

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**LUCIANO BERIO'NUN GİTAR İÇİN
BESTELEDİĞİ SEQUENZA XI'DEKİ KOZMİK
YAPI**

**MERT ALTUNTAŞ
15740004**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. KORAY SAZLI**

**İSTANBUL
2018**

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**LUCIANO BERIO'NUN GİTAR İÇİN
BESTELEDİĞİ SEQUENZA XI'DEKİ KOZMİK
YAPI**

**MERT ALTUNTAŞ
15740004**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. KORAY SAZLI**

**İSTANBUL
2018**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLAR YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

LUCIANO BERIO'NUN GİTAR İÇİN
BESTELEDİĞİ SEQUENZA XI'DEKİ KOZMİK
YAPI

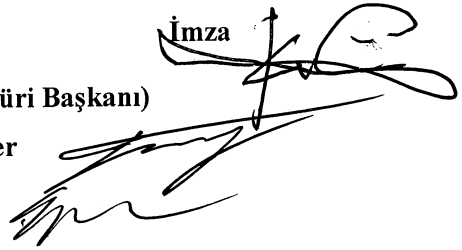
MERT ALTUNTAŞ
15740004

Tezin Savunulduğu Tarih: 10.05.2018

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çoğunluğu ile Başarılı Bulunmuştur~~

Unvan Ad Soyad
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Koray Sazlı (Jüri Başkanı)
Jüri Üyeleri : Doç. Dr. H. Eren Tunçer
: Dr. C. Bülent Ergüden

İmza



İSTANBUL
MART 2018

ÖZ

LUCIANO BERIO’NUN GİTAR İÇİN BESTELEDİĞİ SEQUENZA XI’DEKİ KOZMİK YAPI

Mert Altuntaş
Mart, 2018

İtalyan besteci Luciano Berio (1925-2003) 20. yüzyılın öncü bestecilerinden biridir. Yaşamı boyunca çeşitli alanlarda besteler veren Berio, serial, elektronik, orkestral ve solo çalgılar için bestelemiş olduğu eserlerin içerisinde, Sequenza serisi büyük bir öneme sahiptir. On dört parçadan oluşan Sequenza serisi (1958-2002), sırasıyla flüt, arp, kadın sesi, piyano, trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon, bas klarnet), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrbas) enstrümanları için bestelenmiştir. Gitar için bestelenen ‘Sequenza XI’ (1987-1988), Eliot Fisk’e ithaf edilmiş ve ilk sahnelenişinde Fisk tarafından icra edilmiştir. Bu çalışmanın konusu, ‘Sequenza XI’in yapısal analizi esas olmakla beraber, Sequenza serisinin diğer eserleri hakkında genel bilgiler de içermektedir

Bu çalışmada öncelikle bestecinin yaşamış olduğu dönem ve çevresel faktörlerin yaratmış olduğu etkiyi daha iyi anlamlandırabilmek için modernizm-postmodernizm kavramları, müzikteki yeri bağlamında irdelenmiştir. Berio’nun ortaya koyduğu fikirler ve beyanlar göz önünde bulundurularak müzikal dili araştırılmış ve Sequenza serisinin her bir parçası ile ilgili genel bilgiler verilmiştir. Yapmış olduğumuz bu çalışmada, eserin yapısal analizi çerçevesinde, Sequenza XI’in başında gelen üç akorun önemini vurgulamak ve eserin bütünüyle ilişkilendirmek için kullandığımız set teorisi analiz yönteminin başlıca özelliklerine ve gerekli açıklamalarına yer verilmiştir. Birbirlerini kesen müzikal fikirlerin yarattığı farklı boyutlar, sürekli değişen (kaleidoskopik) ögeler, odaklanılan ve odak dışı kalan müzikal materyaller, hücre/küçük motiflerin oluşturduğu kozmik yapı, Berio’nun müziğinin karakteristik bir özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin tarihsel süreci ve bestecinin müzikal dili hakkında yaptığımız literatür taramasında elde ettiğimiz makale ve tezler bu araştırmanın önde gelen kaynaklarını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Luciano Berio, Sequenza Serisi, Sequenza XI, Gitar, Kaleidoskopik

ABSTRACT

THE COSMIC STRUCTURE IN LUCIANO BERIO'S SEQUENZA XI FOR GUITAR

Mert Altuntaş

March, 2018

The Italian composer Luciano Berio (1925-2003) is one of the pioneer composers of the 20th century. During his lifetime Berio has written compositions in various musical types, serial, electronic, orchestral and solo instruments. Among them the series of Sequenzas has a great importance. The Sequenza series (1958-2002), consisting of fourteen pieces was respectively composed for flute, harp, female voice, piano, trombone, viola, oboe (soprano saxophone), violin, clarinet (alto saxophone, bass clarinet), trumpet, guitar, bassoon, accordion and cello instruments. 'Sequenza XI' (1987-1988), composed for guitar, was dedicated to Eliot Fisk and premiered by Fisk. The subject of this work is the structural analysis of the 'Sequenza XI', which also contains general information about other works of the Sequenza series.

In this study, the notion of modernism-postmodernism has been examined in the context of music in order to understand better the influences of his time and the environmental factors that the composer lived. Considering the ideas and statements made by Berio, the musical language was searched and general information was given about each Sequenza. In this study we have included the main features and necessary explanations of the set theory analysis method in order to emphasize the importance of the three chords at the beginning of Sequenza XI and their relations to the entire work. The different dimensions created by the interweaving musical ideas, the constantly changing (kaleidoscopic) items, the focused and out-of-focus musical materials, the cosmic structure formed by the cell/small motifs, is a characteristic feature of Berio's music. The articles and thesis which have been obtained in the literature search about the historical process of the work and the composer's musical language is leading sources of this research.

Key Words: Modernism, Postmodernism, Luciano Berio, Sequenza Series, Sequenza XI, Guitar, Kaleidoscopic

ÖN SÖZ

Bu eser hakkında yapılan çalışmanın, gitarist, besteci, teorisyen ve müzikologlar için katkı sağlayacak bir kaynak olması ve Berio'nun müziği ile ilgili yapılması planlanan çalışmalara bir ışık tutmasını öngörmekteyim.

