir.

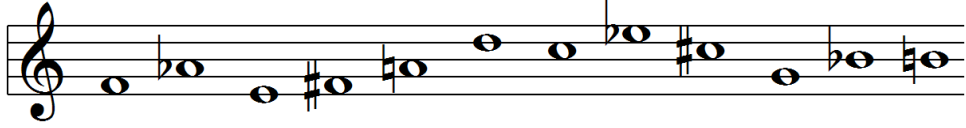
Puantilist müzik açısından 12-ton tekniği ve diziselcilik birleştirici bir etkendir. Webern, Boulez ve Stockhausen'ın puantilist eserleri stilsel bağlamda bazı farklılıklar gösterse de, her üç bestecinin birleştiği ortak nokta eserlerinin 12-ton tekniği temelinde biçimlendirilmiş olmasıdır. Boulez ve Stockhausen'ın puantilist eserlerinde birleştiği diğer bir nokta ise, seslerin yanı sıra tüm müzik parametrelerinin diziselleştirildiği integral-serialism tekniğidir (bkz. sayfa 21). Bu bağlamda, her ne kadar eserlerinde puantilizme yer vermese de, 12-ton tekniğinin kurucularından olan Schoenberg'in puantilist müziğe olan dolaylı katkısı göz ardı edilemez niteliktedir.

Arnold Schoenberg'in 1920'lerde sistematikleştirdiği ve ilk olarak Op. 23 *Piyano için Beş Parça* (1923) adlı çalışmasında kullandığı 12-ton tekniğinde, kromatik dizinin tüm sesleri, her notanın sadece bir kez kullanılması koşuluyla, 12-notadan oluşan bir set (dizi) içerisinde bestecinin belirlediği şekilde sıralanır. Bir 12-ton dizisini dört farklı form içerisinde kullanmak mümkündür; orijinal haliyle, diziyi sondan başa doğru okuyarak (retrograde), dizinin ezgisel aralıklarını tersine çevirerek (inversion) ve çevrilmiş diziyi sondan başa okuyarak (retrograde inversion). Dizinin dört ayrı formunu var olan on-iki kromatik dereceye transpoze etmek suretiyle sadece tek bir diziden 48 dizi oluşturmak mümkündür.

Orijinal dizi (Original / Prime)



Kankrizan / Geri-Okuma (Retrograde)



Çevrim / Yansıma (Inversion)



Çevrimin Geri-Okunması / Yansımanın-Kankrizanı (Retrograde Inversion)



Tablo 1: 12-ton dizisi

Schoenberg'in bu tekniğini kullanmaya başlayan öğrencileri Abla Berg ve Anton Webern, bu tekniği Schoenberg'den farklı bir anlayışla ele almışlardır. Abla Berg, bir diziyi tüm bir eser boyunca kullanmaktan kaçınmış, dizinin *retrograde* ve *inversion* gibi

farklı formlarına pek yer vermemiş, ayrıca, kimi durumlarda diziyi oluşturan notaların sıralamasını özgürce değiştirmiştir. Anton Webern ise, hem Schoenberg hem de Berg'den farklı olarak, bir eser içinde sadece tek bir dizi kullanmış, dizideki seslerin sıralamasına sıkı sıkıya bağlı kalmış ve diziyi çok daha matematiksel bir açıdan değerlendirmiştir. Webern'in sergilediği en büyük fark ise, 12-ton tekniğini puantilist doku içerisinde kullanması olmuştur. (*Griffiths*, "12-note composition," *The Dictionary of 20th-Century Music*, 1986)

*Klangfarbenmelodie*² puantilizm açısından önem taşıyan, kimi durumlarda onunla eşanlam taşıyabilen dokusal bir tekniktir (bkz. s. 14). Schoenberg'in 'ezgi' kavramını tüm yönleriyle tanımlamak için ileri sürdüğü bu kavram, Webern tarafından farklı bir açıdan ele alınmış, Webern'in bu yaklaşımı ise, 1950'lerde, müzik dokusu bağlamında genç-Avrupalı bestecilerce takip edilmesi gereken bir model olarak benimsenmiştir. Boulez ve Stockhausen bu dokusal ayrışma anlayışını daha da uç noktaya taşıyarak, 19. yüzyıl sonunda puantilist resim dokusunun müzikteki tam karşılığı olarak değerlendirilebilecek bir yapıya ulaşmışlardır.

² *Klangfarbenmelodie*: Ses-rengi-ezgisi, tını-ezgisi olarak ta tanımlanabilir.

1. ANTON WEBERN (1883 – 1945)

Viyana doğumlu Anton Webern, 1904 yılında Schoenberg ile kompozisyon çalışmalarına başlamıştır. Aynı zamanda Viyana Üniversitesi'nde Guido Adler ile müzikoloji çalışmış, 1906 yılında Heinrich Isaac³ üzerine yazdığı tez ile doktora derecesi almıştır. 1908'de şef olarak kariyer elde etmeye başlayan besteci, 1918'de Viyana'ya dönmeden önce Avusturya ve Almanya'nın farklı kentlerinde orkestralar yönetmiştir. 1908 yılında, *Passacaglia* adlı orkestral eseriyle, Mahler ve Brahms gibi bestecilerin 'romantik' etkilerinden uzaklaşıp, hocası Schoenberg'in atonal müziğine doğru ani bir yönelim sergilemiştir.

1928 yılında bestelediği senfonisinin birinci bölümünde on-iki ton tekniğinin katı kurallarını keşfederken, ikinci bölümde simetrik kalıp çeşitlemelerini ortaya koymuştur. Daha sonra, stili, kısmen değişime uğramış, Schoenberg'den farklı olarak, on-iki ton tekniğini bestelediği karmaşık yapılı senfoni, şarkı ve kantatları başta olmak üzere tüm eserinde kullanmaya başlamıştır. Webern'in müziği Nazi rejimince "kültürel-Bolşevizm" ve "yozlaşmış sanat" olarak kötülenmiş, besteci bu sebeple tüm resmi görevlerinden ve sanatsal çalışmalarından mahrum bırakılmıştır. Yaşamını sürdürmek için yayınevleri için editörlük yapan besteci, Salzburg'da bulunduğu sırada bir Amerikan askerince yanlışlıkla öldürülmüştür.

Schoenberg ve Alban Berg'le birlikte ele alındığında, Webern, bu üç besteci arasında en çok ihmal edilen besteci olarak dikkati çekmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında, savaşın trajik sonuçları sebebiyle Webern içine kapanmış ve yalnızlığa sürüklenmiştir. Webern'in müziği, ölümünden sonra, müziğin geleceğini etkileyecek bir model olarak belirlemeye başlamıştır. Robert Craft tarafından 1950 ortalarında Webern'in tanınmayan eserlerinin kaydedilmesi ve 1958'de bu çalışmaların Columbia kayıtları arasında yer alması bu sürecin başlangıcı olmuştur. (Moldenhauer, 1978, s. vi)

³ Heinrich Isaac (1445 – 1517): Rönesans dönemi bestecisi.

Avusturya ordusundaki geçici hizmeti hariç, Webern savaş yıllarında bile besteciliğini devam ettirmiştir. O, savaş sonrasında, rehberi Schoenberg gibi, müziği ve stil anlayışı ile ilgili bir değişim yaşıyordu. Ona göre, özellikli bir eserin biçim ve dizi yapısı birbiriyle benzerlik taşıırken, Schoenberg'e göre bu iki öge farklı boyutlarda varlığını sürdürüyordu. Webern'in dizi kullanımında işaret ettiği şey şudur: On-iki ton dizisi bir tema gibi değil kendi içerisinde tutarlılığı ve özelliği olan bir yaklaşım olarak düşünülmelidir. Op. 21 *Senfoni*'nin biçimsel berraklığı, birinci bölümün çift kanondan oluşan üç kısma ayrılması ve ikinci bölümde, Schoenberg'in bu döneme ilişkin müziğinin benzer pratiklerini yeniden anımsatacak şekilde, kuralcı bir varyasyon formu üzerine inşa edilmesi bu yaklaşımın bir sonucudur. (Morgan, 1991, s. 206)

Webern'in daha sonraki eserlerinde varlığını sürdüren ve en çok dikkati çeken özelliği, müziğinin aşırı kısa oluşudur. Bestecinin abartılı ve gereksiz tüm ayrıntılardan uzaklaşma eğilimi, on-iki ton tekniği içindeki 'Klasikçi' kanattan ayrılmasına sebep olmuştur. 1920 ve 1930'lu yıllarda bestelediği çalgısal eserleri, küçük zaman genişliğine sahip olan birkaç dakikalık eserlerdir. Orkestra için yazdığı senfoni ve varyasyon gibi daha geniş eserlerinde bile, orkestra, daha çok küçük bir yaylı topluluk olarak nitelendirilmiştir. Schoenberg 12-ton sistemini geleneksel bağlarını sürdüren biçimsel bir anlamda ele alırken, Webern, bu sistemi yeni bir müzik yapısı oluşturacak şekilde ele almıştır. Webern'in bu yaklaşımla yazdığı eserler, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda birçok genç besteci üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen bu besteciler arasında yer almaktadır. (Morgan, 1991, s. 209)

1.1 SIX BAGATELLES (Op. 9)

1911 ve 1913 yılları arasında yaylı kuartet için bestelenen Opus 9 *Six Bagatelles*, Webern'in besteciliğine ilişkin yaratısal keşiflerinin gelişimini ve bu gelişimlerin sürekliliğini temsil ediyordu. (Forte, 1998, s. 170) *Bagatelles*'de, Webern'e ilişkin puantilist cümle yapısı dinleyici ve yorum açısından kritik bir önem taşır. Birbirinden kopuk birkaç notadan oluşan ses kümeleri ve onlar arasında sıklıkla rastlanan sessizlikler bu tür cümle yapısının en belirgin özellikleridir. Webern'in çoğu eserinde

olduğu gibi, *Bagatelles* içindeki hemen her ölçü en az bir tempo işaretiyle belirlenmiştir. Doğru bir icra için, dağınık notaların bir bütün oluşturarak tek bir organizma gibi duyurulması gerekmektedir.

Eserde odak noktasının doku ve atonallik olduğu açıktır. Webern'e göre *Bagatelles* içindeki yaklaşım, Schoenberg'in Op. 10 *Yaylı Dörtlü*'nün son bölümündeki gibi aşırı bir kromatizm değil, kullanılan seslerin kısıtlanarak çok sınırlı bir seçim dâhilinde müzik yaratmayı gerekli kılıyordu. Uzay ve zaman içinde yalnız başına kalmış her ses, bireysel tını ve melodik yapı içinde dört çalgı arasında paylaştırılıyor ve icracılara gerek duydukları tüm mevcut sesleri değerlendirme imkânı sunuluyordu. (Todd, 2003, s. 183)

The image shows a musical score for Webern's *Bagatelles*, measures 5 through 8. The score is written for four staves, likely representing four different instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The notation is highly chromatic and atonal. Measure 5 shows a complex texture with various notes and rests. Measure 6 features a prominent 'am Steg' (arco) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. Measure 7 includes a 'ppp' (pianississimo) dynamic and a '3' (triple) marking. Measure 8 features a 'pizz. 3' (pizzicato triple) marking and a 'pp' dynamic. The score is characterized by its dense, fragmented texture and lack of traditional melodic lines.

Örnek 1: Webern, *Bagatelles*

Melodik olarak, *Bagatelles* eseri, kısa cümlelerden başka yapıların kullanılmadığı, klasik bir stille bağlantısı olmayan, ancak, tek başına bırakılmış nota gruplarının geniş bir ses-alanı üzerine dağılmasından ibarettir. Eser, bu açıdan 'grup kompozisyonu' anlayışının habercisidir (bkz. s. 44). Birinci kemanın beş notalık cümlesi, bu parçanın en uzun cümlesi olarak, tüm eser boyunca bir istisnadır. Ritmik tasarımları önemsiz bir süreklilik göstermiş olup, tüm altı parça boyunca, Webern'in daha sonraki dizisel müziği açısından ölçü duraklatışlarına ilişkin önemli bir aşama vardır. Bu yüzden, Webern'in Opus 9 eserine ilişkin melodik ve ritmik yaklaşımlardan, sonraki dönemine

ilişkin varsayımları çıkarsamak mümkündür. Armonik açıdan ele alındığında, tüm altı parça içinde dikey kombinasyonların bulunmayışı dikkati çeken bir özellik olarak belirginleşmektedir. (Brindle, 1966, s. 183)

1.2 SENFONİ (Op. 21)

Webern'in dizileri, tematik ya da geleneksel düşünceye bağlı motiflerin kaynağı olacak görevde olmayıp, daha çok, arka plandaki soyut bir yapı biçimindedir. Bu yüzden, Webern dizileri belirli ritim ve çizgilerle sergilenmeyip, onun yerine, ses geçişleri arasına gizlenmiş ve puantilist bir orkestrasyondan kaynaklanan geniş ses uzamalarını esas almaktadır. Temasal özellikler içeren dizi yapısı Webern'in eğiliminden uzaktır ve eserin bütünlüğü içinde mevcut dizi aktarımlarının geniş biçimde kullanımını gerektirmektedir. (Brindle, 1966, s. 252)

Bu bütünlüğün ve düzenin temelindeki ana unsur, Webern'in dizilerinin küçük yapısal hücrelerden oluşmasıdır. Webern dizilerinde aralıkların sınırlı kullanımı ve yarım seslerin sıkça yer alması, Op. 21 *Senfoni*'sinin dizilerinde de açıkça gözlemlenmektedir. *Senfoni*'de, dizinin ikinci yarısı, ilk yarısının triton⁴ üzerindeki yansımasıdır ve bir çeşit palindrom⁵ etkisi yaratmaktadır. Bu özellik, Webern'in birleşimsel bir ifadeye ilişkin olarak simetrik yapıları kullanmasının bir sonucudur. (Cook ve Pole, 2004, s. 74)

Webern'in dizi bütünlüğü ve ses dizilişi hakkındaki güçlü duruşu, müziğindeki kuralcı kontrapuntal yöntemler ve simetrik yapılar içinde belirginlik kazanmıştır. *Senfoni* dizisindeki palindromik yapı, oktavın triton bölünmelerine dayanmaktadır. Örneğin, üçüncü varyasyonun ikinci bölümünde yer alan palindrom yapılar, eserin 11. ölçüsünü kapsayacak şekilde kendisini gösterir. Böylesi simetrik yapılar, Webern'in müziği açısından, sessizliği ve dinginliği ifade eden kristal yapıların yaratılmasında etkili olmuştur. (Cook ve Pole, 2004, s. 253)

⁴ Triton: Artmış 4lü aralığı; 3 tam sesten oluşan aralık.

⁵ Palindrom: Tersten okunuşu, düz okunuşu ile aynı olan yapı.



	I-0	I-9											
	↓	↓											
P-0→	A	F#	G	Ab	E	F	B	Bb	D	C#	C	Eb	← R-0
P-3→	C	A	Bb	B	G	Ab	D	C#	F	E	Eb	F#	← R-3
	B	Ab	A	Bb	F#	G	C#	C	E	Eb	D	F	
	Bb	G	Ab	A	F	F#	C	B	Eb	D	C#	E	
	D	B	C	C#	A	Bb	E	Eb	G	F#	F	Ab	
	C#	Bb	B	C	Ab	A	Eb	D	F#	F	E	G	
	G	E	F	F#	D	Eb	A	Ab	C	B	Bb	C#	
	Ab	F	F#	G	Eb	E	Bb	A	C#	C	B	D	
	E	C#	D	Eb	B	C	F#	F	A	Ab	G	Bb	
	F	D	Eb	E	C	C#	G	F#	Bb	A	Ab	B	
	F#	Eb	E	F	C#	D	Ab	G	B	Bb	A	C	
	Eb	C	C#	D	Bb	B	F	E	Ab	G	F#	A	
	↑												
	RI-0												
		↑											
			RI-9										

Tablo 2: Webern, *Senfoni*, 1. Bölümde kullanılan dizinin matrisi

Webern'in eserlerinde yer alan diziler, genellikle, birbirine en yakın iki yarım sesin minör ve/veya Majör 3lü aralıkla kombine edilerek kullanıldığı kromatik yapıların kümelenmesiyle şekil kazanırlar. Op. 21. *Senfoni*'de yer alan dizi, simetrik aralık yapılarına bağlı olarak iki ve daha fazla parçaya ayrılabilir. 1. 2. ve 6. dereceler arasındaki aralıklar, birbirinin tersi (çevrimi) fakat farklı sesler üzerinde yansıtılmıştır.