Bu çalışmanın her aşamasında büyük emekleri olan, engin bilgisini ve kaynaklarını büyük bir samimiyet ile paylaşmaktan hiçbir zaman için çekinmeyen, sonsuz destek ve yardımlarını esirgemeyen değerli tez danışmanım Doç. Dr. Koray SAZLI'ya sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

Akademik çalışmalarım üzerindeki yardımları ve desteği için Prof. Dr. Turan SAĞER'e, fikir, görüş ve kaynaklarını paylaşmaktan çekinmeyen Öğr. Gör. Şebnem UŞEN'e, literatür taraması ve kaynak araştırması sırasında önemli noktaları görmemi sağlayan Doç. Dr. Zeynep Gülçin ÖZKİŞİ'ye, gerekli görseller ve düzenlemeler için emeklerini esirgemeyen dostum Görkem USTA'ya, akademik ve sanatsal çalışmalarımda desteğini hiçbir zaman esirgemeyen ve bugünlere gelmemi sağlayan değerli aileme teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

İstanbul; Mart, 2018

Mert Altuntaş

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1 Araştırmanın Amacı	2
1.2 Problem	2
1.3 Araştırmanın Önemi	2
1.4 Sınırlılıklar	3
1.5 Sayıtlılar	3
1.6 Yöntem	3
1.6.1 Araştırmanın Modeli	3
1.6.2 Verilerin Toplanması	3
1.6.3 Verilerin Analizi	4
1.7 İlgili Araştırmalar	4
2. SANATTA MODERNİZM – POSTMODERNİZM	7
3. LUCIANO BERIO'NUN MÜZİKAL DİLİ	17
4. SEQUENZA SERİSİ VE ÜÇ PARAMETRE	23
4.1 Sequenza I-VII, 1958-1969	25
4.1.1 Sequenza I (Flüt)	25
4.1.2 Sequenza II (Arp)	26
4.1.3 Sequenza III (Kadın Sesi)	27
4.1.4 Sequenza IV (Piyano)	28
4.1.5 Sequenza V (Trombon)	29
4.1.6 Sequenza (Viyola)	30
4.1.7 Sequenza VII (Obua)	31
4.2 Sequenza VIII-XI, 1977-1988	32
4.2.1 Sequenza VIII (Keman)	32

4.2.2 Sequenza IX (Klarnet)	33
4.2.3 Sequenza X (Trompet)	34
4.2.4 Sequenza XI (Gitar)	34
4.3 Sequenza XII-XIV, 1995-2002	35
4.3.1 Sequenza XII (Fagot)	35
4.3.2 Sequenza XIII (Akordeon)	36
4.3.3 Sequenza XIV (Çello)	36
5. SEQUENZA XI'DEKİ KOZMİK YAPININ ANALİZİ	38
5.1 Set Teorisi	39
5.1.1 Pitch Class Set	41
5.1.2 Normal Order	41
5.1.3 Inversion Order	41
5.1.4 Prime Order	42
5.1.5 Interval Vector	43
5.2 Sequenza XI'in Temelindeki Üç Akor ve Üç Ana Motif	44
5.2.1 Sequenza XI'in Temel Üç Akoru	44
5.2.2 Sequenza XI'deki Üç Ana Motif	46
5.2.2.1 A Motifi	47
5.2.2.2 B Motifi	48
5.2.2.3 C Motifi	49
5.3 Eserin Analizinde Kullandığımız Yardımcı Öğeler	50
5.4 Birinci Bölme	50
5.4.1 Birinci Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar	53
5.5 İkinci Bölme	53
5.5.1 İkinci Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar	55
5.6 Üçüncü Bölme	55
5.6.1 Üçüncü Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar	57
5.7 Dördüncü Bölme	57
5.7.1 Dördüncü Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar	59
5.8 Koda	60
5.8.1 Kodada Yer Alan Teknikler ve Nüanslar	61
5.9 Sequenza XI'deki Kozmik Yapının Görselleştirmesi	62
6. SONUÇ	66
KAYNAKÇA	69
EKLER	71

Ek 1. Sequenza XI Performans Notları ve Çevirisi	71
Ek 2. Sequenza XI (1988) Partisyon	75
ÖZ GEÇMİŞ	89



TABLolar LİSTESİ

Tablo 5.1:	Kromatik Dizi Üzerinden Rakamsal Değerler.....	40
Tablo 5.2:	Rakamların Çevrim Karşılığı.....	42
Tablo 5.3:	Aralık Vektör Cetveli.....	43
Tablo 5.4:	α Akorunun Set, Inverted, Normal, Prime Formu ve Aralık Vektörü.....	45
Tablo 5.5:	β Akorunun Set, Inverted, Normal, Prime Formu ve Aralık Vektörü.....	45
Tablo 5.6:	Γ Akorunun Set, Inverted, Normal, Prime Formu ve Aralık Vektörü.....	46
Tablo 5.7:	Tekniklere Ait Renkler.....	63

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1:	Fernand Leger – La Ville (Kent).....	9
Şekil 2.2:	Fernand Leger – La Ville (Kent).....	10
Şekil 2.3:	The Portland Building.....	13
Şekil 4.1:	Sequenza I (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1958) - Birinci Satır..	26
Şekil 4.2:	Sequenza II (London: Universal Edition, 1965) – İkinci Satır.....	27
Şekil 4.3:	Sequenza III (London: Universal Edition, 1968) – On Birinci Satır.	28
Şekil 4.4:	Sequenza IV (London: Universal Edition, 1967) – İkinci Satır.....	29
Şekil 4.5:	Sequenza V (London: Universal Edition, 1965) – Birinci Satır.....	30
Şekil 4.6:	Sequenza VI (London: Universal Edition, 1970) – Birinci Satır.....	31
Şekil 4.7:	Sequenza VII (London: Universal Edition, 1971) – Birinci Satır.....	31
Şekil 5.1:	Sequenza XI'in İlk Üç Akoru.....	44
Şekil 5.2:	Sequenza XI (Universal Edition, 1988, Wien), A Motifi – Birinci Satır.....	47
Şekil 5.3:	Sequenza XI, B Motifi – İkinci Satır.....	47
Şekil 5.4:	Sequenza XI, C Motifi – Dördüncü Satır.....	47
Şekil 5.5:	Sequenza XI, C Motifi – Beşinci Satır.....	48
Şekil 5.6:	Sequenza XI, İlk Üç Sesli Akor – İkinci Satır.....	49
Şekil 5.7:	Sequenza XI, Üç Sesli Akorlar – Altıncı Satır.....	49
Şekil 5.8:	Sequenza XI, C Motifinin Farklı Kullanımları – Beşinci Sayfa, Beşinci Satır.....	50
Şekil 5.9:	Sequenza XI, Trill ve Köprü - İkinci Sayfa, Üçüncü Satır.....	51
Şekil 5.10:	Sequenza XI, C Motifi - İkinci Sayfa, Dördüncü Satır.....	51
Şekil 5.11:	Sequenza XI, Harm. Arpej - Üçüncü Sayfa, Üçüncü Satır.....	52
Şekil 5.12:	Sequenza XI, Do# Harm. ve Köprü – Üçüncü Sayfa, Sekizinci Satır.....	52
Şekil 5.13:	Sequenza XI, Köprünün Bitişi – Dördüncü Sayfa, Birinci Satır.....	52
Şekil 5.14:	Sequenza XI, Yeni Bölmenin Başlangıcı – Dördüncü Sayfa, Birinci Satır.....	54
Şekil 5.15:	Sequenza XI, Tambora ve Köprü – Beşinci Sayfa, Beşinci Satır.....	54