Bu yüzden dizi, iki simetrik yarım parçaya bölünmüş, ikinci yarısı *retrograde* biçiminde 12. ile 7. arası sesleri kapsayan, ilk yarısıyla aynı biçimde, 5.inci derecenin altındaki seslere transpose edilerek elde edilmiştir. (Brindle, 1966, s. 12-14)

The image shows a musical score for Webern's Symphony No. 1, measures 1-7. The score is for Clarinetto, Clarinetto basso, Corni I and II, Arpa, Violini I and II, Viola, and Violoncelli. The tempo is 'Ruhig schreitend (♩ ca 50)'. The score shows the first seven measures of the piece, with various dynamics and articulations.

Örnek 2: Webern, *Senfoni*, 1.-7. ölçüler

Webern, *Senfoni*'de nasıl bir yöntem takip ettiğini şu şekilde açıklamıştır:

“Eserlerin kendilerinde varolan birleştirici yasaların bulunması daha sonraki bir döneme kalmıştır. Bu doğru sanat kavramı edinildikten sonra, bilim ile ilham ürünü yaratı arasında bir fark kalmayacaktır. Olayları ne kadar ileriye doğru zorlarsak, herşeyi giderek o kadar birbiriyle özdeş hale getiririz ve sonunda öyle bir an gelir ki sanki insanın değil, doğanın yarattığı bir ürünle karşı karşıyaymışız gibi olur. İnsan bu 48 formu zihninde nasıl tutabilir? Nasıl bir an yedi rakamını, ardından kırkbeş rakamını alır, sonra bir kankrizan, sonra bir yansıma yapar? Doğal olarak bu bir düşünce ve hayal gücü işidir. Yeni bir fikri

nasıl bulduğumu ve onun nasıl devam ettiğini bilirim; sonra da yapacağım şey, onu en iyi nereye oturtacağıma bakmaktır.

Örnek olarak: Benim senfonimin ikinci bölümü. Dizi: Fa, La-bemol, Sol, Fa-diyez, Si-bemol, La; Mi-bemol, Mi, Do, Do-diyez, Re, Si'dir. Bu dizinin özelliği ikinci yarının, birincinin kankrizanı olmasıdır. Bu çok yakın bir bütünlük sağlar. Bu yüzden burada yalnızca 24 form vardır, çünkü geri kalan 24'ü öbürlerinin aynıdır, Temanın eşliğinde kankrizan, parçanın başında görülür. İlk çeşitleme ezgide, Do ile başlayan dizinin transpozisyonuyla gerçekleşir. Eşlik bir çift kanondur. Daha fazla bütünlük kurulamaz. Dördüncü çeşitlemede sürekli yansımalar vardır. Bu çeşitleme kendi içinde tüm bölümün orta noktasıdır, onun ardından herşey geriye doğru gider. Böylelikle tüm bölüm ters yürüyüşlü bir kanon olur.

Şimdi şunu söylemeliyim size: burada gördükleriniz – kankrizan, kanon vb. – bir “tour de force” olarak anlaşılmalıdır; böyle düşünmek çok saçmadır. Yapmak istediğim mümkün olan en çok sayıda bağlantıyı kurmaktı ve kabul etmeniz gerekir ki burada pek çok bağlantı var!

Ve sizi eski bir Latin deyişiyle başbaşa bırakıyorum:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS⁶

2 Mart 1932”

(Webern, çev. Ali Bucak, 1998, s. 80-81)

⁶ Webern'in 2 Mart 1932 tarihli dersinin sonunda yazdığı Eski Latin Deyişi "Sator Arepo Tenet Opera Rotas" (başka anlamları da olmakla birlikte) şu şekilde çevrilebilir: "Çiftçi Arepo İşleri Yürütür". Webern'in bu deyişe verdiği kare biçim, 12-ton tekniğinin ana ilkesini ve palindromik yapılara uygunluğunu çok açık bir tarzda ortaya koymaktadır: temel düzenlemede her şeyin eşit ağırlık taşıması, yansıma, kankrizan ve kankrizanın yansıması.

Ruhig schreitend (♩ = ca. 50)

Hn. 1 $P-0$ 2 3 4 5 Cl. 6
 Harp 1 Vc. 2 3 4 arco Vn. 5
 [2nd time only] Harp $P-4$ Harp 1 Va. 2 3
 Hn. 1 $I-0$ 2 3 4
 7 8 Vc. 9 $I-3$ 10 11 12
 Harp 6 7 Hn. 9 10 $P-5$ Harp 11 Hn. 3
 4 arco Vn. 5 Harp 6 7 8 Hn. 9 10
 5 B. Cl. 6 7 8 Va. 9 10

Örnek 3: Webern, *Senfoni*, 1.-12. ölçülerin dizisel analizi

Senfoni'de *klangfarbenmelodie* prensiplerinin kullanımı, icracılara hızlı hareket etme olanağı sağlamıştır. Bu tarz doku, her sesin değişken bir tınısal renk yaratmasına katkıda bulunmuştur. *Klangfarbenmelodie* kullanımında, orkestradaki nefesli, yaylı ve vurmali çalgılar kendisine özgü tınısal fonksiyonu olan birimler olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, alternatif olarak, çeşitli çalgıların birleşiminden yeni renkler oluşturulması da söz konusudur. (Brindle, 1966, s. 128)

Almancada 'tını-ezgisi' ya da 'ses-rengi-ezgisi' anlamına gelen *Klangfarbenmelodie* Schoenberg tarafından önerilmiş bir terimdir. Bir ezginin, kendisini oluşturan ses perdelerindeki frekans değişiminden daha çok, ezgiyi seslendiren çalgıların tınısal özelliklerindeki değişim ile tanımlanabileceğine işaret etmektedir. Bu teknik, en basit anlatımıyla, bir müzik ezgisinin sadece bir çalgı tarafından seslendirilmesi yerine, ezgiyi oluşturan parçaların farklı tınısal renklere sahip çalgılarca seslendirilmesidir. 12 notadan oluşan bir ezginin ilk 3 notası bir yaylı çalgı ile seslendirilirken, 4.-6. notaların bakır üflemeli bir çalgıyla, 7.-9. notaların tahta üflemeli bir çalgıyla ve 10.-12. notaların ise perdeli bir vurmali çalgıyla seslendirilmesi, *Klangfarbenmelodie* kullanımına örnek olarak verilebilir. (Griffiths, "Klangfarbenmelodie," The Dictionary of 20th-Century Music, 1986)

Schoenberg, Armoninin Teorisi adlı kitabında, bir müzikal sesin (*Klang*) başlıca üç karakteristik ya da özellikten yola çıkarak tanımlanabileceğinden bahsetmektedir; sesin genişliği (frekansı), rengi (tınısal özelliği) ve gücü (gürlük derecesi). Müzikal sesin niteliği, *Klangfarbenmelodie* kavramının ortaya çıkışına kadar bu üç boyuttan yalnızca biri olan ses-genişliği (ya da ses-aralığı) ile belirlenmekteydi. Bu kavramın dışında, ses niteliğinin diğer boyutlarına ilişkin ölçme-değerlendirme girişimleri bakımından tarihe kaydedilecek, sonuçları sistematikleştirilmiş hiçbir girişimin var olmadığı görülmektedir. (Mathews, 2006, s. 154)

Op. 21 *Senfoni*'de, orkestrada yer alan her grup ya da alt grup, birbirinin benzeri olmayan veya diğer bir grubu taklit etmeyen bağımsız materyallerden oluşmaktadır. Müzikal anlatım, bu yüzden, bazıları ön planda olan ve diğerleri arka planda duran

çeşitli unsurların bir karışımı olarak özellik kazanmıştır. Bu, genelde, her orkestral gruba ait partilerin farklı ritmik yapılar içermesine sebep olur. Kimi partiler başından sonuna kadar aralıksız biçimde hareket ederken, kimileri de suslarla ayrılmış *staccato* karakterdedir. Müzikte doruk noktalarında ulaşıldığında, orkestra, güçlü ses yoğunluğu elde etmek için çok farklı partilere bölünebilir. Sakin kısımlarda ise, müzik dokusu seyreklik kazanır.

Puantilizm, dizisel besteciliğe ilişkin bir stil olarak, yoğun *Klangfarbenmelodie* kullanımıyla maksimum düzeyde ses izolasyonunun birleştirildiği bir terim olarak kullanılmaktadır. Puantilist eserlerde, çalgısal renklerdeki değişimler üst düzeyde olup, dinamik zıtlıkların kullanımına sıklıkla rastlanmaktadır. Puantilist doku içerisinde hiçbir çalgı, melodinin daha önce başka bir çalgıyla seslendirilen kesitini tekrarlamaz ve hiçbir çalgı 2-3 notadan fazlasını üstlenmez. (Brindle, 1966, s. 128-130)

Yenilikçi müziğin temel amaçlarından biri, müzik mirasının insanların hafızalarında bıraktığı etkiyi ilişkin etkiyi yok etmektir. Bu doğrultuda yapılan çalışmalar sonucunda, hesaplamaya dayalı kompozisyon prensipleri, Webern'in birçok eserinde rastlandığı gibi, sadece ritmik tasarımlarda değil, nota sıralaması, çalgılaşma, ses genişliği ve müziğin olmadığı sessiz boşluklar gibi besteciliğin tüm unsurlarında kullanılmıştır. Böylece, bütünsel yapılanma ve parçalanmış diziselliğin prensipleri zaman içerisinde ortaya çıkmıştır. (Brindle, 1966, s. 162)

“Op. 21 *Senfoni*'yi Pierre Boulez tarafından yönetilen şahane bir konserle tekrar icra edilirken dinledim. Webern'in stilini gördüğümde, eğer tamamıyla anlamsız ve saçma değilse bu müziğin puantilist bir müzik olduğu yönünde bir izlenime kapıldım.” (William Austin [Anton von Webern Perspectives], 1978, s. 84)

Çalgılaşmayı karakteristik olarak puantilist doku biçiminde ele alan Anton Webern, diziyi oluşturan ses aralıklarını özgürce kullanmıştır. Bu konudaki teknik ve tarihsel gelişmeler, süreç içinde yazılan makalelerle ortaya konmuştur. 1883–1945 tarihleri arasında Webern tarafından kaleme alınan iki mektup, onun yaratıcılık sürecine ilişkin sıra dışı bir bakış açısına dikkati çekmiştir. Şef Heinrich Jalowetz'e yazdığı birinci

mektupta, Webern, senfonisinin dokusal özelliğini, yabancı seslerin kullanıldığı bir partiyon biçiminde tanımlamıştır. 8 yıl sonra, şef Herman Scherchen'e yazdığı mektubunda ise çeşitli çalgıları motifsel berraklığı sağlayan unsurlar olarak kabul etmiştir. Bu mektupları izleyen 20 yıl içinde ve özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, Webern, *Klangfarbenmelodie* kavramını bugünkü anlamından farklı bir şekilde yorumlamıştır. Schoenberg, yaşamı boyunca yayımlanmayan kısa bir deneme yazısında, Webern'in *Klangfarbenmelodie* terimini yorumlayışına karşı çıkmıştır. (Mathews, 2006, s. 153)

Besteci Igor Stravinsky (1882 – 1971), Robert Craft ile gerçekleştirdiği bir söyleşide *Klangfarbenmelodie* hakkında şu düşüncelerini dile getirmiştir:

“**R.C.** Şu an, *Klangfarbenmelodie* bestecilik okulunun tümüyle büyüyen ve gelişen bir okul olduğuna inanıyor musunuz?

I.S. Onların çoğu, çok küçük anlatımsal taklitlerdir. Elbette, hiç bir şey çok kısa süreli olmamalı. Fakat Almanca bu kelimenin çok yönlü düşünceyi ifade edecek nitelikte yeniden tanımlanmaya ihtiyacı var. Örneğin ben melodi kısmının Webern'in *Senfoni*'sinde olduğu gibi, güzel ya da yararlı bir şekilde uygulandığına inanmıyorum. Aynı kısımda, *farben* yapısının *klang*-tasarımıyla aynı anlama gelmeyecek kadar daha önemsiz olduğuna eminim. *Klangfarbenmelodie* deyimini ile kastettiğiniz şey eğer bir müzik çizgisinin iki ya da daha fazla çalgı arasında bölünmesi ise, bu daha önce yapılmış bir şeydir. Son zamanlarda, zor fakat gülünç durumdaki partiyonlara bakın, bu tekstlerin gerçekten bir müzik eseri olmadığına dair fikirlerin adeta haritasını bulursunuz. Fakat onun öncesinde, çocukluğumda tanıdığım bir Rus orkestrası hatırlıyorum. Bu orkestra, valfları olmayan kornolardan oluşan on-iki sestem ibaretti. Her korno bir nota çalmakta ve beraberce, kromatik bir dizi oluşturuyorlardı. Saatlerce, ritmik problemleri çözmek için yapılan egzersizlere gerek duyulmadan bu sorun basit melodilerle halledildi. Eğer ciddi bir besteci, iki ve daha fazla çalgısal çizgilerinden bir melodik çizgi elde etme amacıyla olmasa, ben ona, Elliott Carter'ın *Yaylı Dörtlü*'sünde kullandığı pratiği izlemesini ve küçük bir melodik çizgiyi yol gösterici bir örnek olarak not almasını önerirdim.” (Mathews, 2006, s. 160-161)

Anton Webern Heinrich Jalowetz'e yazdığı mektupta, Op.21 *Senfoni*'sinin yorumlanmasından duyduğu büyük memnuniyeti dile getirerek teşekkür etmiştir ve şunları eklemiştir:

“Eseri, Bach'ın *Kunst der Fuge* eserinde olduğu gibi özet biçimde notalamayı tercih ederdim. Birinci bölümde, melodinin farklı çalgılara dağılımı kaçınılmaz bir gerekliliktir çünkü bu müziği tek başına icra edecek ses-genişliğine sahip bir çalgı yoktu. Doğal olarak, ben de bu gereksinimden avantaj elde etmeye çalıştım. Böylece, partiyonun birinci bölümü karşımıza çıktı.” (Mathews, 2006, s. 156)

Op. 21, *Senfoni*'de Webern, on-iki ton dizisini, her biri kendine özgü ve kolaylıkla ayırt edilebilen dört melodik hücreye bölmüştür. Webern'in İkinci Viyana Okulu'nun düşünce tarzından uzaklaşan bu yaklaşımı, daha sonra Boulez, Stockhausen ve Nono gibi bestecilerce model alınmıştır. Bu bestecilerin gayretleri, yenileme ve tekrarın olmadığı bir yapıyı integral-serializm ile açıklamak ve dizi dâhilinde notadan notaya atılan sürekli ve tınsal bir puantilizme ulaşmak olmuştur. (Mathews, 2006, s. 168)

1.3 PİYANO VARYASYONLARI (Op. 27)

1936'da tamamlanan *Piyano Varyasyonları*, Webern'in savaş sonrası müzikal evrimine ilişkin büyük biçimsel⁷ değişimi ve on-iki ton tekniğine olan derin etkisini tek başına kanıtlamaya yeten bir çalışmadır. Kendi içinde bağlı olduğu hassas simetrik yapılar ve birbirini takip eden düzenli ritmik diziler bu çalışmanın en karakteristik özelliklerindedir. Dizinin, kendisini oluşturan küçük parçacıklar içindeki dağılımı ve (oda müziği ya da orkestra eserlerinde) bu parçacıkların çalgılama, ses alanı, nüans ve artikülasyon gibi unsurlarla ayırt edilmesi anlayışı, yeni-izlenimci resmin puantilist yönü ile birebir örtüşmektedir.

⁷ Biçimsel: Stilsel, stil ile ilgili.

Op. 27 *Piyano Varyasyonları*'nın temel yapısal planı, eserin temeli olan dizinin aktarımsız yansımalarının⁸ kullanılması ve orijinal dizi kalıplarının birleştirilmesidir. Sağ el, 1-3 ölçüler arasında orijinal dizinin 1.-6. notaları ile başlar. Daha sonra, yine orijinal dizinin ilk altı notasının yansımaları kullanılarak 7.-12. notalar üzerinde devam eder. Sol el, orijinal dizinin ilk 1-6 notası ile başlarken, aynı prensip dâhilinde 7.-12. arası sesler, 1.-6. seslerin yansımaları olarak değişim gösterir. Geçişin simetrik dağılımı, dokusal plan içinde de kendini gösterir. (Morgan, 1991, s. 209)

Sehr mäÙig ♩. = ca. 40

The image shows a musical score for the first seven measures of Webern's Op. 27 Piano Variations. The score is in 3/16 time and is marked 'Sehr mäÙig ♩. = ca. 40'. The right hand (P-0) and left hand (R-0) parts are shown. The right hand starts with notes 1-6 and then 7-12. The left hand starts with notes 1-6 and then 7-12. The score is marked with 'pp' and 'P-0' and 'R-0'.

Örnek 4: Webern, *Piyano Varyasyonları*, 1.-7. ölçüler

Op. 27 *Piyano Varyasyonları*'nın ilk bölümünde, birbirinin benzeri 14 küçük yansımış yapı bir araya gelmiştir. Son bölümde ritmik benzerlikler kullanılarak, yalnızca seslerin değil ritimlerinde bir benzerlik içinde kullanılabilmesine vurgu yapılmıştır. Birinci bölümde Webern, bu yansımış yapı tekniklerini kullanmayı büyük ölçüde sürdürmüştür. 40. ölçünün yarısından itibaren bir yansımış yapı özelliği mevcuttur. Nota düzeni ve diziler arasında da bir benzerlik olup, notalar sayısal olarak aynıdır. İlk iki ölçüde, sol el iki notayı sonraki bir nota ile birlikte çalarken, sağ el ise, bir notayı sonraki iki nota ile birlikte çalar. Bu uygulama, tüm parça boyunca, sağ elden sol ele yansıma düzeni içinde yeni tekrarlarla devam eder.

⁸ Yansıma / Çevrim (İng. "Inversion"): Orijinal 12-ton dizisinin ezgisel aralıklarının tersine çevrilmesi; örneğin, dizi içindeki çıkıcı B3 aralığının inici B3 olarak ya da inici K6 aralığının çıkıcı K6 olarak değiştirilmesi.

Ayrıca, dizinin dikey nota sırası, ilk ölçü çizgisinde, sol elle, 12. ve 11. notanın titizlikle yukarı doğru yansıyan bir yönelimi biçiminde iken, ikinci ölçü çizgisinde, 2. ve 3. nota dizisi, zıt olarak, sağ elle aşağı doğru hareket eden bir seyir halindedir. Kullanılan suslar (sessizlikler) bile yansıyan bir kalıp görünümündedir. Bu gibi yapısal birçok ayrıntı, Webern'in her müzik unsurunu, yansıyan ya da birbirinin aynası olan birimler olarak değerlendirdiği izlenimini vermektedir. (Brindle, 1966, s. 98-99)

Örnek 5'te yer alan ikinci varyasyon yakın planda incelendiğinde, sadece ezgisel yapının değil, ritmik yapının da aynasal bir yönelim sergilediği anlaşılmaktadır. Eserin tüm unsurlarının (ezgisel malzeme, ritmik malzeme, dokusal malzeme, v.b.) sadece tek bir 'motto'dan hareketle oluşturulması fikri integral-serializm tekniğinin alanına girmektedir (bkz. s. 21). 1950'lerde benimsenen bir yaklaşımın ipuçlarının 1936'da bestelenen bu eserde yer alması, hem bu eserin hem de Webern'in 20. yüzyıl müziğinin ikinci yarısına olan etkilerini vurgulamak açısından oldukça önemlidir.

II

Sehr schnell¹⁾ ♩ = ca 160

The image displays a musical score for the second section of Webern's Piano Variations. The score is written for piano and consists of 22 measures, numbered 1 through 22. The tempo is marked 'Sehr schnell' (Very fast) with a metronome marking of approximately 160 beats per minute. The music is in 2/4 time and features a complex, atonal harmonic language. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo), as well as articulation marks like accents and slurs. The score is presented in a grand staff format, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a double bar line at the end of measure 22.

Örnek 5: Webern, *Piyano Varyasyonları*, 2. bölüm

2. İNTEGRAL-SERİALİZM

İkinci Dünya Savaşı sonrasında oluşan kültürel izolasyona bağlı olarak, Avrupalı genç-kuşak besteciler kültürel miraslarına karşı derin bir tepki duyar hale gelmişlerdir. Onlar için geleneksel Avrupa müziği, geçmişten gelen sosyal ve siyasal fiyaskoların içinden çıkılmaz bir görünümüydü. Genç-kuşak besteciler, İkinci Dünya Savaşı'nın tahribatlarının bertaraf edilerek daha iyi ve yeni bir dünya düzeninin yaratılması çabasında, yeni bir müzik anlayışının oldukça önemli bir işleve sahip olacağına inanmaktaydı.

Kendi içinde farklı görünümleri olan yeni-klasikçilik (neo-klasizm), çeyrek bir asrı aşkın süredir Avrupa müziği üzerinde etki yaratmıştır. Bu müzik, daha önceki var olan müzik dillerinden kaynaklanan estetik yaklaşımlarla, tonal dönem sonrası teknik yenilikler arasında uzlaştırıcı rolde denenmiş birtakım yanlışlıkları da ortaya koymuştur. Bu noktada, besteciliğin ve yeni ses sisteminin nasıl ve ne şekilde olması gerektiğine ilişkin sorgulamalar kaçınılmaz olmuştu. Savaş sonrası, Avrupa müziğinin öncü figürlerinden olan Boulez ve Stockhausen, bu doğrultuda önemli çalışmalar yapmış bestecilerdir. (Morgan, 1991, s. 334)

Schoenberg, 12-ton dizisini, diziyi oluşturan aralıkların soyut birleşimi olarak değil, salt tematik açıdan ele almıştır. Diğer bir anlatımla, 12-ton dizilerinden geç-Romantik dönem jestleriyle örülü 'atonal ezgiler' yazmıştır. Boulez ve Stockhausen ise, sadece diziyi oluşturan aralıkların değil, aynı zamanda ritim, ses genişliği, artikülasyon, nüans gibi tüm müzik unsurlarının dizisel uygulamaya dahil edilmesini savunmuştur.

Webern, radikal parçalanmayı, geleneksel jest ve mimiklerin kırılmasıyla elde edilen bir yol olarak tanımlamıştır. O, müzikal sesleri, dizi kuruluşu öncesindeki ses ilişkilerinden doğan unsurlar olmaktan ziyade, nesnel olarak ele alıp, kendi içinde terminolojisi olan bir sistem olarak açıklamayı başarmıştır. Boulez, özellikle yeni bir müzik alanının kapılarını araladığı için Webern'den övgü ile bahsetmiştir. Boulez'e göre Webern, yatay ve dikey zıtlıklar içinde, melodi ve armoni arasındaki geleneksel

farkı görebilmek için dizinin sunduğu geniş imkânları kullanmıştır. Webern'in ilk adımlarını attığı yeni müzik yaklaşımının habercisi sadece Boulez değildi. Alman besteci Karlheinz Stockhausen 1950'lerde yayımladığı birçok makalesinde, Webern'in Avrupa serializminin⁹ en etkili teorisini olduğundan bahsetmiştir. (Morgan, 1991, s. 335-336)

2.1 OLIVIER MESSIAEN - *Mode de valeurs et d'intensities*

Fransız besteci, orgcu ve eğitimci olan Messiaen (1908–92), besteciliği ve müzik eğitimciliğiyle 20. yüzyıl müziğini derinden etkilemiştir. Paris öğrenimi sonrası, 60'lı yıllara ait birikimlerini sergilemek ve *L'ascension* gibi birçok erken dönem eserini seslendirmek üzere orgcu olarak görev yapmıştır. Savaş esnasında tutuklanmış, *Quatuor pour la fin du temps* (*Zamanın Sonu için Kuartet*) adlı eserini, 1941'de, esir kampında kaldığı sırada yazmıştır. Savaştan sonra, Paris Konservatuvarında aralarında Boulez'in de olduğu birçok öğrenciye ders vermiştir. 1948 yılında yazdığı *Turangalila* senfonisi, bestecinin en geniş içerikli ve özellikli eserlerinden biridir. 1949 yılında bestelediği *Mode de valeurs et d'intensités* adlı piyano eseri, bütünleşik dizi imkânları üzerinde durduğu için, dönemin genç bestecilerin ilgisini çekmiştir. 1958 yılında piyano için tasarladığı *Catalogue d'oiseaux* (*Kuş Katalogu*) çalışmasında kuş şarkılarını ele almıştır. Diğer önemli eserleri arasında, 1983 yılında bestelenen ve bestecinin tek operası olan *Saint Francois d'Assise* yer almaktadır. (Cook ve Pole, 2004, s. 649)

Messiaen'in bir eğitimci olarak, Avrupalı genç besteciler üzerindeki etkisi son derece önemli ve büyüktür. Savaş sonrasında, Messiaen, Avrupa'nın önemli bir kaç müzisyeninden biri olarak, ilk önce, ses dizileri ile ritim oluşumları arasındaki ilişkileri ele almış ve geliştirdiği teknikleri öğrencileriyle paylaşmıştır. Bu teknik, o dönemde, tonal önyargının olmadığı ve serbest nota kullanımına dayalı geçerli tek sistemdi. Avrupalı genç bestecilerin önemsedikleri ilk konu, Messiaen gibi çok az sayıdaki yenilikçi ve yaratıcı eğitimcinin önemine vurgu yaparak, Schoenberg ve Webern gibi

⁹ Serializm: Diziselcilik

bestecilerin uzun süreden beri baskılanmış ve duyulması engellenmiş çalışmalarının yeniden araştırılmasını ve duyulmasını sağlamak olmuştur.

Schoenberg modeli ve stilin önem kazanmasının ardından, Webern'in ekspresyonizm¹⁰ dışında önerdiği yeni model ile yeni müziğin imkânları tüm açıklığı ve anlaşılabilirliğiyle belirginlik kazanmıştır. Genç Avrupalı besteciler, bu defa, Webern'in düşünce ve anlayışını model almaya başlamışlardır. Onların, öncelikli olarak üzerinde durdukları konu, bireysellik ve denenmemiş ses olayları bağlamında, dizilerin olanakları ve gücünü rasyonel bir temele oturtmaktır. Boulez ve Stockhausen, bu temel konulardan yola çıkarak, en uç ve aşırı sonuçları elde edecek biçimde dikkatleri bu konu üzerinde odaklamıştır.

Boulez'in, iki piyano için *Structures* ve Stockhausen'ın *Kontrapunkte* adlı eserlerinde on-iki ton tekniğinin ele alınış tarzı, yenilikçi ve tamamen kişiye özgü unsurları barındıran bir anlayış sergilemekteydi. Webern ve onun modelini geliştiren Avrupalı genç bestecilerin çalışmaları sonucunda, neredeyse tamamı küçük çalgı kombinasyonlarından oluşan, oldukça rasyonel temellere bağlı, puantilist olayların ve dokunun önemini vurgulayan yüzlerce dizisel eser yazılmıştır. Sonuç olarak, Avrupa diziselciliği önemli bir yükseliş ve yenilik kazanmıştır. (Salzman, 1974, s. 6-7)

Genç Avrupalı besteciler açısından Messiaen'in en önemli çalışması, *Quatre Études de Rythme*¹¹ adlı solo piyano eserinin *Mode de valeurs et d'intensités*¹² başlıklı ikinci bölümüdür. Bu eserde kullanılan her dizi, verilen oktavin bir sesi üzerinde belirli bir süre ve vurgu elde etmek amacıyla organize olmuştur. Sesler, inici karakterde, farklı üç adet on-iki ton dizisinin seslerinden oluşmakta, her dizinin sonu, takip eden dizinin başı ile üst üste gelmektedir.

¹⁰ Ekspresyonizm: Anlatımcılık, müzikte Schoenberg'in stiliyle özdeşleşmiştir.

¹¹ *Quatre Études de Rythme: Dört Ritmik Etüd.*

¹² *Mode de valeurs et d'intensités: (Ritmik) Değerler ve Yoğunluklar Modu.*

Bununla birlikte, Messiaen'in çalışması kendi içinde dizisel değildir: Diziler ne aktarılmış ne de çevrimli¹³ biçimde kullanılmıştır. Ayrıca, diziyi oluşturan sesler sırasıyla kullanılmamış, böylece dizisel yaklaşıma karşı bir tavır sergilenmiştir. Boulez ve Stockhausen gibi dönemin genç-kuşak bestecilerin Messiaen'in bu çalışmasında cazip buldukları ve altını çizdikleri özellik, diziyi oluşturan her notanın kendisine atanmış belirli bir ritmik değere, ses-alanına, nüansa ve artikülasyona sahip olması ve notaların çalışma içerisinde daima bu unsurlarla birlikte kullanılması olmuştur. (Morgan, 1991, s. 338)

Attaques: > 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 (avec l'attaque normale, sans signe, cela fait 12.)

Intensités: ppp pp p mf f ff fff
 1 2 3 4 5 6 7

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

¹³ Çevrimli: Yansımali.

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

III
 ff ff mf pp p f ff mf ff ff fff fff
 (la Division III est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

Tablo 3: Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, eserde kullanılan tüm diziler

Yeni bir müzik için kayda değer yapısal temel, Fransız besteci Olivier Messiaen'ın ritmik modellerin yeniden yapılanmasını konu aldığı bilimsel çalışmasının yayımlanmasıyla yerleşmiş oldu. Öğrencilerinden, kendisiyle aynı vatandaşlığı paylaşan Pierre Boulez ve Alman Karlheinz Stockhausen, sistematik biçimde bu düşüncenin takipçisi olmanın yanı sıra on-iki ton dizi kavramıyla bağlantısı üzerinde çalıştılar. Bu çalışmalar, daha önceden düzenlenmiş ses ve süre kalıplarını kapsayan çalışmalardı. On-iki ton tekniğinin temel felsefesine uygun olan bu düşünce, deyim yerindeyse, bir müzik yönteminin bütünleyici unsurları arasındaki bağlantıyı, tümüyle bu unsurların özüne dayandırma ve bu özden yapısal kalıplar oluşturmayı hedeflemekteydi. Boulez, örneğin *Structures I* eserinde, her diziyi oluşturan her sesin zamansal bir değeri olduğunu vurgulamıştır. (Leland Smith [Anton von Webern Perspectives], 1978, s. 103-104)

Mode de valeurs et d'intensités

Olivier MESSIAEN

8 Modéré

PIANO

The image displays a musical score for the piece 'Mode de valeurs et d'intensités' by Olivier Messiaen. The score is written for piano and bass clef. It features a tempo marking of 'Modéré' and a measure number of 8. The score is divided into two systems. The first system consists of three measures, and the second system consists of four measures. The piano part is marked with various dynamics including ppp, ff, f, mf, p, and pp. The bass clef part is marked with dynamics such as ff, p, mf, and pp. The score includes various articulations and phrasing marks, such as slurs and accents, indicating the composer's specific performance instructions.

Örnek 6: Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, 1.-7. ölçüler

Darmstadt Yaz Kursları'nda Messiaen'in bu eserini dinleme fırsatı bulan Stockhausen, 1951'de obua, bas-klarinet, piano ve üç vurmali çalgı için bestelediği *Kreuzspiel* adlı eserini yazmıştır (bkz. s. 32). Bu eser, Boulez'in *Structures I* eseriyle yaklaşımsal bir benzeş içindedir. Çeşitli müzik unsurları, bölünmüş dizi ilişkileri içinde dağılım göstermekte ve diziler devinimsel bir hareketlilik içerisinde kullanılmaktadır. *Kreuzspiel*'in birinci bölümündeki müzikal yapı, kendi içindeki malzemenin daha büyük bir bütünlük elde edilmesi amacıyla kademeli olarak şekillendirilmesinden ibarettir. (Morgan, 1991, s. 339-340)

3. PIERRE BOULEZ (d. 1925)

Fransa Loire Montbrison'da dünyaya gelen Boulez, çocukluğunda piyano dersleri almış, müziğin yanı sıra matematiğe ilgi göstermiştir. Paris konservatuarında Olivier Messiaen ve Andrée Vaurabourg'la müzik çalışmadan önce, Lyon'da matematik çalışmalarını sürdürmüştür. İleride René Leibowitz ile çalışacağı on iki ton tekniğini Messiaen aracılığıyla keşfetmiş, Webern'in geç dönem tarzında atonal müzikler yazmaya devam etmiştir.