Şekil 5.16: Sequenza XI, Rasgado ve Yeni Kesit – Beşinci Sayfa, Altıncı Satır.....	54
Şekil 5.17: Sequenza XI, Glissandolu Akorlar – Altıncı Sayfa, Yedinci Satır....	54
Şekil 5.18: Sequenza XI– Yedinci Sayfa, Birinci Satır.....	55
Şekil 5.19: Sequenza XI – Yedinci Sayfada Altıncı, Yedinci, Sekizinci ve Dokuzuncu satırlar.....	56
Şekil 5.20: Sequenza XI, Yeni Kesitin Başlangıcı – Sekizinci Sayfa, Birinci Satır.....	56
Şekil 5.21: Sequenza XI, Köprü ve Arpej – Sekizinci Sayfa, Altıncı Satır.....	57
Şekil 5.22: Sequenza XI, Yeni Kesitin Başlangıcı – Dokuzuncu Sayfa, İlk Satır.....	58
Şekil 5.23: Sequenza XI, Çift Sesli Kontrpuan – Dokuzuncu Sayfada Beşinci, Altıncı, Yedinci ve Sekizinci Satırlar.....	59
Şekil 5.24: Sequenza XI, Yeni Kesit – Onuncu Sayfa, Altıncı Satır.....	59
Şekil 5.25: Sequenza XI, Kodanın Başlangıcı ve Akorlar – On Birinci Sayfa, Altıncı Satır.....	60
Şekil 5.26: Sequenza XI, Önemli Yapıların Sunuşu ve Eserin Kapanışı - İkinci Sayfada Dördüncü, Beşinci, Altıncı ve Yedinci Satırlar.....	61
Şekil 5.27: Eserde Yer alan Tekniklerin Görselleştirilmesi.....	64
Şekil 5.28: Eserde Yer Alan Tekniklerin Uzay Boşluğundaki İllüstrasyonu.....	65

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, Luciano Berio'nun solo gitar için bestelediği 'Sequenza XI' adlı eserin, yapısal bir analizi yapılmış ve ortaya çıkan form, metaforik bir ad altında 'Kozmik Form' olarak yorumlanmıştır. Eserin daha iyi anlaşılabilmesi adına bestecinin etkilendiği dönem ve çevresel faktörler göz önünde bulundurularak, modernizm, postmodernizm kavramları bu çalışma bağlamında araştırılmıştır. İlk olarak ünlü Alman felsefeci Jürgen Habermas'ın modernlikle alakalı görüşlerinden yola çıkılmış ve Frederic Jameson, Jean-François Lyotard gibi postmodern düşünürlerin düşünce ve tanımlamalarına detaylandırılmadan yer verilmiştir. Judy Lohead ve Joseph Auner'ın derlediği 'Postmodern Music/Postmodern Thought' (Postmodern Müzik/Postmodern Düşünce) adlı kitabın ikinci bölümünde yer alan 'The Nature and Origins of Musical Postmodernism' (Müzikal Postmodernizmin Yapısı ve Kökenleri) başlığı altında, Amerikan kompozitör ve müzik teorisyeni Jonathan D. Kramer'in postmodern müziğin karakteristik özelliklerini tanımladığı tartışmaya açık on altı madde sıralamıştır. Bu maddeler doğrultusunda ve Fransız müzikolog Beatrice Ramaut Chevassus'un 'Müzikte Postmodernlik' adlı kitabı üzerinden elde edilen görüşler referans alınarak, modernizm ve postmodernizm kavramlarının müzikteki yeri irdelenmeye çalışılmıştır. Berio'nun ortaya koyduğu ve öncülüğünü yaptığı fikirlerin, eserleri üzerinden yapılan incelemeler doğrultusunda, bestecinin müzikal dili araştırılmıştır. Bu yaklaşım çerçevesinde bestecinin dizisel (serial), elektronik, orkestral ve solo çalgılar için bestelediği başlıca eserler göz önünde bulundurulmuştur. Bu çalışmanın konusu olan Sequenza XI, Berio'nun 1958-2002 yılları arasında yazmış olduğu, her biri solo enstrüman için bestelenen Sequenza serisinin bir parçasıdır. Sequenza serisi bu çalışmada ayrı bir bölüm olarak ele alınmıştır. Bu eserler sırasıyla flüt, arp, kadın sesi, piyano, trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon, bas klarnet), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrbas) enstrümanları için bestelenmiştir. Sequenza XI'in müzikal dilini, yapısal öğelerini ve bütünlüğünü anlamlandırabilme amacı ile, söz konusu serinin her parçası hakkında bilgiler verilmiş ve ortak paydalar

vurgulanmıştır. Bununla birlikte bestecinin Sequenza serisine nasıl bir üslupla yaklaşılması gerektiği hakkındaki açıklamaları göz önünde bulundurulmuş ve bestecinin bu eserler hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir.

1.1 Araştırmanın Amacı

Sequenza XI gitar repertuarında yer alan en zor eserlerden biridir. Başta yorumcu olmak üzere söz konusu eserin daha iyi anlaşılabilmesi amacı ile yapısal analizi, bestecinin yaşadığı dönem, çeşitli alanlarda bestelediği eserler ve Sequenza serisinin diğer eserleri, bu çalışmanın araştırma konusu dahilinde olmuştur. Sequenza XI üzerine yapılan bu araştırmanın gitarist, besteci, teorisyen ve müzikologlar için katkı sağlayacak bir kaynak olması hedeflenmiştir.

1.2 Problem

‘Sequenza XI’ üzerine, eserin yapısal analizine yönelik daha önce hiçbir çalışmanın yapılmamış olması, söz konusu eser ile ilgili Türkçe herhangi bir kaynağın bulunmaması ve Sequenza serisi üzerine yapılmış yerli araştırmaların azlığı, bu tezin ana problem nedenlerini teşkil etmektedir.