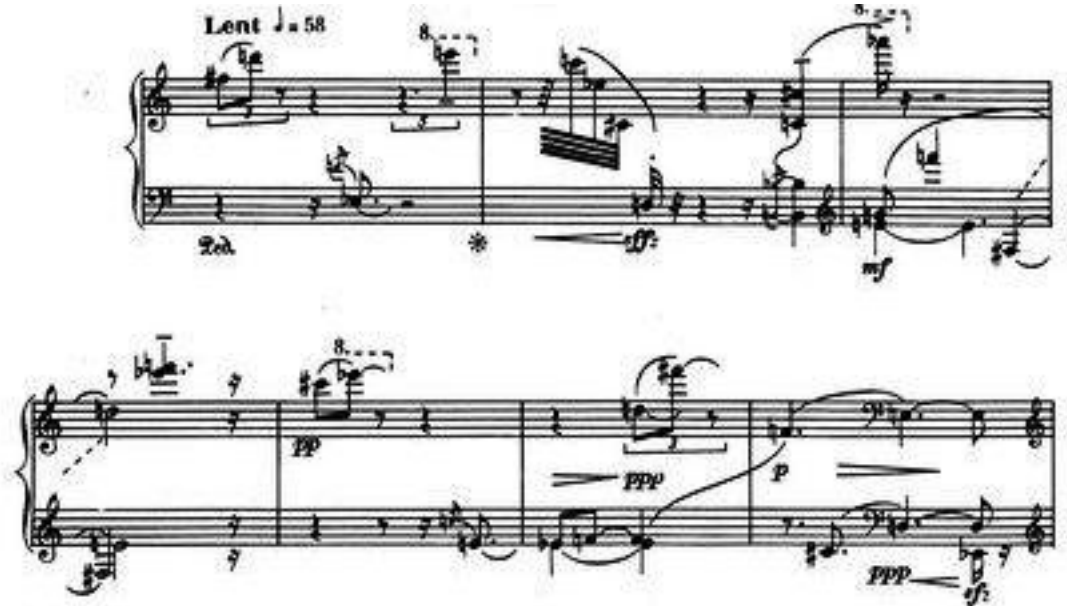
Çalışmalarının ilk ürünleri, bestecinin 23 yaşında bestelediği 1940 yılına ait *İkinci Piyano Sonati* ve kadın sesleri ve orkestra için bestelenen *Le visage nuptial* ve *Le soleil des eaux* adlı kantatlarıdır. Daha sonra, Messiaen'in süreler, dinamikler, ataklar ve diğer müzik öğelerinin de on iki ton organizasyonuna eklenmesini kapsayan araştırmasından etkilenmiştir. Soyut ve deneysel çalışmalarıyla sanatta savaş sonrası hareketin felsefi öncülerinden biri olan Boulez, John Cage¹⁴ ve Karlheinz Stockhausen'ın da içinde bulunduğu, dönemin önde gelen genç bestecileriyle sanatsal ilişkilerini daima sürdürmüştür. (Hopkins & Griffiths, "Pierre Boulez," Grove Music Online ed. L. Macy, 15.06.2011, www.grovemusic.com)

3.1 STRUCTURES I

Structures I'de dizi, birincisi Do-Fa arası seslerden oluşan, ikincisi ise Fa-Si arasındaki seslerden oluşan iki kromatik altılı olarak düzenlenmiştir. Sıralama, bu iki kromatik altılıya bağlı olmasında rağmen sürekli bir değişim göstermiş, her iki kromatik altılı dizi de bağımsız yönelişler ve işlemlerden geçerek bir değişim sergilemiştir. Bütünleşik kromatik dizi, bu biçimde sürekli olarak değişime uğramıştır. Ritmik karakterlere ilişkin değişimler de benzer şekilde özellik kazanmış ve dikkat çekmiştir. Boulez ritmi, katkı esaslı bir yapı dâhilinde elde etmiştir. Tüm nota değerleri, ekstra değerlerin ilave olunmasıyla elde edilmiştir.

¹⁴ John Cage (1912 - 1992): Amerikalı besteci.

Dizisel kompozisyon anlayışının 12-ton tekniğinin ötesinde gelişmesi, Avrupa tarihi bağlamında İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmiştir. Savaşın sonuna gelindiğinde, Pierre Boulez 20 yaşındaki bir besteci olarak, biçimsel müzik çalışmalarını ve analizlerini tamamlamaya gayret ediyordu. Müzik kadar matematikte de güçlü bir alt yapısı ve birikimi bulunan Boulez, Messiaen gibi, anlamdan çok mantıksal bakış açısına dayanan bir bestecilik düşüncesinin mimarı olmuş, müziğin yapısal ilişkilerinin sıkı bir denetim altına alındığı hassas ve titiz bir yaklaşımı benimsemiştir. Boulez'in ilk önemli eserleri olan *Flüt-Piyano Sonatini* ve *1. Piyano Sonatı* 1946'da tamamlanmış, 1920 başlarından itibaren Fransa'da müziğe tamamen hâkim olan yeni- klasikçilik anlayışında esaslı bir kırılma etkisi yaratmayı başarmıştır. Bu eserlerde Webern ve Schoenberg etkilerinin varlığı gözle görülür düzeydedir. Tematik içeriğin çok farklı görünümde organize olması ve küçük motifsel parçacıklar içine dağılması, Webern-Schoenberg karışımı bir anlayışın sonucudur. *Sonat*, daha önceki on-iki ton müziğinden ayrılan farklı bir bakış açısı sergilemiş, kök salmış melodik hareketler, ritmik ve yapısal gelenekleri kırmayı başarmıştır. (Morgan, 1991, s. 335-337)



Örnek 7: Boulez, *1. Piyano Sonatı*'ndan kesit.

Boulez, 2. *Piyano Sonati*'ni takiben, Messiaen'in ikinci etüdünün (*Mode de valeurs et d'intensités*) teşvik edici etkisi üzerine, katı kurallarla önceden belirlenmiş ritim, nüans ve artikülasyonları dizisellik içinde değerlendirerek çalışmaya başlamıştır. Boulez'in erken dönem eserleri zaten Messiaen etkisini yansıtmaktaydı. Bu konuda, Boulez'in daha titiz ve katı yaklaşımla ele alarak bestelediği ilk iki eser 1949 tarihli *Livre pour quatuor* ve 1951 tarihli *Polyphony X* adlı çalışmadır. 1952'de iki piyano için yazılan *Structures*, parçalanmış diziselliğin evrimi içinde kilometre taşı sayılabilecek önemli unsurlar taşımaktadır.

Structures I'de aynı dizi farklı iki unsuru aynı zaman içinde bir arada barındırmamaktadır. Eğer sesler orijinal dizi tablosundan yola çıkarak belirlenirse, süreler, dizinin ters çevrimine bağlı bir tablodan yola çıkarak belirlenir. Diğer önemli bir özellik, ses genişliği kullanımındaki serbestlikle ilgilidir. Boulez, parçalanmışlık etkisi yaratmak için, notaları oldukça geniş bir ses-alanı içinde dağınık biçimde kullanmıştır.

Tüm bu titiz yapılandırma ve sıkı kontrole karşın, *Structures I* dinleyici üzerinde çalışmanın mantıksal bir yaklaşım içermediği, rasyonel bir yapısal bütünlüğe sahip olmadığı ve kendi içinde rastlantısal özellikler barındırdığı izlenimi uyandırarak paradoksal bir etkiye sahip olmuştur. Bütünüyle yeni bir yapısal anlayış içinde armoni ve melodi gibi kalıplaşmış tüm geleneksel unsurların sona erdirilmesi ve parçalanmış diziselciliğin yetkin kullanılışı, bu müziğin sunacağı imkânlar üzerinde küresel boyutta birçok tartışma başlatmıştır. (Morgan, 1991, s. 341-345)

I a

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO I
fff
legato sempre

Très Modéré (♩ = 120)

PIANO II
quasi p
sempre

5

The score consists of two systems of piano parts. The first system is for PIANO I and PIANO II. PIANO I is marked *fff* and *legato sempre*, while PIANO II is marked *quasi p* and *sempre*. Both parts are in a 3/8 time signature and feature a complex, overlapping rhythmic pattern. The second system continues the piece, with PIANO I marked *(fff)* and PIANO II marked *(quasi p)*. This system includes a 5/16 time signature section and a 3/8 time signature section. The score is marked with a '5' on the left side, indicating a specific measure or section.

Örnek 8: Boulez, *Structures 1 a*

Mode de valeurs et d'intensités eserinin son bölümünde Messiaen tarafından sürdürülen deneyimler, integral-serializm temelinde Boulez'in kendi analizleriyle bütünleşmiştir. Bu deneyim, sonuç olarak, 1951-95 yıllarında, Boulez'in *Polyphonie X* ve *Structures* gibi çalışmalarıyla besteci açısından amacına ulaşmıştır. (Cook ve Pole, 2004, s. 348)

4. KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928 – 2007)

Karlheinz Stockhausen, Köln Müzik Yüksekokulu'nda 1947 yılında başladığı Müzik Eğitimi Bölümü'nden 1951 yılında mezun olmuştur. Bu süre içinde Hans-Otto Schmidt-Neuhaus ile piyano çalışmış, Frank Martin'den kompozisyon dersleri almıştır. O yıllarda yazarlığı kariyer olarak düşünen Stockhausen bu doğrultuda çalışmalarda bulunmuş, yazar Hermann Hesse'den¹⁵ teşvik edici mektuplar almıştır.

1952 yazında Darmstadt'taki Yeni Müzik Yaz Kursu'nda Olivier Messiaen'in öğrencisi Karel Goeyvaerts (1923 - 1993) ile arkadaşlık kuran Stockhausen, Theodor Adorno¹⁶ tarafından verilen kompozisyon seminerine katılmıştır. Bu seminerde, Goeyvaerts'in *Sonata for Two Pianos (İki Piyano için Sonat)* eserinin bir bölümünü besteciyle birlikte icra etmiştir. Yaz kursunda dinlediği Messiaen'in *Mode de valeurs et d'intensités* adlı yeni çalışmasından oldukça etkilenen Stockhausen, sonrasında, Messiaen ile çalışmak üzere Paris'e gitmiştir. Burada Boulez vasıtasıyla Paris avangardı ile buluşmuş, *musique concrète*¹⁷ stüdyolarıyla tanışmıştır. Mart 1953'te Köln'e dönen Stockhausen, Mayıs'ta, Herbert Eimert¹⁸ tarafından yönetilen Köln Kuzeybatı Almanya Radyosu'nda yeni kurulmuş olan Elektronik Müzik Stüdyosu'nda görev almıştır.

¹⁵ Herman Hesse (1877 - 1962): Almanya doğumlu İsviçreli şair, yazar ve ressam.

¹⁶ Theodor Adorno (1903 - 1969): Alman sosyolog, filozof, besteci ve müzik-bilimci.

¹⁷ *Musique Concrète*: Somut Müzik, akustik kaynaklardan elde edilen doğal seslerin elektronik yöntemlerle manipüle edilerek elektronik kompozisyon içinde kullanılması.

¹⁸ Herbert Eimert (1897 - 1972): Alman müzik-teorisyanı, besteci, müzik-bilimci, müzik-eleştirmeni, gazeteci, editör ve radyo yapımcısı.

1953 yılında, Pierre Boulez ve Luigi Nono¹⁹ ile birlikte, genç-diziselci avangart hareket içerisinde önemli bir besteci olarak tanınmış, özellikle elektronik müzikle ilgilenen diğer genç bestecilerle uyumluluk gösteren bir tarz benimsemiştir. Takip eden yıllarda Stockhausen, Mauricio Kagel²⁰ ve György Ligeti'nin²¹ de içinde bulunduğu Köln avangardının en önemli bestecilerinden olmuştur. 1956'dan itibaren, Darmstadt Yaz Kursları'nda düzenli olarak dersler vermeye başlamış, 1950'lerin sonunda Darmstadt hareketin lideri konumuna gelmiştir. (*Toop*, "Karlheinz Stockhausen," Grove Music Online, 23.06.2011)

Stockhausen, 20. yüzyıl müziğinin 'yaramaz çocuğu' olarak görülmüş, müziği ve kişiliği yanlış anlaşılmalara neden olmuştur. 2007 yılında, 11 Eylül 2001'de A.B.D. New York'taki İkiz Kulelere düzenlenen saldırılar için "Lucifer'ın (şeytanın) en büyük sanat eseri" yorumunda bulunması büyük tepki yaratmış, bunun sonucunda konserleri iptal edilmiştir.²² Ütopik siyasal düşünceleri tartışılabilir olmasına rağmen, 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni-müziğin en önemli şahsiyetlerinden biri olmuş, dünya üzerinde yüzlerce besteci üzerinde derin etkiler bırakmıştır. (Gerber, 2003, s. 1)

Stockhausen'ın her yeni eserinin, keşfedilmemiş ve kırılma yaratan bir teknik proje olarak görülmesi ve bu çalışmaların hayal gücü açısından olağanüstü verimliliği sıradan bir özellik olmayıp, aksine, çoğu kimse açısından hayranlıkla değerlendirilen bir özelliktir. Messiaen ile çalışmaları ve Paris'te Boulez ile kurduğu profesyonel ilişki, besteciyi 1952-3 tarihlerinde yazdığı ve ilk yayımlanan eseri olan *Kreuzspiel*'de, daha akıcı kontrapuntal fikirleri müziğin tüm parametrelerinin sıkı sıkıya kontrol altına alındığı integral-serialist ve puantilist bir yöntemle değerlendirmesi yönünde teşvik etmiştir. (Cook ve Pole, 2004, s. 354)

¹⁹ Luigi Nono (1924 - 1990): İtalyan besteci.

²⁰ Mauricio Kagel (1931 - 2008): Alman asıllı Arjantinli besteci.

²¹ György Ligeti (1923 - 2006): Macar besteci.

²² Stockhausen, Karlheinz. 2002. "Huuuh! Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg". *MusikTexte* no. 91, s. 69-72.

4.1 KREUZSPIEL

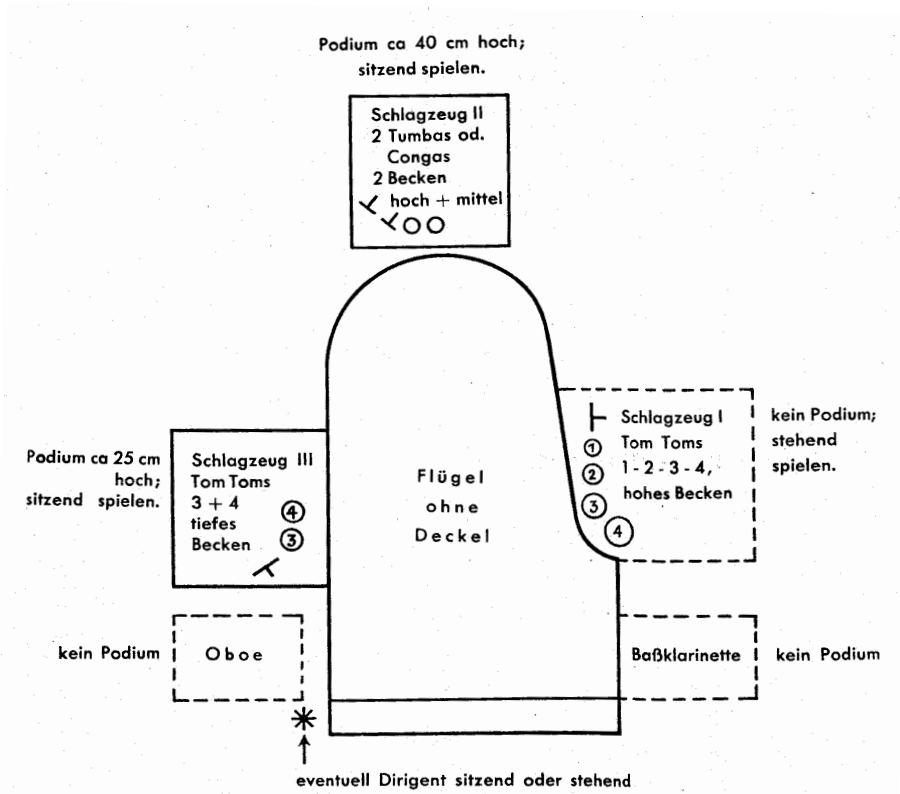
Stockhausen, 1951 yılında, Messiaen'in *Mode de valeurs et d'intensités* adlı eserinde benimsediği - sonradan integral-serializm (İng. "total-serialism") olarak adlandırılan – besteleme yönteminden oldukça etkilenmiş ve kısa bir süre sonra obua, bas klarinet, piyano ve dört vürmalı çalgıcı için yazdığı *Kreuzspiel* adlı eserini bestelemiştir. Stockhausen'ın integral-serializm tarzındaki ilk çalışması olan bu eser, zaman içerisinde integral-serializm tekniğini en iyi temsil eden örneklerden biri olarak kabul edilmiştir. (Morgan, 1992, s. 381)

Kreuzspiel kısa bir süre sonra *WRD Cologne* tarafından yayımlanmış, 1952'de Darmstadt Yaz Okulu'ndaki ilk seslendirilişi ise büyük yankı uyandırmıştır. (Wörner, 1973, s. 30)

Stockhausen, eserin ortaya çıkışıyla ilgili şunları söylemiştir:

“Bir besteci olarak, ilk çıkışım 1951'de oldu. 23 yaşındaydım, Köln Devlet Konservatuarında müzik ve piyano çalışıyor, final sınavlarına giriyordum. Çalışmalarımın sonunda, bir sonraki yaz Darmstadt'da halka sunulan, *Kreuzspiel* adında bir eser yazdım. Bestem *Kreuzspiel*, geleneksel duygulu anlatıma ağırlık vermemesine rağmen dramatik formun bir örneğidir. İlk bestelerimde bu düşüncelere sahiptim ve bu fikirler bugünlerde, eserlerimde tekrar ortaya çıkmaya başlıyor” (Maconie, 1989, s. 33-34)

Messiaen'in “*Mode de valeurs et d'intensités*” ve Goeyvaert' in *İki Piyano İçin Sonat*'ının etkilerini taşıyan eser, aynı zamanda, post-Webern tarzı puantilist müziğin ilk örneklerinden biridir. *Kreuzspiel*'in icrası sırasında çalıcıların uyması gereken oturtum düzeni, besteci tarafından eserin partitüründe tüm detaylarıyla belirtilmiştir (Resim 2).



Resim 2: Kreuzspiel, oturum düzeni

Stockhausen KREUZSPIEL © Universal Edition (London)

Kreuzspiel'de zamansal ve uzamsal olguların kesişimi üç aşamada (bölümde) sunulur. İlk aşamada (2'40), piyano son derece uç ses alanlarında başlar ve bu alanların kesişmeye başlaması ile notalar, altısı altta, diğer altısı üstte olmak üzere kademeli bir biçimde devreye girer. Ses alanı içinde kalan dört orta oktavlara obua ve bas klarinet daha fazla notayı üstlenir. Tüm notaların bütün çalgılara eşit bir şekilde yayıldığı anda süre ve yoğunluk dizileri öyle bir şekilde kesişir ki, tüm düzensiz dizilerin başlangıcında, düzenli bir şekilde azalan süreler dizisi ile düzenlice artan yoğunluklardan bir tanesi olan "accelerando ve crescendo" yapı ortaya çıkar. Woodblock'un devreye girmesi bu hareketi daha da belirgin kılar.

Tüm süreç daha sonra ayna tekniğiyle tersine dönüşür; böylelikle, ilk aşamanın sonunda tüm notalar bir kez daha piyanonun üst sınırına ulaşır ve kesişmenin sonucu olarak üst alandaki altı nota ile alt alandaki altı nota yer değiştirir. Tom-tom'lar bu

kesişme noktalarını, tam tersi hareket eden dinamik ve ritim dizileri içerisinde takip ederler. Notalar ve “gürültüler” oldukça sık rastlanan bir şekilde tek bir seste bulunduğu zaman, formun sistematik yönü karışır. Nota ‘yanlış’ bir ses alanına girer veya süresi ya da yoğunluğu dizilerle çelişir.

İkinci aşamada (3’15), tüm biçimsel düzen tersine döner. Her şey obua ve basklarnet ile orta oktavda başlar ve daha sonra piyanoya kadar uzanıp, tekrar başa döner. Davullar zillerin görevini üstlenir. İlk aşamada tempoyu belirlemek için verilen en küçük zaman birimi (üçleme onaltılık) üzerine temellendirilen düzenli vuruş terk edilir. Üçüncü aşamada (4’) ise her iki hareket birleştirilir. (Maconie, 1989, s. 55)

Eser, çeşitli müzik öğelerine uyarlanmış sayısal dizilerden oluşması bakımından ve esasen her biri diğerinden bağımsız olarak ortaya çıkan ses, ritim ve ses alanları içerdiği için, dönemin genç Avrupalı bestecilerince benimsenen puantilist yaklaşımla oldukça tutarlıdır. Puantilist dokunun birbirinden bağımsız izole öğelerden oluşması bu tutarlılığın başlıca sebebidir.

Eserin ilk aşamalarında bile, Stockhausen'ın dramatik hareketlerle müziğe şekil verme eğilimi tüm yalınlığıyla göze çarpar. Böylece, *Kreuzspiel*'in ilk bölümünden sonra gelen ikinci ve üçüncü bölümlerinde, özgün, dizisel icraatlara elverişli ve genel hatları dinleyici tarafından kolaylıkla takip edilebilen basit bir temel düzen ön plana çıkar.

‘Çapraz-çalış’ anlamına gelen *Kreuzspiel*, hem eserin genel planına hem de dizisel manipülasyonların detaylarına yansıyan bir fikirdir. Çaprazlama fikrinin dizisel manipülasyonların detaylarına yansımaları, birinci bölümün tamamında orijinal ses dizisini oluşturan iki hegzakordun²³ kademeli olarak yer değiştirmesi anlamına gelir. Biri, en alt ses alanından en yukarıdakine doğru her seferinde tek bir ses farkı ile hareket ederken, diğeri ise, en üst ses alanından en aşağıdakine doğru her defasında tek bir ses farkıyla hareket ederek orta ses alanında kesişirler. (Morgan, 1992, s. 381-382)

²³ Hegzakord: 6-sesten oluşan dizi, bir 12-ton dizisinin ilk ya da ikinci yarısı.

Kısa bir girişten sonra, piyano, ses dizisinin tüm perdelerini çizgisel olarak belirtir, dizinin ilk hegzakordu sağ elde en üst ses alanında, ikinci hegzakordu da sol elde en aşağı ses alanında duyulur. Sağ el aşağı ses alanına doğru, sol el ise yukarı ses alanına doğru kademeli bir şekilde hareket eder ve bölümün sonunda hegzakordlar yer değiştirir. Sonuç olarak, ilk hegzakord en alt ses alanında, ikincisi ise en üst ses alanında sonlanır. Ses alanları değiştirilirken diziyi oluşturan ses perdeleri, piyanodan tahta nefesli sazlara geçerler ve aksi yöndeki uca yaklaştıkça yeniden piyanoya geri dönerler. Varılan en son noktada, ses alanlarının özenle planlanmış değişiminin sonucunda başladığı gibi biten, ancak hegzakordların yer değiştirdiği aritmetiksel ve aynasal bir düzen ortaya çıkar.

Tablo 4'te, eserin ilk bölümünde kullanılan diziyi oluşturan ses perdeleri ve bu dizinin hegzakordlarının on iki kademeli bir süreç içerisinde çaprazlanarak nasıl yer değiştirdiği sırasıyla gösterilmektedir. Orijinal dizinin (I) ilk hegzakordu, çaprazlama işlemi sonucunda on ikinci dizinin (XII) ikinci hegzakordu haline gelmiş ve aynı sistem dâhilinde, orijinal dizinin ikinci hegzakordu ise on ikinci dizinin ilk hegzakordu olarak dizi içerisindeki yerini almıştır.

Tüm detaylarıyla açıklamak gerekirse, dizisel çaprazlama işlemi şu yöntem ile gerçekleşir: Orijinal dizinin (I) ilk hegzakordunun ilk notası ikinci dizide (II) atılır, ikinci dizi hegzakordun ikinci notasıyla başlar ve ikinci dizinin ilk hegzakordunun son notası orijinal dizinin ikinci hegzakordunun en son notasından gelir. Böylece, orijinal dizinin ilk hegzakordu, ikinci dizinin ilk hegzakordunda bir nota farkıyla başa doğru kayar. İkinci dizinin ikinci hegzakordunun ilk notası ise, orijinal dizinin ilk notasından gelir ve ikinci dizinin ikinci hegzakordu birinci dizinin ikinci hegzakordunda bir nota farkıyla sona doğru kaymış olur. Bu sistem, on iki kademeli süreç içerisinde sıkı sıkıya takip edilir ve on ikinci dizinin sonunda her iki hegzakord tamamen yer değiştirmiş olur (bkz. **Tablo 4**). (Morgan, 1992, s. 383)

Tablo 4: Kreuzspiel'da kullanılan dizisel-çaprazlama

Her ses için belirlenmiş sayılarla gösterilen seslerin süre uzunlukları, üçleme onaltılık ritmik birim üzerine kurulmuştur. **Tablo 5'**te dizisel bir düzen içinde yer alan sayılar, her sesin kaç adet onaltılık üçlemeye eşdeğer olduğunu göstermektedir. Örnek vermek gerekirse, orijinal dizinin (I) ilk perdesi olan mi-bemol sesi, 11 adet onaltılık

üçlemeye denk gelen bir ritimsel uzunluğa sahiptir, aynı dizinin ikinci perdesi olan re-bemol ise 5 adet onaltılık üçlemenin toplamı olan bir değer taşır. Orijinal dizi için seçilen sayısal değerler, daha sonra, dizileri oluşturan seslerin çaprazlanmasında kullanılan aynı sistem aracılığıyla kademeli bir şekilde rotasyona girerler. Bu durum, integral-serializm anlayışının en karakteristik özelliğidir. **Tablo 5**'te, 12-ton dizisini oluşturan seslerin taşıdığı ritmik değerler ve bu değerlerin rotasyon sırasındaki dizilimleri yer almaktadır.

I	11	5	6	9	2	12		1	10	4	7	8	3
II	5	6	9	2	12	3		11	1	10	4	7	8
III	6	9	2	12	8	11		3	5	1	10	4	7

Tablo 5: *Kreuzspiel*, ritmik dizi

Çaprazlamayı oluşturan 12 kademeli rotasyon sürecinin her bir sırası, 4/8'lik altı buçuk ölçüden oluşan 78 adet onaltılık üçlemenin toplamı değere sahiptir. On iki adet dönüş, bölümün tamamını on iki eşit parçaya böler: **I** (14-20.2 [ölçüler]), **II** (20.3-26), **III** (27-33.2), **IV** (33.3-39), **V** (40-46.2), **VI** (46.3-52), **VII** (53-59.2), **VIII** (59.3-65), **IX** (66-72.2), **X** (72.3-78), **XI** (79-85.2) ve **XII** (85.3-91).

Kreuzspiel'da kullanılan ses ve süre dizileri birbirlerine bağlıdır. Örneğin, seslendirilen mi-bemol'lerin tamamı 11 adet onaltılık üçlemeye eşit değerdedir. Bu süreler, çoğunlukla sesin kendi uzunluğuyla değil, ardı ardına dizilen atak (başlangıç) noktalarının arasındaki mesafelerle ölçülür.

On iki bölüm içerisindeki çalgısal dağılım, ses aralığı anlayışının geneline bağlıdır. I., II. ve XII. dizileri içeren birinci, ikinci ve onikinci kısımlardaki bütün notalar, piyano ile çalınırlar. Sesler ortadaki ses-alanına doğru ilerlerken, tahta nefesli çalgılar III. kısımdan iki ses, IV ve V. kısımlardan altı ses olmak üzere her seferinde daha fazla ses üstlenerek VI. kısımda on adet sese kadar çıkarlar. Bölümün orta noktası

olan bu son kısım, tahta üflemeli çalgılarla seslendirilen en çok sayıdaki orta ses-alanı perdesine sahiptir, yalnızca bir ses piyanoda en ince ve bir ses de en kalın ses alanında kalır. Bu noktadan sonra, tahta üflemeli çalgıların üstlendiği sesler, aynasal bir hareketle, zıt ses aralığı uçlarına doğru kademeli olarak azalır: VII. kısımdan yedi ses, VIII. kısımdan beş ses, IX. kısımdan dört ses, X. kısımdan iki ses ve XI. kısımdan bir ses. (Morgan, ibid., s. 383-384) **Örnek 9**'da eserin temel ritmik birimi olan ve tumba'nın seslendirdiği onaltılık üçlemeler üzerinde, piyanonun uç ses-alanlarındaki girişleri yer almaktadır. Piyano tuşesinin en üst ve en alt kısımlarında yer alan sesler, partisyonda, sol anahtarında *8va* (bir sekizli yukarıdan) ve fa anahtarında *8vb* (bir sekizli aşağıdan) terimleriyle işaretlenmiştir.

♩ = 136

The musical score for Example 9 consists of five staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 136. The score includes various dynamics: *sfz*, *p*, *mf*, *ff*, *pp*, *f*, and *pp sempre*. It features triplets and trills. The bottom staff is in bass clef and includes a circled '2' and a '3' below it, indicating a triplet. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

Örnek 9: Üçleme-onaltılık temel ritmik birim

Stockhausen KREUZSPIEL © Universal Edition (London)

Tablo 4 ve **Tablo 5**'te yer alan aritmetik planda, ilgili seslerle eşzamanlı olarak seslendirilen iki ayrı yapı bulunur; biri dört tom-tom'la (iki vurmali-çalgıcı ikişer davul çalar), diğeri ise iki tumbayla çalınır. On iki adet onaltılık üçlemeden bire doğru düzenli olarak azalan sürelerin giriş dizileriyle açılış yapıldıktan sonra, 14. ölçüden itibaren, tom-tom'lar, **Tablo 5**'te gösterilen dizisel rotasyonla aynı prensip dâhilinde çaprazlanan yeni bir süresel diziyi seslendirmeye başlarlar (bkz. **Tablo 6**).

I	2	8	7	4	11	1		12	3	9	6	5	10
II	8	7	4	11	1	10		2	12	3	9	6	5
III	7	4	11	1	5	2		10	8	12	3	9	6

Tablo 6: Kreuzspiel, tom-tom'ların takip ettiği ritmik-dizi

Dört tom-tom arasındaki süre dağılımı şu şekilde belirlenir: Birinci davula daima 1, 4 ve 7 rakamlarıyla ifade edilen süreler, ikinci davula 3, 6 ve 8, üçüncüye 2, 5 ve 9 ve dördüncü davula ise 10, 11 ve 12 verilir. Kimi noktalarda, iki veya daha fazla davulla *sforzando* olarak çalınan ve diğlerinden ayırt edilebilir toplam 24 adet dizi-dışı atak bulunmaktadır. Bu eklentiler tekrarlanmaz, her zaman kısadır ve daima diğeri partide bulunan başka bir ses atağıyla eş-zamanlı olarak gerçekleşir.

Tumbalar, üçleme onaltılıklar ve başka bir davulda seslendirilen ataklarla her ölçünün temel birimini verirler. 1. ve 7,2. ölçüler arasında tumbalar, tom-tom'ların 14. ölçüdeki girişini hazırlayan bir diziyle giriş yaparlar. Sonrasında, tom-tom'ların takip ettiği diziye geri dönerler ve sayısal değerleri bir adet üçleme onaltılıktan on iki adet üçleme onaltılığa doğru yükselen bir diziyle devam ederler (bkz. **Tablo 7**). 14. ölçüde döngüsel yapılarla başlayan diğeri tüm yapıların aksine, tumbaların takip ettiği (döngüsel) süreç 7,3. ölçüde başlar. Aynı yöntem takip edilmesine rağmen, diziye uygulanan rotasyon daha basittir.

I	1	2	3	4	5	6		7	8	9	10	11	12
II	2	3	4	5	6	12		1	7	8	9	10	11
III	3	4	5	6	12	11		2	1	7	8	9	10

Tablo 7: Kreuzspiel, tumba'ların takip ettiği ritmik-dizi

On-iki adımlık rotasyon sürecinin yedinci adımında orijinal dizinin tam bir karşıtını ortaya çıkar. Örneğin, 1,2,3...12,11,10...haline gelir. Süreye bağlı başlangıçları duyurmak için woodblock'un küçük tumbanın yerini aldığı bu noktada (ses-alansal dönüşümlerinin orta noktası), iki ses hariç olmak üzere, dizinin tüm sesleri 46,3 – 52. ölçüler arasında tahta nefesli çalgılar tarafından seslendirilir. (Morgan, s. 384)

Örnek 10, 46.-54. ölçüler arasında gerçekleşen ses-alansal dönüşümü göstermektedir. Eserin birinci bölümünde gerçekleşen dizisel çaprazlama, dâhil edilen çalgılar ve bu çalgıların ses alanları bakımından oldukça net bir şekilde gözlemlenebilir. 12 kademeli rotasyon sürecinin merkez noktası olan 6. (VI) dizinin tüm seslerini bu kesitte görmek mümkündür. Ayrıca, bu noktada, tüm çalgılar müziğe dâhil olmuş, uç ses-alanları kademeli olarak terk edilerek, orta ses-alanına doğru bir geçiş yapılmıştır. Eserde yer alan tüm çalgıların bu noktada bir arada kullanılması, ilgili pasajın, takip edilen çaprazlama sürecinin tam orta noktası olduğunu açıkça göstermektedir.

46.-54. ölçüler arasında yer alan kesit, aynı zamanda, puantilist dokusuyla da ön plana çıkmaktadır. Temel alınan 12-ton dizisi ve diziye uygulanan rotasyon, dizinin tüm seslerine atanan farklı süresel değerler, nüanslar, ses-alanları ve ataklardan oluşmakta ve bu sistem, partisyonda, tüm partilere (çalgılara) yayılmış izole notalar olarak yer almaktadır.

The image displays a page of musical notation for 'KREUZSPIEL' by Stockhausen. The score is written for multiple instruments, including piano (piano and bass staves), woodblock, and percussion. The notation is dense, featuring various dynamic markings (pp, p, mp, mf, f, ff, sfz, ppp) and musical symbols such as triplets, slurs, and accents. A measure number '50' is prominently displayed in the center of the score. The woodblock part is specifically noted as 'rechte Hand schlägt Woodblock'. The percussion part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'sfz' and 'ppp sempre'.

Örnek 10: Ses-alansal dönüşüm

Stockhausen KREUZSPIEL © Universal Edition (London)

92. ölçüde, ilk bölümün sona erişini işaret eden ve ikinci bölüme bağlanan bir köprü işlevi gören yeni bir kesit başlar. Bu kesitte sarkma-ziller²⁴ dışında başka bir çalgı yer almamaktadır. Bölümün başından bu yana, zillerin ilk kez 92. ölçüde kullanılması, köprü işlevi gören bu kesitin yapısal özelliğini aynı zamanda tınısal boyutta yansıtmakta ve kesiti diğer kesitlerden dokusal olarak ayırmaktadır (bkz. Örnek 11).