1.3 Araştırmanın Önemi

Klasik gitar repertuarına katkıda bulunan bestecilere baktığımızda, karşılaştığımız ilk olgu bestecilerin büyük bir çoğunluğunun gitarist olduğudur. Gitarist olmamasına rağmen bu alanda eser sunan besteci sayısının çok kısıtlı olmasının yanı sıra öncü besteciler söz konusu olduğunda Toru Takemitsu, Hans Werner Henze, Eliot Carter gibi bir kaç isim kalmaktadır. Luciano Berio bu öncü bestecilerden biridir. Klasik gitar için bestelemiş olduğu ‘Sequenza XI’de olduğu gibi Sequenza serisinin her bir parçası, yazdıkları enstrümanların repertuarlarında önemli bir yer teşkil etmektedir. Literatür taraması sonucu ulaşılan çalışmaların odağı, Sequenza XI’in yapısal analizini içermemektedir. Bundan ötürü Sequenza XI üzerine yapılan bir çalışmanın akademik alanda önemli olduğu kanısına varılmıştır.

1.4 Sınırlılıklar

Yapılan bu çalışma, Berio'nun klasik gitar için bestelediği Sequenza XI'in yapısal analizi ile sınırlandırılmıştır. Bestecinin müzikal dili ve Sequenza serisi bütün olarak araştırılırken armonik, kontrpuantal, formsal bir analiz yöntemi kullanılmamış, bestecinin öncülüğünü yaptığı ve ortaya koymuş olduğu fikirler üzerinden genel bir inceleme yapılmıştır. Modern ve postmodern kavramları incelenirken, 20. yüzyılda öne çıkmış olan bir çok akım veya estetik görüşlerle alakalı detaylara inilmemiş, sade bir biçimde modern ve postmodern kavramları, sanat eserleri üzerinden verilen örneklerle bu çalışmada açıklanmaya odaklanılmıştır.

1.5 Sayıtlar

Luciano Berio, Sequenza serisinin her bir eserini üç ortak parametre ile oluşturduğunu belirtmiştir. Bu üç parametre; virtüözite, idiomatik (çalgısal karakter) yazım ve polifonidir. Ortaya koymuş olduğu "Polifonik Türde/Üslupta Dinleme" ve "Odak ve Odak Dışı Olma" kavramları, Sequenza serisinin her bir eserini kapsamaktadır. Sequenza XI'in yapısal analizine odaklanan bu çalışmada, Sequenza serisinin sıralamış olduğumuz ilgili parametreleri ve kavramları bu araştırmada yola çıkılan önemli sayıtlardan olmuştur.

1.6 Yöntem

1.6.1 Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, nitel bir araştırma yöntemi kullanılarak, söz konusu eserin, betimsel bir araştırma yöntemi ile bestelenmiş olduğu tarih, dönem ve çevresel faktörleri göz önünde bulundurularak araştırmaya dahil edilmiştir. Çalışmada, söz konusu eserdeki ilk üç akorun, eserin bütünüyle doğrudan bağlantılı olduğu saptanmış ve bu doğrultuda ilk üç akor için set teorisi analiz yöntemi kullanılmıştır.

1.6.2 Verilerin Toplanması

Nitel olarak araştırmaya katkı sağlayacak bilgileri toplama amacıyla literatür taraması yapılarak konuyla ilgili yerli ve yabancı kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Kullanılan kaynakların büyük bir çoğunluğu yabancı dilde olup kitap, makale, fotoğraf ve tezlerden oluşmaktadır. Yurt dışı kaynakların bir kısmına ise online veri tabanları üzerinden ulaşılmıştır.

1.6.3 Verilerin Analizi

Bu çalışmada, yapmış olduğumuz araştırma ve literatür taraması sonucu elde edilen veriler doğrultusunda, söz konusu eserin yapısal analizi, betimsel bir üslup ile ortaya konulmuştur. Sequenza XI’de kesitler ve bölmelerin kurgusunda önemli bir rolü bulunan üç akor ve üç ana motif tespit edilmiştir. Kompozisyonel bütünlük ve yapısal tutarlılığın oluşumunda temel bir rolü olan bu üç akorun yapıt içerisindeki önemi ve bağlantılarını vurgulamak adına atonal teori kapsamında bu üç akorun ses setleri çıkartılarak detaylandırılmıştır. Söz konusu akorların ses dünyaları ve birbirleri ile olan ilişkilerinin incelenmesi için aralık (interval) vektörleri hesaplanmıştır.

1.7 İlgili Araştırmalar

Yapılan literatür taramasının sonucunda Berio’nun ‘Sequenza XI’ adlı eseriyle ilgili doğrudan yapılan sadece iki tez çalışması olduğu saptanmıştır. 1998 yılında The University of Arizona’da, Gerd Wuestemann’ın ‘Luciano Berio’s Sequenza XI Chitarra Sola: A Performer’s Practical Analysis With Performance Edited Score’ (Luciano Berio Sequenza XI Gitar Solo: Edit Edilmiş Partisyon ile Yorumcunun Uygulamalı Analizi) başlıklı doktora tezi ile Mark D. Porcaro’nun, The University of North Carolina at Chapel Hill’deki ‘A Polyphonic Type of Listening In and Out of Focus: Berio’s Sequenza XI for Guitar’ (Polifonik Türde Dinleme Odak ve Odak Dışı Olma: Berio, Sequenza XI Gitar İçin) başlıklı yüksek lisans çalışması , söz konusu eserle ilgili önemli akademik kaynakları teşkil etmiştir.

Wuestemann’ın hazırlamış olduğu doktora tezinde odak noktası, ‘Sequenza XI’in performans pratikleri olup, çalım teknikleri açısından yaratıcı önerilerde bulunulmuştur. Eserdeki müzikal fikirlerin ifadesi açısından ortaya çıkan problemleri ise çalım teknikleri ile birlikte yapılan değişikliklerle çözmeyi amaçlamıştır.

Mark D. Corparo'nun yüksek lisans çalışmasında kendisinin de bahsettiği üzere, 'Sequenza XI'de sadece polifoninin bulunduğu yapıları ve eserin morfolojik yönlerini incelemiştir. "Bu çalışmada, ben sadece yapıda bulunan polifoniye veya eserin morfolojik görünümüne değindim"(Halfyard, 2007, 273). Corparo söz konusu eseri, Berio'nun Sequenza serisi için 'Polyphonic Type of Listening' (Polifonik Türde/Üslupta Dinleme) fikri altında, 'In and Out of Focus' (Odak ve Odak Dışı) olarak bahsettiği kavramlar çerçevesi içerisinde incelemiştir.

Sequenza serisi ile ilgili yapılan literatür taramasında ulaşılan kaynaklar arasında, bu çalışmaya büyük katkısı bulunan, Janet K. Halfyard'ın derlemiş olduğu 'Berio's Sequenzas' adlı kitabı yer almaktadır.

Bu kitap Sequenza I, Sequenza II, Sequenza IV, Sequenza VI, Sequenza VII, Sequenza VIII, Sequenza IX, Sequenza X, Sequenza XI ve Sequenza XIII ile ilgili yapılan performans, kompozisyon ve analiz alt başlıklı çeşitli çalışmalarını bir araya getiren bir derlemedir.

Sequenza serisinin her bir eseriyle ilgili yapmış olduğumuz araştırmada Halfyard'ın derlediği bu kitap, sunduğu bilgiler dolayısıyla son derece yararlı olmuş ve Mark D. Corparo'nun Sequenza XI üzerine yazdığı yüksek lisans tezine de bu kitap üzerinden ulaşılmıştır.

Sequenza serisi ile ilgili diğer bir önemli kaynak ise 1989 yılında University of Southern California'da, Gale Schaub'un 'Transformational Process, Harmonic Fields and Pitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I Through Sequenza X' (Luciano Berio Sequenza I - Sequenza X üzerine Transformasyonel Süreç, Armonik Alanlar, Ses Hiyerarşisi) başlıklı doktora tezidir. Schaub'un yaptığı bu çalışma, Sequenza serisinin ilk on eserini ele almıştır. Berio'nun müzik diliyle ilgili aydınlatıcı bilgiler vererek Sequenza I-X ile ilgili analitik incelemeler zaman zaman birbirleriyle karşılaştırılarak sunulmuştur.

Berio'nun flüt için bestelediği 'Sequenza I' serinin ilk eseridir. 2013 yılında, Şebnem Uşen tarafından hazırlanan, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım, Sanatta Yeterlik 'Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında

Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri' başlıklı çalışması, serinin diğer eserlerine özetle değinmektedir.

Uşen'in çalışması, solo flüt için bestelen Sequenza I'i postmodernizm bağlanmında ele almakta, kullanılan çağdaş flüt tekniklerini açıklamakta ve eser hakkında detaylı bilgi sunmaktadır. Bununla beraber modernizm - postmodernizm kavramları üzerine ayrıntılı bir içeriğe sahiptir.



2. SANATTA MODERNİZM - POSTMODERNİZM

Sanatta diğer alanlarda olduğu gibi, yüzyıllar içinde değişik akımlar, estetik düşünceler ve yaklaşımlar yer almıştır. Müzik de zaman zaman direkt veya endirekt olarak diğer sanat kollarından etkilenmiş ve bestecilerin yapıtlarında veya yorumcuların performanslarında belirleyici olmuştur. 20. yüzyılda karşımıza çıkan birçok sanat akımı içerisinde (fütürist, kübist, dadaist, vb.) en önemlileri arasında yer alan modernist ve postmodernist tutum veya yaklaşımlar önemli rol oynamaktadır. Postmodernlik kavramının, 'post' ekinden kaynaklanan bir sonralık, bir başkaldırı boyutu taşıdığını da unutmamak gerekir. Postmodern terimi her ne kadar modernist sonrası gibi bir anlam taşıyor gibi gözükse de, içeriği bu açıklamayla yetinilmeyecek kadar derindir. Postmodernist anlayış veya kavramı algılayabilmek için önce modernist veya modernizm kavramına bakmak gerekmektedir. Yapılmış olan çalışmada, bu çerçevede içerisinde özellikle 20. yüzyılda etkili olan bir çok akım veya estetik görüşten ziyade, modernist ve postmodernist kavramlarına odaklanılmıştır.

Modern kelimesinin kökenine indiğimiz zaman Latince'deki 'modo' kelimesinden geldiğini ve şimdiki zamanı yani tam olarakta şu anı ifade etmek için kullanılan bir anlama sahip olduğunu görmekteyiz. Kelimenin anlamı aynı zamanda biraz önce değil, geçmişte değil ifadesini net bir şekilde vermektedir. Bu tanımlara bakarakta 'modern' kelimesinin yeniye ifade ettiğini söyleyebiliriz. Modern kelimesi ilk kez V. yüzyılda Hristiyanlık dönemini, Romalı ve Pagan dönemlerden ayırmak için kullanılmıştır.

Ünlü Alman felsefeci Jürgen Habermas (1929) modernlikle ilgili;

"İçerikleri sürekli değişse de, 'modern' terimi hep, kendini 'eski'den 'yeni'ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir" ifadesini kullanmıştır (Habermas, 1994, 31).

Modernizm, tüm sanat dallarında köklü değişimlere ev sahipliği yapan bir dönem olarak, 20. yüzyılda başlamış olmasına rağmen, hazırlık sürecinin kökleri 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanmıştır. 19. yüzyıl boyunca kendisini tarihsel bağlardan koparan ve yenilikçi olarak kabul edilebilecek bir modernlik akımı süregelmiştir. Bu

yeni akım eski olarak kabul edilen gelenek ile şimdi arasına bir çizgi çekme amacı güder. Modernlik, geleneklerin normalleştirdiği kuralcı yapıya bir başkaldırıdır (Habermas, 1994, 32-33). Bu bilgiler temelinde bir açıklama getirildiğinde eskiyle, yeni arasına bir çizgi çekmek, hatta onları kıyaslayarak, farklılıklarını gözetip, sınırlarını koyan bir olgu olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Farklı sanat dallarında modernizmi ele aldığımızda ortak olarak görebileceğimiz unsurlardan en yaygın olanları normatif kalıpların dışına çıkan, geleneğe karşı yapılarıdır. Bununla birlikte çağın beraberinde getirmiş olduğu teknolojik gelişmeler ve gitgide yoğunlaşan kent yaşamı unsuru da belirleyici örneklerdendir. Getirdiği anlatım yenilikleri ile 20. yüzyıl edebiyatını derinden etkilemiş olan İrlandalı yazar James Augustine Aloysius Joyce'un (1882-1941) 'Ulysses' romanı buna bir örnektir. Joyce'un eseri ilk olarak 2 Şubat 1922'de yayımlanmıştır. Roman ilk başlarda okura daha realistik bir dünyaya ait olduğu izlenimini verir. Gelenekçi tarihsel gerçekliklere bağlı kalıyor gibi gözükse de roman ilerledikçe bu normatiflerin dışına çıktığı görülür (Butler, 2013, 8). Daha önce bahsettiğimiz gibi, tarihsel gerçekliğin bağlarından kendini muaf sayan bu işleniş biçimi, modernliğin en önemli ve ayırt edici özelliklerinden biridir. Joyce'un öncelikli olarak kullandığı modernist yöntemlerden bir diğeri ise göndermedir. Ulysses göndermelerle dolu, hafif bir kopuklukla ilerleyen ve aynı zamanda kentsel yaşamın değişimleri karşısında derin kaygıları içerisinde barındıran bir eserdir.