²⁴ Sarkma-ziller: İng. "suspended-cymbals"

2' 52" | ♩ = 90

Örnek 11: Birinci-bölüm sonunda yer alan köprü

Stockhausen KREUZSPIEL © Universal Edition (London)

Üç bölümlük bir çalışma olan *Kreuzspiel*'in ikinci ve üçüncü bölümleri mercek altına alındığında, tüm eserin biçimsel açıdan da integral-serialist bir yöntemle yazıldığı anlaşılmaktadır. İkinci bölüm, çalgıların ses-alanları içindeki kullanılışı bakımından birinci bölümün tam tersidir. Diziyi meydana getiren sesler orta ses-alanında başlayarak sistematik bir şekilde alt ve üst ses-alanlarına doğru hareket ederler. Üçüncü bölümde ise, birinci ve ikinci bölümlerde kullanılan ses-alansal hareketler bir araya gelerek oldukça yoğun bir dokusal yapı oluştururlar. (Morgan, s. 385)

Bestecinin integral-serializme yer verdiği ilk çalışmasının, türünün en önemli örneklerinden biri olarak tarihe geçmesinin başlıca nedeni, çalışmanın yapısal düzenindeki bu devrimsel yaklaşımdır. Eser, içerdiği matematiksel plan (çaprazlama) itibariyle tek bir formülden hareketle bestelenmiştir. *Kreuzspiel*, bu formüle hizmet eden puantilist dokusu ve çalgıların bu doku içerisindeki kullanımıyla, aynı zamanda, çalgılama kavramının yeni bir boyut kazanmasında oldukça etkili olmuştur.

5. GRUP KOMPOZİSYONU

Avrupalı diziselci bestecilerin erken dönem eserleri oldukça katı bir puantilist yaklaşım sergilemektedir. Stockhausen, “tüm yapılar, noktalardan ve bireysel tınılardan kaynaklanarak gelişmelidir”²⁵ ifadesiyle bu yaklaşımı en iyi şekilde özetlemiştir. Ne var ki, diziselci besteciler, bir müddet sonra bireysel detayların kontrolünden uzaklaşma gereği duymuşlardır.

Bireysel detayların müziğin genel etkisinin gölgesinde kalması, bestecilerin daha bütünsel bir yapıya yönelmesini gerektirmiştir. Bu durum yeni temel bir bestecilik yönelimine sebep olmuştur. Daha önce, diziciler, puantilist bir yaklaşımla basit unsurlardan başlayarak, daha karmaşık ve geniş yapılar üzerinde çalışırken, daha sonra, bütüne ilişkin bir yaklaşım içinde, bireysel detayların yaratacağı sonuçları ikinci planda ele almaya başlamışlardır.

Bu tür bestede vurgu, karmaşık koleksiyonlardan oluşan daha büyük müzikal parçalar üzerindedir. Tek tek aralıklar ve bireysel ilişkiler yerine, büyük miktarda tonun birleştirilme biçimine vurgu söz konusudur. Stockhausen bu anlayıştan hareketle, ‘grup besteciliği’ (group composition) üzerinde yoğunlaşmış, özellikleri tüm detaylarıyla analiz edilen bireysel aralık ilişkilerinden çok büyük çapta ton renklerinin oluşturulduğu yeni bir tavır yaratmıştır. Farklı ses-alanlarında bulunan, farklı sayıdaki notaların oluşturduğu, birçok katman içerisinde kullanılan grupların yer aldığı 1954 tarihli *I. Pişano Parçası*’nda bu tavrın ilk sinyallerini görülmektedir. (Morgan, 1991, s. 381)

5.1 GRUPPEN

Stockhausen’ın bu yeni yaklaşımını yansıtan en önemli eseri, 1955-57 tarihleri arasında üç orkestra için yazdığı *Gruppen (Gruplar)* olmuştur. *Gruppen*, birbirinden ayrı parçaları veya ‘grupları’ içerir. Her grup kendine has müzikal özelliklere sahiptir. Bu özellikler, motifler, özellikle aralıklar veya armoniler gibi bireysel unsurlardan değil,

²⁵ *Texte I* (Köln, 1963), s. 36.

tonal aralık içeriği, sürekliliklerin ortalama uzunlukları, ses aralıkları, tınsal özellikler ve doku yoğunluğu gibi genel unsurlardan kaynaklanır. Eserde yer alan grup fikrinin uç noktası, doku yoğunluğunun bireysel noktaların fark edilemez hale geldiği andır. Burada her şey birbiri içinde erimiş, genel bir etki oluşmuştur. Bu anlar için Stockhausen “istatistiksel müzik” terimini kullanır. 1956’da istatistiksel form üzerine yazdığı bir makalesinde Stockhausen şunları kaydetmiştir:

“Artık mesele, nota gruplarındaki yoğunluk dereceleri, hareketin yönü, hız, dönüşüm hızı, ortalama dinamik seviyesi, dinamikteki değişimler, tını ve tınsal mutasyonlardır.”²⁶

Gruppen projesinde yer alan üç orkestra, eş zamanlı olarak üç biçimsel süreklilik sunar (bkz. **Örnek 12**). Her birinin kendine has grup sıralaması vardır, iki veya üç müzikal hattan oluşan çok katmanlı dokular üretirler. Her hat kendi içinde bir bütündür. Birbirinden bağımsız müziklerin bu şekildeki kombinasyonu tonal müzikte enderdir, çünkü hatların armonik, melodik ve ritmik içeriklerinin birbirini bozmaması için katmanların çok iyi koordine edilmesi gereklidir. Dolayısıyla karşıtlık seviyesi düşük olur. Ancak **Gruppen** gibi bir eser belli armonik veya aralıksal uyumlar veya düzenli ritmik kalıplara dayanmadığı için olasılıklar sınırsızdır. Katmanlar farklılaştıkça, birleştirildikleri zaman da ayrı varlıklar olarak algılanmaları kolaylaşır.

Eş zamanlı olarak icra edilen grupların her birinden, birbirinden tınsal ve mekânsal olarak ayrışık orkestralar sorumludur. Her birinin kendi şefi vardır. Ayrışık katmanlar kendi bağımsız hızlarında ilerler ve dizisel olarak elde edilen metronomik ilişkiler ölçeği ile koordine olurlar. Böylece eser çok boyutlu bir zaman alanını yansıtır. Orkestra ayrıştırması, genel tınsal devinimin gerçekten bir hattan diğerine ‘geçmesine’ olanak verir. Stockhausen, bu tür zamansal ve mekânsal ayrıştırmayı daha önce de denemiştir. 1956 tarihinde bestelediği tahta üflemler için *Zeitmasse (Tempolar)* ve elektronik bir çalışma olan *Gesang der Jünglinge (Gençler için Şarkı)* bu anlayışla yazılan eserlerdir. (Morgan, 1991, s. 381-382)

²⁶ *Texte I* (Köln, 1963), s. 77.

2
4
 Kleine Flöte
 Altflöte
 Oboe
 Englischhorn
 Klarinette
 Fagott
 Hörner
 Trompeten
 Posaunen
 Almglocken
 Holztrommeln
 Trommeln
 Marimbaphon
 Klavier
 Cello
 Kontrabaß
 Violinen I-III
 Violinen IV, V
 Bratschen
 Violoncelli
 Kontrabaß

ca 3 1/2"

6 tutti
 4 mf
 fff

2
4
 169 3/4 J=151 4/4
 Hörner 1. 2. 3.
 Trompeten 1. 2.
 Posaunen 1. 2.
 Glocken
 Klavier
 Vibraphon
 Marimbaphon
 6 tutti
 4 mf
 fff
 Flöten
 Oboe
 Kleine Klarinette
 Alt-Saxophon
 Bar.-Saxophon
 Fagott
 Holztrommeln
 Trommeln
 Gitarre
 Verstärker ganz
 gestrichelt
 Violinen I-IV
 Bratschen I, II
 Violoncelli
 Kontrabaß
 mf
 fff

ca 2"

169 3/4 J=142 tutti fff 2/4 170 J=127 171 J=127 fff non dim. 5/8 J=90
 Flöte
 Oboe
 Englischhorn
 Klarinette
 Bassklarinette
 Fagott
 Hörner
 Trompeten 1. 2.
 Posaunen 1. 2. 3.
 Almglocken
 Trommeln
 Celeste
 Marimbaphon
 Metall
 weich

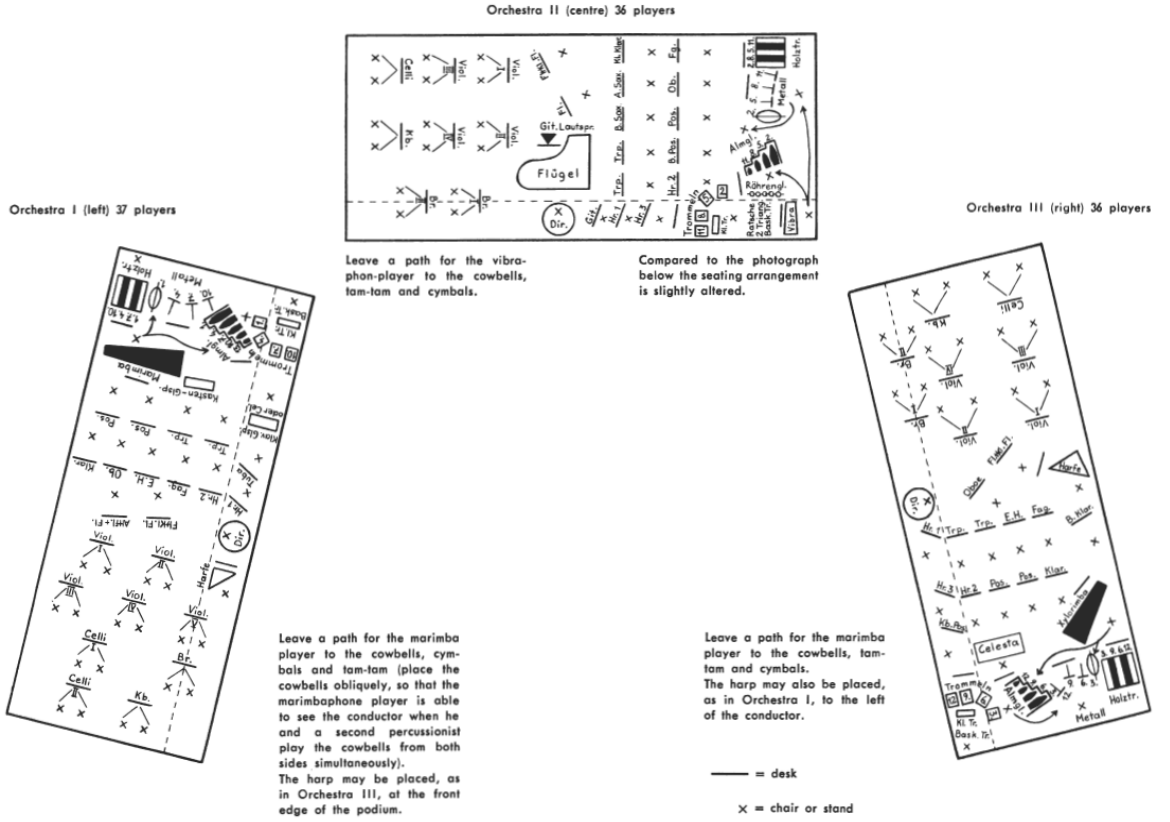
Örnek 12: Stockhausen, *Gruppen*'den bir kesit
 Stockhausen GRUPPEN © Universal Edition (London)

Gruppen, 1950'lerde çoğu besteci tarafından kabul edilen bir kompozisyon yaklaşımını temsil eder. Bu yaklaşımda doku, (en geniş anlamıyla) müzikal içeriğin temel taşıyıcısı olarak müzikal kaygıların merkezinde yer almaktadır. Stockhausen'ın notasyonunun temel özelliği doku ve tınıda meydana gelen dönüşümlerdir. Orkestra hatları bazen tek tek ortaya çıkar, bazen de ortak bir şekilde birbirine karışır. Kimi zaman ortak bir tempoda senkronize olan hatlar, tekrar ayrı yönlere gitmeden önce kısa bir süre aynı materyali paylaşırlar.

Eserde yer alan dokusal türler çeşitlidir; doku yelpazesinin bir ucunda her hareketin diğerlerinden ayrı olarak duyulabileceği denli düşük yoğunlukta, tamamen puantilist yapılar, diğer ucunda ise, aynı anda birçok aktivitenin gerçekleştiği, dinleyicinin bütün hakkında ancak bulanık bir izlenim edinebildiği istatistiksel karmaşıklık vardır. Eser bunların hepsini içermektedir.

Gruppen'da yer alan her ayrıntı, genelleşmiş bütünsel bir etkiye bağlı olarak dağılma ve kaybolma eğilimindedir. Eserde kullanılan üç orkestra, üç eş-zamanlı yapısal süreklilik temelinde ele alınmış ve tasarlanmıştır. Grup içindeki her çalgı kendine özgü ve bağımsız olup, iki ya da üç ayrı doku katmanı yaratmaktadır. Stockhausen'a göre, eserdeki karşıt müziksel unsurlar uygun bir düzen içinde koordine edilmelidir. Zıtlık düzeyi bu şekilde ciddi olarak sınırlanmıştır. (Morgan, 1991, s. 384)

'Grup kompozisyonu' fikrinin aynı zamanda orkestrasyon boyutunda var olması, dokusal yapının üç ayrı orkestradan üretilmesi, grupsal etkilerin orkestraların sahne üzerindeki konumlandırılışıyla görsel olarak desteklenmesi (**Resim 3 ve 4**), eseri oluşturan tüm öğelerin sadece tek bir fikirden hareketle yapılandırıldığına işaret etmektedir. Bu özelliğiyle, *Gruppen*, integral-serializm anlayışıyla örtüşen bir çalışmadır. Bir müzik eserine temel oluşturan ses materyali bağlamında, nota gruplarının oluşturduğu birimlerin genel biçimsel yapı içinde çalgılama teknikleriyle vurgulanması, Boulez'in *Le Marteau Sans Maitre* adlı eserinde de yer alan bir uygulamadır (bkz. s. 50).



Resim 3: Stockhausen, *Gruppen*, partiyon (açıklamalar sayfası)

Stockhausen GRUPPEN © Universal Edition (London)

Gruppen'ın 1958'de Köln şehrinde gerçekleşen ilk seslendirilişinde, her biri aynı zamanda besteci olan üç şeften, eserin bestecisi Karlheinz Stockhausen ilk orkestrayı, Bruno Maderna ikinci orkestrayı, Pierre Boulez ise üçüncü orkestrayı yönetmiştir (**Resim 4**). (www.stockhausen.org)

Eseri seslendiren üç orkestra, hem dinleyicilerin etrafını saracak şekilde hem de üç ayrı şefin görsel iletişimine olanak sağlayacak bir düzen içerisinde konumlandırılmıştır. Bu konumlandırma aracılığıyla, orkestraların seslendirdiği farklı gruplar ve farklı çalış tempoları duysal olarak daha net algılanabilmiş, ayrıca, dinleyicide sesin boşluk içerisinde hareket ettiği izlenimi uyandırılmıştır. (*Griffiths*, "Gruppen," *The Dictionary of 20th-Century Music*, 1986)



Resim 4: Gruppen, prömiyer öncesi prova
(www.stockhausen.org)

Stockhausen, puantilizm ve onun evrimselleşmiş formu olan ‘grup kompozisyonu’ anlayışını ‘kozmetik müzik’ kavramıyla tanımlamaya çalışmış, bir röportajında konuyla ilgili şu düşüncelerini dile getirmiştir:

“JMS: Kozmik müzik denilince ne anlıyorsunuz?”

KS: Yıldız ve gezegenlerin birbirleriyle uyumu ve ilişkisi beni büyülemiştir. Biz şu an onları oldukça uzağımızda görebiliyoruz. Işığın milyonlarca yıl uzaktan hareket ederek bize ulaşabilmesi, aynı zamanda, yıldızlardan gelen ve çok uzakta olan ışık sayesinde yıldızların evrenin başından bu yana, birbirleriyle ilişkileri konusunda bize bilgi vermiştir.