Diğer bir örnek 20. yüzyıl Paris Ekolü sanatçılarından ünlü ressam Fernand Leger'in (1881-1955) 'La Ville' (Kent) adlı 1919 yapımı bir resmidir. Leger'in bu eserinde Pablo Picasso ve Georges Braque'nin kübist resimlerinin etkileriyle karşılaşmaktadır. 1908 yılının Kasım ayında sanat eleştirmeni Louis Vauxcelles, Leger'i şöyle tanımlamıştır:

“Oldukça yürekli bir genç adam. Formu küçümseyerek, hemen hemen her şeyi, mekanları, figürleri ve evleri, geometrik bir ilintiler yumağına (des schemas geometriques) çeviriyor ve kübik formlara indiriyor”.

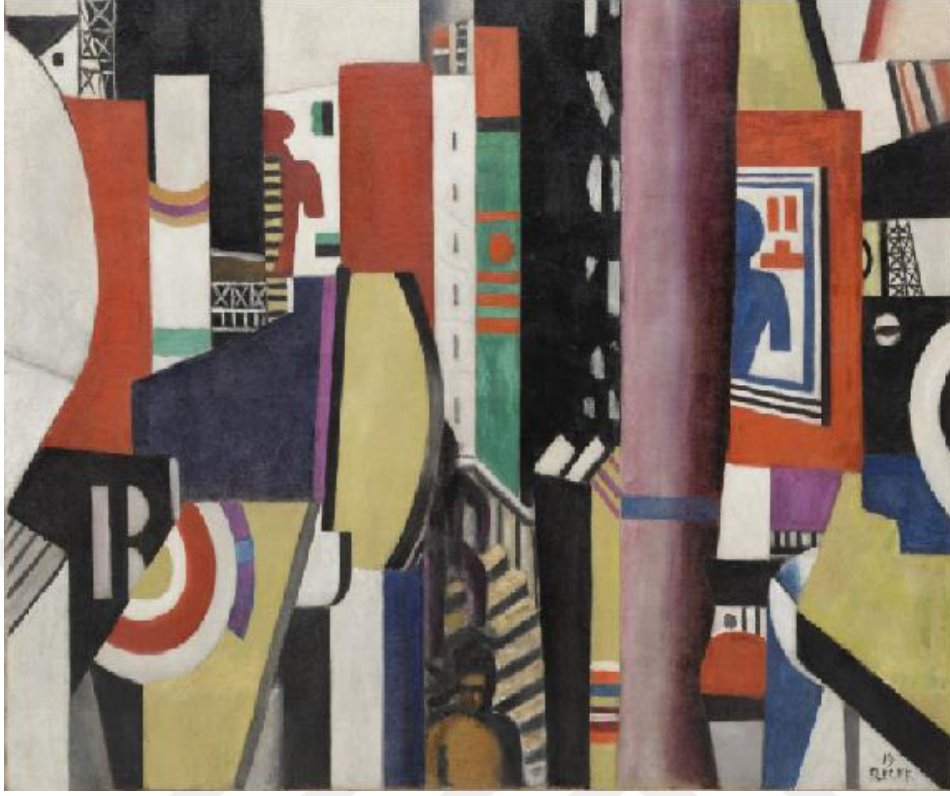
Kübist resimlerde aynı düzlem üzerinde birden çok perspektif kullanılarak kısmen çelişkili bir yapı elde edilebilmektedir. Nesnelerin çevreleriyle hatta kendi görüntülerinin farklı perspektiflerindeki açılarının tek bir düzlem üzerinde yapılandırılması sonucu iç içe geçmesi bu resimde de olduğu gibi kübist akıma iyi bir

örnek temsil eder. Ortaya çıkan bu yenilikçi yapıların modernist çağın zirvesi olduğu düşünülmektedir. Amerikalı sanat tarihçisi Kirk Varnedoe (1946-2003) bu resmi “Makine çağı kentinde ütopyik bir reklam panosu” olarak tanımlamıştır. Bu resme baktığımızda kubist akımın özelliklerini yansıtan hareketleri görmekteyiz. Boyutların ve açılarının iç içe girmesi, çoklu perspektif ile birlikte tamamen bir çelişkiler dünyasını ortaya koymaktadır. Resmin ortalarında bulunan merdivenler ve etrafındaki öğelerin perspektifleri arasında belirgin bir tutarsızlık vardır. Resmin içerisinde payanda, direk, kolon, yol, baca gibi pek çok şekil mevcuttur. Ancak bu şekillerin birbiriyle olan uyumsuzlukları ve açılarının çapırlığı, bütünden bakıldığında tutarlı bir tutarsızlık yapısı sergilemektedir. Leger bu eserinde kentin çeşitli parçalarını bir araya getiren, geometrik karakteristiğe sahip soyut bir yapıyı ortaya koymaktadır (Şekil 2.1: Şekil 2.2) (Butler, 2013, 15).



Şekil 2.1: Fernand Leger – La Ville (Kent)

Butler, Christopher, Modernism. (İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları, 2013), 15



Şekil 2.2: Fernand Leger – La Ville (Kent)

Moma. [06.02.18]. Fernand Leger, La Ville (The City), 1919.
<https://www.moma.org/collection/works/80388>

Son olarak 20. yüzyılın en etkili alman şairi, oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni olarak kabul edilen Bertholt Brecht'in (1898-1956) yazdığı ve tiyatro adına zamanının önde gelen bestecilerinden biri olan Kurt Weill'in (1900-1950) bestelediği 'Üç Kuruşluk Opera' yı ele alalım. Eserin galası 31 Ağustos 1928 yılında Berlin'de gerçekleşmiştir. Bu müzikal tiyatro oyunu İngiliz şair, oyun yazarı John Gay (1685-1732) tarafından metni hazırlanan ve Alman asıllı besteci Johann Christoph Pepusch'un (1667-1752) bestelediği 18. Yüzyıl İngiliz Balad operası olan "Dilencinin Operası"nın bir uyarlamasıdır.