Tıpkı *Kreuzspiel*, *Spiel*, *Schlagtrio* çalışmalarımda olduğu gibi, benim bu konudaki ilk müzik düşüncem, yıldız ve gezegenlerin birbirlerine olan uzaklıkları hakkındaki esrarengiz ilişkinin varlığı ve bu ilişkinin müziğime nasıl yansıtacağı sorusunu araştırmakla başladı. *Sirius* uyumu ve ilişkileri hakkında eser yazmak için üç yılımı harcamam boşuna değil. Yeni Samanyolu, yeni yıldız kümeleri ve bunlar arasındaki uzaklığın nasıl oluştuğu hakkındaki tüm gazete kupürlerini biriktirdim. Gök cisimlerinin tümünü araştırdım ve öğrendim. Bu ilişkilerden yola çıkarak, sesleri bir araya getirme konusunda zihnimde dolaylı olarak ne öğrendiğimi ortaya çıkarmaya başladım. Müzik, giderek, matematik, biyoloji, kimya ve fizik ilişkisine bağlı yeni astronomi bilgisiyle

tabiatın varlığını açıklamaya dayandı. Ve biz, her gün astronomiye ait yeni ve özel bilgiler keşfettik. Her müzisyen, Hubble Teleskopu ile Samanyolu ve yıldız kümelerinin fotoğrafları hakkında en ilginç ve sıra dışı bilgileri içeren yeni kitaba bakmalıdır. Bu, müzisyenler için bestecilik hakkındaki en önemli sözlüktür. Çünkü doğadan ve evrenden işittiğimiz kadarıyla sesleri yeni bir anlayış içerisinde bir araya getirmek için evreni oluşturan öğelerin birbirleriyle ilişkilerindeki denge ve böyle bir sistemin fonksiyonel olarak ne denli iyi işlediğine dair bir fikir sahibi olduk. Söz konusu öğeler, evrende az rastlanan, kendilerine özgü, kusursuz ve çok sesli olma özelliğindedir. Dolayısıyla müzik, evren ve insandan öğrendiğimiz aktarımların betimlendiği çok yönlü bir bilimdir.” (Solare, “Face to Face with Stockhausen,” Tempo, New Series, No. 213 [Temmuz 2000], s. 20-22)

5.2 LE MARTEAU SANS MAITRE

Boulez’in alto ses ve altı müzisyen için 1954 yılında bestelediği *Le Marteau Sans Maitre* (*Ustası Olmayan Çekiç*) ‘grup kompozisyonu’ anlayışıyla yazılan diğer bir önemli çalışmadır. Fantezili bir doğaçlama gibi görünen eser, aslında sıkı bir dizisel denetim altındadır ve kurallara bağlıdır.

Boulez’in çalgı seçiminden anlaşılacağı gibi, *Le Marteau sans Maitre*’de, çalgıların ses rengi ve eserin dokusal özellikleri ön plandadır. Alto flüt, ksilofon, vibrafon, gitar, viyola, perdesiz vurmali çalgılar grubu ve alto ses içeren topluluk, daima orta ses alanı ile üst ses alanı arasında yer almaktadırlar. Ses alanlarının kullanımı açısından, birbiri ile ilişkili olan öğelerin hem benzerliklerinden hem de karşıtlıklarından büyük ölçüde yararlanmış, sürekli yer değiştiren renksel ve ritmik katmanlar esere dinamik bir nitelik kazandırmıştır.

Le Marteau Sans Maitre ile, Boulez’in form ve çalgısal gruplama anlayışına yeni bir boyut kazandırdığı gözlemlenmektedir. İki bölüm haricinde, dokuz bölümün her birinde, topluluktaki belirli çalgılar kullanarak yeni bir çalgısal kombinasyon oluşturulmuş, dinleyiciye her bölümde yeni bir topluluk dinliyormuş izlenimi

verilmiştir. Bu tür kombinasyon kaygısının olmadığı 6. ve 9. bölümler, topluluğun tamamının birlikte çaldığı yerlerdir.

Her bölümde kendine özgü bir dokusal karakter görülmesi, eserin temel özelliklerinden en önemlisidir. *Le Marteau*'nun genel yapısı karmaşıktır, aynı ögenin (aynı grupsal birim) değişik anlamlar içerebildiği çok-katmanlı bir yapılanma vardır. Bölümlerden dört tanesi (III.- V.-VI.-IX. bölümler) ses partisi içermektedir. Bunlar René Char'ın²⁷ üç sürrealist şiiri üzerine bestelenmiştir.

Aynı malzemenin değişik biçimlerde yeniden örgütlenişi ve alternatif şekillerle sunuluşu, 'grup kompozisyonu' anlayışının bir sonucudur. Stockhausen'ın *Gruppen* eserinde izlediği yönleme koşut olarak, Boulez'in çalgılar arasındaki tımsal farklılıklardan elde ettiği kazanım, yeri geldiğinde puantilist yeri geldiğinde grupsal yapılar elde etmesi ve bunları değişik kombinasyonlar içinde kullanabilmesi olmuştur. (Todd, 2003, s. 24)

The image shows a musical score for 'Le Marteau sans maître' by Pierre Boulez. The score is for a chamber ensemble consisting of Fl. en sol, Vib., Guit., and Alto. The tempo is marked 'a tempo'. The score is divided into four measures, each with a different time signature: 3/4, 2/4, 5/8, and 7/8. The first measure is marked 'pour 6' and 'mf'. The second measure is marked 'p' and 'mf'. The third measure is marked 'f' and 'pp'. The fourth measure is marked 'f' and 'pp'. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p, f, pp), articulation (pizz., arco), and performance instructions (pour 6, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 2). The Alto part is marked 'ff' and 'p'.

Örnek 13: *Le Marteau sans maître*'den bir kesit

Boulez, *Le Marteau sans maître* © Universal Edition (London)

²⁷ René Char (1907 - 1988): Fransız şair.

İntegral-serializm, kullanılan öğelerin duysal olarak algılanamadığı, ancak, müziğin daha rasyonel ilkeler doğrultusunda biçimlendiği bir besteleme modeli oluşturmaktaydı. Boulez'in *Le Marteau sans maître* çalışmasında, mezzo-soprano, alto flüt, viyola, gitar, marimbafon ve vürmalı-çalgılar gibi tınısal açıdan karşıt çalgılar seçilmiş, böylelikle puantilizm ve grup kompozisyonunun duysal imkânları, integral-serialist yöntem dâhilinde, daha da genişletilmiştir. Eserde yer alan 'ezgisel' hatların bir çalgıdan tınısal yapısı farklı başka bir çalgıya kesintisiz geçişi, aynı zamanda, *klangfarbenmelodie* tekniğinin izlerini taşımaktadır (bkz. 14. 15. ve 16. sayfalar). Bu bağlamda, Anton Webern'in 20. yüzyılın ikinci yarısına olan etkileri açıkça görülmektedir. (Todd, 2003, s. 169)

SONUÇ

20. yüzyıl, müzik açısından arayışlar ve deneyler çağı olarak ön plana çıkmış, bu durum kendi içinde çelişkileri ve çatışmaları da beraberinde getirmiştir. Yüzyılın ortalarına değin 19. yüzyılın Romantik müzik anlayışı genel anlamda müziğe hâkim olmuş, birçok besteci bu estetik anlayışla gelenekselci eserler yazmıştır. Post-Romantizm ve Neo-Klasizm, müzikte gelenekselciliğin uzantısı olarak 1970'lere kadar var olmaya devam etmiştir. Avrupa bağlamında ele alındığında, Schoenberg'in öncülüğünde Berg ve Webern'den oluşan '2. Viyana Okulu' bestecileri, yüzyılın birinci yarısında müzikte yenilikçi arayışın ilk örneği olmuşlardır.

Schoenberg, müziğin çağlar süren evrimi sonucunda, tonal müziğin artık evrimini ve işlevini tamamladığı düşüncesiyle, tonalite sisteminden tamamen ayrı olan, her bir sesin ve akorun bir diğerinden bağımsız olduğu bir besteleme sistemi arayışına girmiş, 1920'li yıllarda 12-ton tekniğini tasarlamıştır. 12-ton tekniği, seslerin örgütlenmesi açısından her ne kadar tonalite ve fonksiyonel armoninin ilkelerinden tamamen bağımsız bir yapı sergilese de, bu teknikle yazdığı eserlerinde Schoenberg, Romantik müzik dokusundan hiçbir şekilde uzaklaşmamıştır. Ortaya çıkan sonuç, Romantik müziğin çalgısal jestleriyle dolu dizisel (12-ton) eserler olmuştur. Bestecinin kendisini "tutucu bir devrimci" olarak nitelendirmesinin başlıca sebebi de budur.

Schoenberg'in öğrencilerinden olan Berg ise, müzikte Romantik estetiği savunmak açısından hocası Schoenberg'den daha da radikal davranmış, eserlerinde Romantik müziğin dokusunu militanca kullanmasının yanı sıra kullandığı 12-ton dizilerini bile, 12-ton sisteminin doğasına aykırı olarak, tonal çağrışımlar yapan seslerden oluşturmuştur. Keman Konçertosu'nda kullandığı, [Sol, Si-bemol, Re, Fa-diyez, La, Do, Mi, Sol-diyez, Si, Do-diyez, Re-diyez, Mi-diyez] seslerinden oluşan dizi, bestecinin 12-ton tekniğini algılayışını net olarak göstermektedir. Bu sesler, Berg tarafından bilinçli bir şekilde, sol minör, Re Majör, la minör ve Mi Majör tonalitelerine gönderme yapacak şekilde oluşturulmuştur.

'2. Viyana Okulu' bestecileri içinde, Schoenberg'in idealini her anlamda gerçekleştiren tek isim Anton Webern olmuştur. 12-ton dizisini oluşturmada benimsediği ilkeler, müzik dokusuna karşı olan yaklaşımı ve eserlerinin özlülüğü göz önüne alındığında, Webern, Post-Romantizm ve Neo-Klasizm akımlarının hegemonyası altındaki müzik ortamında, geleneklerden gerçek anlamda uzaklaşabilecek cesarete sahip ender bir besteci olarak ön plana çıkmıştır. Bestecinin en yenilikçi özelliği, izole seslerin birleşiminden oluşan puantilist dokuyu eserlerinde tutarlı bir şekilde kullanması ve eserlerinin sürelerinin oldukça kısa olmasıdır. Bu özellik, aynı zamanda, 20. yüzyılın ikinci yarısında egemen olan 'müzikte seyrek doku' bilincini tetikleyen en önemli etkidir.

İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımları çok büyük olmuş ve yıkımın etkileri küresel olarak yaşamın her alanında hissedilmiştir. Tüm sanat dallarında olduğu gibi, müzik alanında da baş gösteren bunalım sonucunda, dönemin genç-Avrupalı bestecileri savaş ortamını hazırlayan etkenlerden olduğu gerekçesiyle kendi kültürel miraslarına başkaldırmışlar, geleneklerden kopuk tamamıyla yeni bir müzik arayışına girmişlerdir. 20. yüzyılın ilk yarısında hegemonya süren Post-Romantik ve Neo-Klasik müzik, geçmişle olan derin bağlardan ötürü genç-Avrupalı bestecilerce (özellikle Boulez ve Stockhausen) kabul görmemiş, hareket noktası olarak Anton Webern model seçilmiştir.

Savaş sırasında bombardımandan korunmak amacıyla ailesiyle birlikte taşındığı Salzburg'da, gece saatlerinde uyuyan torununu rahatsız etmemek için balkonda puro içtiği sırada bir Amerikan askerince yanlışlıkla²⁸ öldürülen, sonuç olarak savaşın yok ettiği bir değer olan Webern'in, savaşın yıkımlarına isyan eden bestecilerce model olarak seçilmesi, müzik-dışı açıdan da sembolik önem taşımaktadır.

Genç-Avrupalı bestecileri Webern kadar etkileyen diğer bir besteci ise Fransız Olivier Messiaen'dir. Müzikal ülküleri sentetik modlar, kilise müziği ve kuş

²⁸ Webern'i 1945 yılında öldüren Onbaşı Raymond Norwood Bell, kimi öldürdüğünü öğrendiğinde girdiği bunalımı atlatamamış, bu tarihten 10 yıl sonra, 1955'te alkolizmden ölmüştür.

şarkılarından oluşan Messiaen, deneysel karaktere sahip tek bir eseriyle (*Mode de valeurs et d'intensités*) bu bestecilerin müziğe olan bakışına büyük ölçekli bir katkı sağlamıştır.

Boulez ve Stockhausen, *Mode de valeurs et d'intensités* eserinde Messiaen'in 12-ton dizisini oluşturan her perdeye belirli bir ritmik değer, nüans, atak ve ses-alanı ataması fikrinden oldukça etkilenmiş, bu fikri Webern'in puantilist doku anlayışıyla birleştirerek integral-serializm olarak bilinen besteleme tekniğini tüm ayrıntılarıyla sistematikleştirmişlerdir. Boulez ve Stockhausen, Webern ve Messiaen'dan farklı olarak, müziği oluşturan tüm parametrelerin diziselleştirilmesi fikrine eserin biçimsel yapısını da dâhil ederek, tüm parametreleri sadece tek bir çıkış noktasından türeyen ve yüzde yüz dizisel anlayışla yapılanan, kurallara sıkı sıkıya bağlı eserler yazmışlardır. Stockhausen'ın *Kreuzspiel* adlı çalışması hem eserde yer alan tüm ayrıntı öğeler hem de eserin bir bütün olarak yapılanışı itibariyle integral-serializm tekniğinin 'kullanma kılavuzu' niteliğindedir.

Müzikte puantilizm, integral-serializm ile, yeni-izlenimci resimdeki puantilizm anlayışıyla birebir örtüşür hale gelmiştir. Fransız kimyager Michel-Eugène Chevreul tarafından geliştirilen 'Kromatik Renk Diyagramı' ve Rood'un laboratuvar deneyimleriyle geliştirdiği görsel renk yaklaşımı ilkeleri doğrultusunda renksel küçük noktaların tuval üzerindeki etkilerinin kullanılması gibi, müzikte de, noktasal-tınsal renkler müzik tuvalinde (zaman) dinleyicinin 'gözünde' bir bütün oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Diğer bir anlatımla, integral-serializmin puantilist dokusunda, bütünü oluşturan her bir izole nota puantilist resimdeki noktaya karşılık gelmekte, her bir izole notayı seslendiren ses kaynağının (çalgı ya da ses) tınısı ise o noktanın renksel özelliğini belirlemektedir.

Boulez ve Stockhausen, bir müddet sonra yapısal bütünlüğü sıkı sıkıya kontrol edilen izole ses-noktalarından oluşturma anlayışını kademeli bir şekilde terk etmiş, tek başına bestesel bir anlam ifade etmeyen ama bir araya getirildiklerinde anlam kazanarak bütünün amacına hizmet eden grupsal birimlerden (nota grupları) oluşan 'grup kompozisyonu' anlayışına yönelmişlerdir. Bu durum, bestecilere, bir eserde

kullanacakları ses materyalini ve eserin yapısal bütünlüğünü belirleme konusunda esneklik sağlayarak, besteleme sürecinin daha özgür bir hale gelmesini sağlamıştır. Diğer bir anlatımla, puantilizm tüme-varım, grup kompozisyonunun ise tümden-gelim mantığı çerçevesinde işlev görmüştür.

Noktalar yerine noktasal gruplardan oluşan bu yeni doku (grup kompozisyonu), duysal anlamda aslında puantilist dokudan çok farklı olmamakla birlikte, seyrek dokudan biraz daha sıkı olan bir dokusal yapıyı da beraberinde getirmiştir. Hem puantilist doku, hem de onun uzantısı olan grupsal doku, 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni-müzik ile birebir özdeşleşmiş, birçok besteci tarafından tüm olanaklarıyla kullanılmıştır.

Bu özdeşleşmenin boyutu o denli büyüktür ki, 20 yüzyılın ikinci yarısında bestelenen, puantilist ya da grupsal doku üzerinde şekillenmeyen bir çalışma, birçok besteci ve müzik eleştirmeni tarafından 'anti-modern' olarak damgalanmıştır. 21. yüzyılın ilk on-yılını tamamladığımız günümüzde ise bu eleştirel yaklaşımın oranı giderek azalmakta, puantilist ya da grupsal dokular içermeyen çalışmalar da artık 'modern eserler' olarak kabul görmektedir.