Weill'in eseri, bir müzikal üslubuna sahiptir ve ciddi bir opera olarak nitelendirilmekten uzaktır. Öncülünün bir parodisi niteliğini taşımasıyla birlikte bir gönderme özelliği taşır ancak eserdeki tek gönderme bu değildir.

Eser başlangıçta Handel'in müziğine atıflarda bulunur ve fugal bir kesite sahiptir. Ayrıca alışlagelmiş bir olgunun dışına çıkarak karakterlere karşı güçlü bir sempati duymamızı zorlaştırmaya çalışır ve gelenekle arasında olan bağları sorgular. Özgün versiyonun finalinde yer alan idam sahnesinde Macheath, rolünün dışına çıkarak sahnenin ötesine, yazara seslenir ve oyunun onun aslımasıyla bitmesi gerektiğini söyler (Butler, 2013, 16-17).

Burada bahsedilen olgu kısacası belirsizliğin ağır basması ve bir tür kopukluktur. Karakterlerin şarklı söylerken duygudan yoksun bir tavra sahip olmaları ve hatta söz, müzik arasındaki ilişkide bir eşgüdümün olmamasıdır. Bu eseri modernizm adına ayırt edici kılan başlıca olgulardan biri alışlagelmiş geleneğe karşı olan üslubudur. Uyumlu ve dengeli kabul edilen normalleştirilen zihniyete karşı bir başkaldırıdır. Brecht'in özgün ve eleştirel üslubu, izleyicilerin eserle bütünleşmelerini engelleyerek onlara karşı duran bu karakterlerin protest duruşlarını anlamalarını sağlamaktır. Böylece, parodi yöntemini kullanarak, pek çok modernist sanat eserinde de olduğu gibi geçmişle aramıza bir mesafe koymaktadır.

20. yüzyılın ortalarında üretim araçlarındaki devrimle birlikte, elektronik aygıtları üreten fabrikaların kurulması, bilgisayarın icadı gibi pek çok etken gündelik yaşamı hayli etkilemiştir. Sanayide egemen gücü eline alan emperyalizmde yeni bir dönem başlamıştır. Bu döneme Belçikalı sendikacı Ernest Mandel (1923-1995) 'Geç Kapitalizm' adını vermiştir. 1972 yılında aynı adı taşıyan bir kitap yazmıştır. Ardından amerikan edebiyat eleştirmeni ve teorisyen Fredric Jameson (1934), 'Postmodernizm ya da Geç kapitalizmin Kültür Mantığı' adlı kitabında Mandel'in aşamalarını değerlendirmiştir (Demirkol, 2008, 134). Ancak bundan daha önce postmodern sözcüğü ilk defa Avrupa'da 20. yüzyılın önemli edebiyat teorisyenlerinden 1924-1998 yılları arasında yaşamış olan Fransız asıllı Jean-François Lyotard'ın 1979 tarihli postmodern durum anlamına gelen 'La Condition Postmoderne' adlı kitabında görülmüş ve daha sonra Avrupa'da kullanımı yaygınlaşmıştır (Chevasus 2012, 12). Postmodernlik terimi birçok çelişkili anlam taşımaktadır diyebiliriz. Postmodern terimi ile alakalı halen günümüzde oturmuş net bir tanımlama olmamasının başlıca sebeplerinden biri ise bu kavram ile alakalı pek çok farklı görüş ve düşüncenin olmasıdır. Postmodern kavramı ile ilgili ortaya atılan düşüncelerden bazıları onu modernizmin bir karşıt görüşü, bir nevi isyan olarak tanımlarken, bazıları ise onu modernliğin evrimleşmiş bir devamı olarak tanımlar. Bu

sebepten ötürü postmodern terimi, günümüzde sadece bir görüş, belli başlı özelliklere sahip olan değil, bir çağın, bir dönemin kendi anlayışını belirtir özelliklerde bir kavram olarak kullanılmıştır. Her bir dönemin kendi içerisinde bir modernist ve bunu takiben bir postmodernist anlayışı vardır veya olabilir diye düşünebiliriz.

Lyotard bunu modernliğin geldiği en uç nokta olarak tanımlamıştır. “Postmodern mutlaka modernin bir parçasıdır”, buna göre de “postmodernlik modernliğin sona erdiği an değil, onun doğuş anıdır” demiştir (Chevassus, 2011, 12). Daha yaygın olan bir diğer anlam ise modernliğin karşı çıktığı geleneği yeniden kucaklar düşüncesidir. Mimarlıkta kullanılan bu tanımlama ilk başlarda büyük tepki çekse de, sonraları daha genel bir biçimde kullanılmaya başlandı ve bir çağın anlayışını belirtir oldu. Ünlü Alman felsefeci Jürgen Habermas’ın savunduğu diğer bir tanımlama ise, postmodernliği, modernliğin aşılması, ‘Aydınlanma’ felsefesinin yeniden gündeme gelmesi, “akıl kendi sınırlarını aşması” kavramlarına dayanmaktadır (Chevassus, 2011, 12-13).

Postmodernizmin en ayırt edici özelliklerinden biri figüratif bir sanat anlayışına sahip olmasıdır. Hemen 20. yüzyılın başlarından itibaren, modernizmin soyut sanat üstündeki yoğunlaşmasına karşın, postmodern düşünce, figüratif anlayışa önem vermiştir. 1917 yılında Rusya’da meydana gelen büyük devrimin ardından işçi sınıfının bilgilendirilmesi açısından soyut sanat reddedilmiş ve realitenin daha somut bir şekilde ifade edilmesi fikri savunulmuştur. 1930’lu yıllarda Hitler soyut ve modern sanatı, faşizm adına dejenere sanat olarak nitelendirmiş ve Neo-klasik figüratif sanat anlayışını savunmuştur. 20. yüzyılın ilk yarısının sonlanmasıyla birlikte üst sınıf figüratif sanatın reklam piyasasındaki önemini farketmiş ve sanatçıları ürün reklamları adına figüratif tasarımlara yönlendirmiştir (Demirkol, 2008, 135-136).



Şekil 2.3: The Portland Building

Hooker, Denise, History of Western Art. (London: Pipit Press, 1994), 425.