EKLER

Ek 1: Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte – 1884*

Ek 2: Signac, *Femmes au puits*

Ek 3-A: Signac, *Grand Canal (Venise)* / **Ek 3-B:** Signac, *Breakfast*

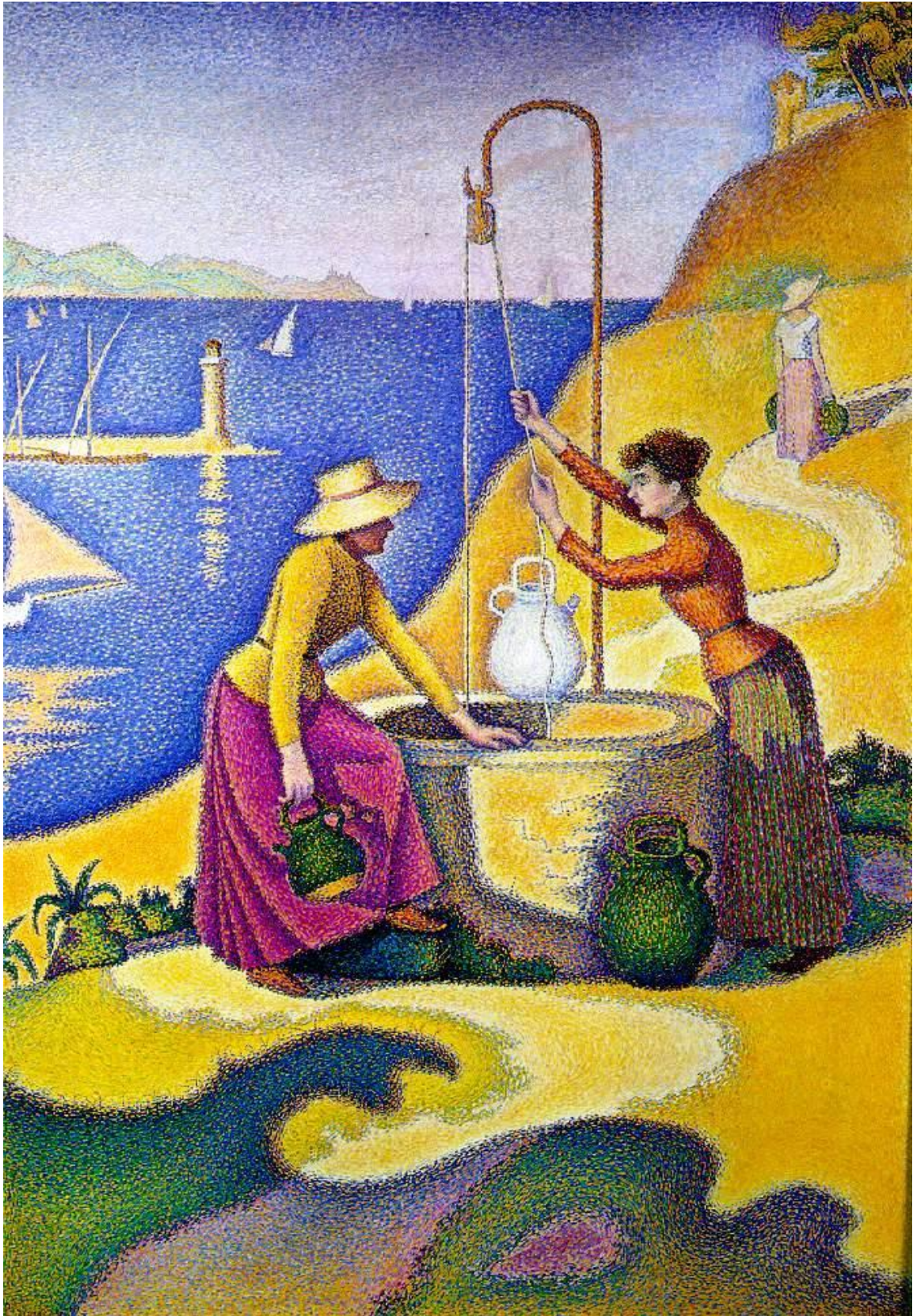
Ek 4: Anton Webern

Ek 5: Pierre Boulez

Ek 6: Karlheinz Stockhausen



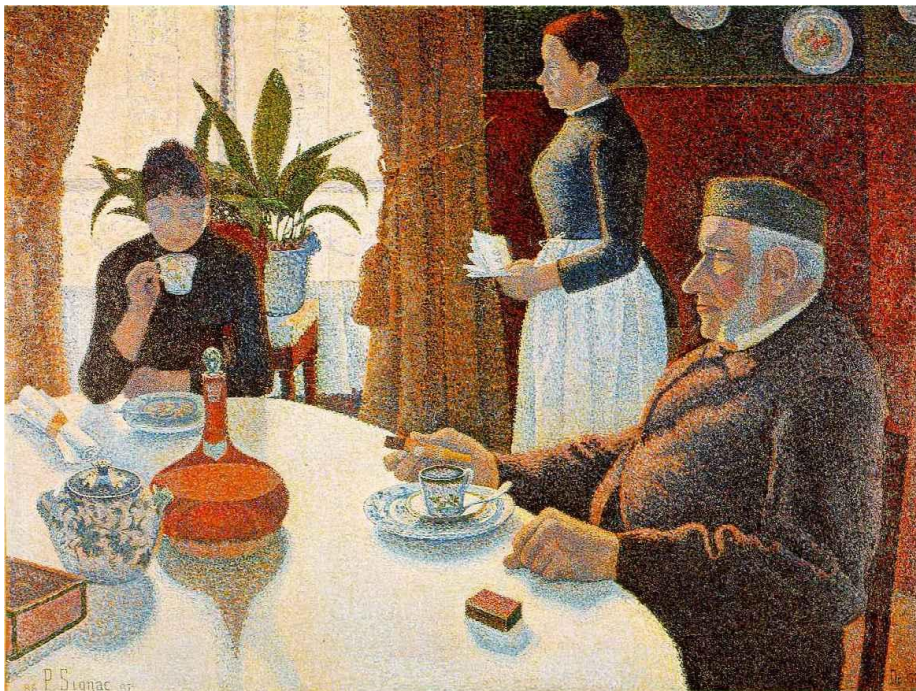
Ek 1: Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* – 1884



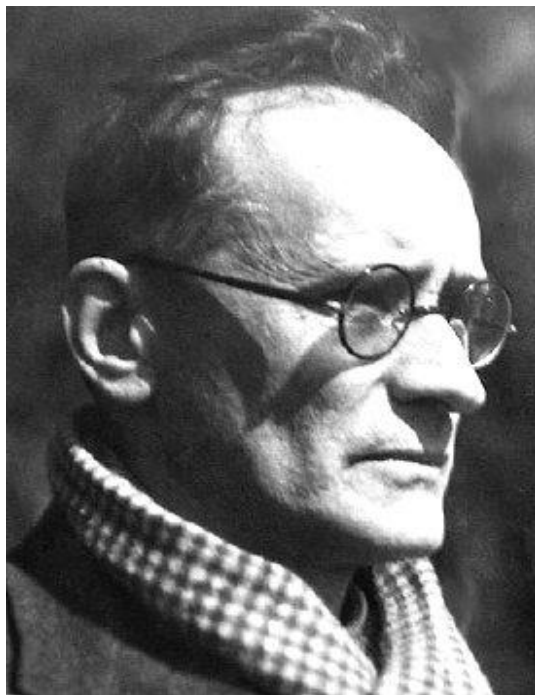
Ek 2: Signac, *Femmes au puits*



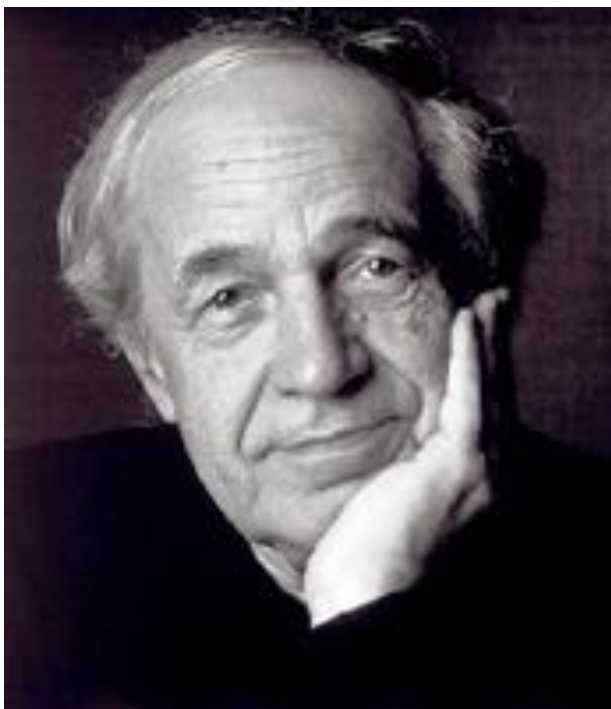
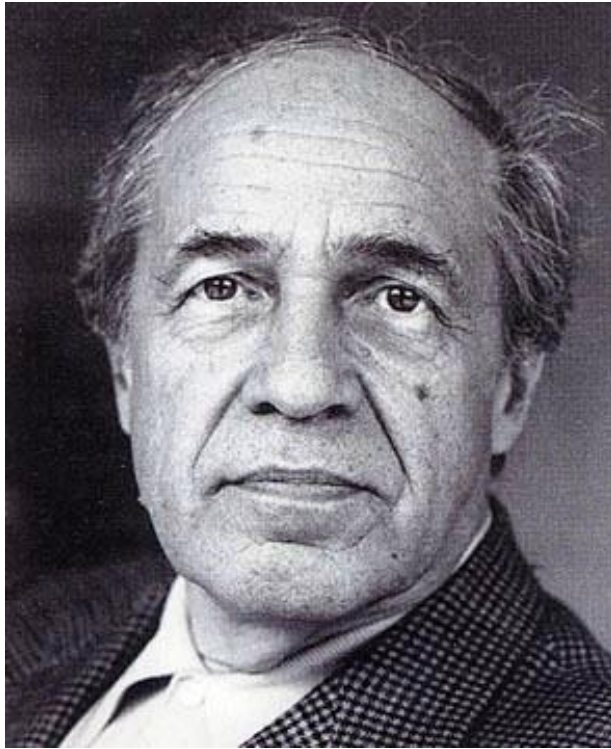
Ek 3-A: Signac, *Grand Canal (Venise)*



Ek 3-B: Signac, *Breakfast*



Ek 4: Anton Webern



Ek 5: Pierre Boulez



Fotoğraf: Hyou Vietz

Ek 6: Karlheinz Stockhausen
(www.stockhausen.org)

KAYNAKÇA

- Cottington, David; **Modern Art: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, Oxford (New York), 2005
- Galenson, David W.; **Painting outside the Lines Patterns of Creativity in Modern Art**, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, 2001
- Moldenhauer, Hans; **Anton von Webern Perspectives**, ed. Demar Irvine, Da Capo Press, New York, 1978
- Brindle, Reginal Smith; **Serial Composition**, Oxford University Press, London, 1966
- Forte, Allen; **The Atonal Music of Anton Webern**, Yale University Press, New Haven & London, 1998
- **The Cambridge History of Twentieth-Century Music**; ed. Nicholas Cook and Anthony Pople, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- **Twentieth-Century Chamber Music**; ed. R.Larry Todd, Routledge, New York and London, 2003
- Salzman, Eric; **Twentieth-Century Music: An Introduction**, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1974
- **Orchestration: An Anthology of Writings**, Ed. Paul Mathews, Taylor and Francis Group, LLC - New York London, 2006
- Morgan, Robert P.; **Twentieth-Century Music**, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1991

- Morgan, Robert P.; **Anthology of Twentieth-Century Music**, W. W. Norton & Company, New York, 1992
- Griffiths, Paul; **Dictionary of 20th-Century Music**, Thames and Hudson, Singapore, 1986
- Stuart W. Gerber (2003), “**Karlheinz Stockhausen’s Solo Percussion Music: A Comprehensive Study**,” Doktora Tezi, University of Cincinnati
- Wörner, Karl H.; **Stockhausen: Life and Work**, University of California Press, Los Angeles, 1973
- Maconie, Robin; **Stockhausen on Music**, Marion Boyars Publishers, New York, 1989
- Solare, Juan María; **Face to Face with Stockhausen**, Tempo (New Series) No. 213 (July), 2000, s. 20-22, Cambridge University Press
- **Grove Music Online**, ed. L. Macy, www.grovemusic.com
- <http://www.stockhausen.org/>

ÖZGEÇMİŞ

15 Ağustos 1968 yılında Malatya'da doğdu. Gaziantep Lisesinden mezun olduktan sonra Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Eğitim Programları ve Öğretimi Ana bilim dalındaki iki yıllık ön lisans öğrenimini tamamladı. 1989 yılında, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü Teori-Kompozisyon Ana Sanat Dalına burslu öğrenci olarak kabul edildi. Fakülte öğrenimi sırasında, Prof. Dr. İstemihan Taviloğlu ile Klasik Armoni, Çağdaş Armoni ve Kompozisyon, Doç. Dr. Bujor Hoinic ile Armoni, Kontrpuan, Füg, Koro ve Orkestra Şefliği, Çağdaş Müzik, Kompozisyon ve Orkestrasyon Teknikleri çalıştı.

2007 yılında, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler enstitüsü Temel Bilimler - Duysal Tasarım Programı Kompozisyon Bölümü'ne kabul edildi. Bu program kapsamında Prof. Dr. Ahmet Yürür ve Yrd. Doç. Dr. Onur Nurcan'dan Kompozisyon ve Müzik Teorisi dersleri aldı.

Mesleki Deneyimler (2000-2008)

- İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği programında Solfej, Piyanoda Armoni ve Kontrpuan dersleri verdi.
- İnönü Üniversitesi Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı bünyesinde Geleneksel Türk Müziği Çalgıları (bağlama ve ud) ve Ses Eğitimi kursları düzenledi.
- İnönü Üniversitesi'ni temsilen, “Amasya Atatürk Kültür ve Sanat Etkinlikleri” ve “Hacı Bektaş-ı Veli Anma, Kültür ve Sanat Etkinlikleri” adlı uluslararası organizasyonlarda halk müziği ve bağlama konserleri verdi.
- TRT'nin çeşitli halk müziği programlarına katıldı.

ÖZET

20. yüzyıl müziğindeki en önemli gelişmelerden biri puantilist dokunun kapsamlı kullanımını olmuştur. 19. yüzyıl sonlarında yeni-izlenimcilik akımının bir parçası olarak resimde kullanılan puantilizm (noktacılık) tekniği, Anton Webern'in 12-ton tekniğiyle yazdığı eserlerinde ilk kez müzikal bir boyut kazanmıştır. İzole ve birbirinden bağımsız seslerin bir araya gelerek yapısal bir bütün oluşturma fikri, seslerin tınısal özelliklerine yapılan vurgunun bir sonucudur.

Webern'in birçok eserinde yer verdiği bu doku, başta Boulez ve Stockhausen olmak üzere, 1950'lerde geçmişle bağlarını tamamen koparmak isteyen genç-Avrupalı bestecilerce model olarak alınmıştır. Messiaen'in 1949 tarihli *Mode de valeurs et d'intensités* adlı çalışmasından edindikleri ilham ile Webern'in puantilist doku anlayışını birleştiren genç besteciler, integral-serializm akımının doğuşuna öncülük etmişler ve bu teknik doğrultusunda müziğin tüm parametrelerinin dizisel bir anlayışla sıkı kontrol altına alındığı eserler yazmışlardır.

Boulez ve Stockhausen, bir süre sonra puantilist dokuyu terk ederek, tek başına yapısal bir anlam ifade etmeyen fakat bir araya getirildiklerinde anlam kazanarak bütününe amacına hizmet eden birimlerden (nota grupları) oluşan 'grup kompozisyonu' anlayışına yönelmişlerdir. Bu durum, bestecilerin, bir eserde kullanacakları ses materyalini ve eserin yapısal bütünlüğünü özgürce belirlemesine olanak tanımış, besteleme sürecinin daha esnek bir hale gelmesini sağlamıştır. Hem puantilist doku, hem de onun uzantısı olan grupsal doku, 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni-müzik ile birebir özdeşleşmiş, birçok besteci tarafından tüm olanaklarıyla kullanılmıştır.

ANAHTAR KELİMELER

Anton Webern

Pierre Boulez

Karlheinz Stockhausen

Olivier Messiaen

Puantilizm (Noktacılık)

İntegral-Serializm

Klangfarbenmelodie

ABSTRACT

One of the most central events in the 20th-Century music was the extensive use of pointillistic texture. Pointillism, as a part of neo-impressionist painting, acquired a musical dimension, for the first time, in 12-note Works of Anton Webern. The idea of generating a structural whole through isolated and independent notes was the result of the emphasis on the sonic features of sounds.

The pointillistic texture, used by Webern in many works, adapted by young European composers, mainly Boulez and Stockhausen, in 1950's who attempted to break the bonds with the musical past. Young European composers combined the inspiration of Messiaen's *Mode de valeurs et d'intensités* of 1949 with Webern's pointillistic textural approach, pioneering integral-serialism and, hence, writing works where all musical parameters were under strict control through serial methods.

Boulez and Stockhausen eventually abandoned the pointillistic texture and favored 'group composition' in which the groups of notes do not bear any significance by themselves but acquire structural value when brought together to serve the whole organization. This kind of approach enabled composers to freely determine the sound material and the constructional character of their works, thus, allowing compositional process to be more flexible. Pointillistic texture and its extension group-texture were both associated directly with 'new-music' and utilized by many composers in the second half of the 20th-Century.

KEYWORDS

Anton Webern

Pierre Boulez

Karlheinz Stockhausen

Olivier Messiaen

Pointillism

Integral-Serialism

Klangfarbenmelodie