1950 sonraları mimariye baktığımızda gördüğümüz şey ise modern anlayışın terk edilmesiyle beraber, somut olan alıntılama tekniğinin kullanılmasıdır. Bu teknik mimarlıkta sütunlar, cepheler, müzikte ise klasik repertuardan alınma temalar, ezgiler olarak kendini gösterir. Daha önceki dönemde yok edilmiş bir geçmiş yerine gelenekle kurulan ilişki çok yönlü olmuştur. Bunun dışında mimaride ‘facade’ denilen teknik kullanılmaya başlanmıştır. Kelime anlamı olarak ‘cephe, yeni yüz’ anlamlarını taşımaktadır. Bu teknikteki amaç var olan bir sistemi farklı açıdan ele almayı ve mevcut arayüzleri kullanarak daha yüksek seviyede bir işi daha basit bir şekilde yapmaktır. Michael Graves’in (1934-2015) Oregon eyaletindeki Portland kentinde bulunan The Portland Building, bu tekniğe örnek olan postmodern bir yapıdır (Şekil 2.3) (Hooker, 1994, 424-425).

Amerikan kompozitör ve müzik teorisyeni Jonathan Kramer (1942-2004), postmodern müziğin tarihsel bir dönem veya yüzeysel bir stilden daha farklı bir olgu olduğunu savunmaktadır. Kramer postmodern müziğin karakteristik özelliklerini tanımlamak için, on altı tane tartışmaya açık madde sıralamıştır:

- “1. Basit bir biçimde modernizmin bir reddi veya bir tür devamı değildir, ancak hem bir kopma hemde bir uzantı süreçlerine de sahiptir.
2. Bir şekilde kendisiyle çelişen, ironik bir yapıya sahiptir.
3. Geçmiş ve şimdinin sahip olduğu yöntemlerle sonoriteler arasındaki sınırlara saygı duymaz.
4. Yüksek (high) ve düşük (low) sanat olarak kabul edilen sanat stillerinin arasındaki bariyerlere meydan okur.
5. Yapısal bütünlüğün sorgulanamaz değerlerini küçümser.
6. Popülist ve elitist değerlerin karşılıklı münhasır yanlarını sorgular.
7. Tek tip oluşumlardan kaçınır (bir eserin tamamen tonal, serial veya belirli net bir kalıba sahip olmasından).
8. Müziği özerk olarak kabul etmektense onu kültürel, sosyal ve politik yapılarla ilişkilendirir.
9. Pek çok kültür ve geleneğin alıntılarını yada referanslarını içerir.
10. Teknolojiyi sadece müziği iletmek veya koruma amaçlı değil, derin bir şekilde üretimini etkileyen ve özünü oluşturan bir olgu olarak görür.
11. Çelişkileri kucaklar.
12. Çift karşıtlığa inanmaz.

13. Parçacıkları ve süreksizlikleri içerir.
14. Hem seçiciliği (pluralizm) hemde seçici olmayı (eklektisizm) kapsar.
15. Çok anlamlılıklar (multiple meanings) ve çok zamanlılıklar (multiple temporalities) içerir.
16. Anlamı ve yapıyı partiyon, performans veya besteciden ziyade dinleyicilerde lokalize eder.” (Kramer, 2002, 16-17).

Postmodernliğin müzik alanındaki örneklerini ele aldığımız zaman mimaride olduğu gibi alıntılama ve kolaj türü benzer teknikleri de görmekteyiz. Kolaj ve alıntılama tekniğine en iyi örneklerden biri Berio'nun Sinfonia'sıdır (1968). Bu eseri postmodernliğin öncülerinden olan önemli bir dönüm noktası sayabiliriz. 1960'ların sonuna doğru modern akımın yavaş yavaş terkedilmeye başlanmasıyla beraber, bir sınır noktası olarak saptanabilir. Ancak bu eserden daha önce yazılan ve aynı tekniklere değinen, George Rochberg'in (1918-2005) Music for Magical Theater (1965) adlı eserinde değinmek gerekir. İlk çalışmalarında serial anlayışta yapıtlar veren Rochberg, bahsi geçen eserinde, Mozart, Beethoven, Mahler, Webern, Varese, Stockhusen ve kendi önceki eserlerinden de oluşturduğu, kompozisyonel bir müzik örgüsü yaratmıştır. Daha sonrasında Rochberg, Nach Bach (1966) başlıklı klavyen veya piyano için bestelediği fantazisinde, Barok Toccata stilini benimseyerek ve J.S. Bach'ın klavye için bestelemiş olduğu Partita No. 6, BWV 830 adlı eserinden küçük, pasajlar alıntılamıştır. Bach'ın ki de olduğu gibi, Rochberg de eserine, çift noktalı notaların ve inici bir apojatür hareketinin takip ettiği bir arpej ile başlamaktadır. Ancak Bach bu arpeji sadece mi minor triadının sesleriyle kullanırken, Rochberg'in kullandığı arpej, kromatik dizinin on iki sesinde içermektedir. Benzer şekilde bu arpej Bach'ın akorunda olan bütün notalar dahil olmak üzere bir apojatür ile çözülürken, buna ek olarak Rochberg Bb, Eb, ve B notalarını dahil etmiştir. Bundan bir sene sonra 1967 yılında Lukas Foss (1922-2009), Handel'in bir Larghetto'sunu, Domenico Scarlatti'nin (Kirkpatrick 380) sonatını ve J.S. Bach'ın BWV 1006 keman partitasını yeniden işleyerek “In Baroque Variations” (1967) adlı bir eser bestelemiştir. Bu türün en zengin eserlerinden biri olan, Leonard Bernstein ve New York Philharmonic'e ithaf edilen “Sinfonia for Eight Voices and Orchestra” (1968) İtalyan besteci Luciano Berio tarafından bestelenmiştir. Eser bir alıntılar bütünüdür. Özellikle üçüncü bölümün büyük çoğunluğu Mahler'in ikinci

senfonisinin üçüncü bölümü olan scherzo ile birleştirilmiştir. Eserde Bach, Schoenberg, Ravel, Strauss ve daha pek çok bestecinin eserlerinden alınan yapılarla harmanlanarak oluşturulan göndermelerin çeşitliliğine rağmen, Mahler'in devamlılığı çoğunlukla kaybedilmeden bölüm boyunca muhafaza edilir (Grout, 2001, 781-783).



3. LUCIANO BERIO'NUN MÜZİKAL DİLİ

24 Ekim 1925 yılında İtalyanın Oneglia kasabasında doğan Luciano Berio ilk müzik eğitimini dedesi ve babasından almıştır. Berio 1951 yılında Milan Konservatari'ndan mezun olduktan sonra ABD'de önemli çağdaş İtalyan bestecilerden biri olan Luigi Dallapiccola (1904-1975) ile serial müzik üstüne çalışmıştır. Bu çalışmaların üstüne ilk serial eserlerini yazmıştır. Bunlardan ilki 1951 yılında keman-piyano için 'Due Pezzi', piyano için 'Cinque Variazioni' (1952-53), kadın sesi, viyolonsel, klarnet ve arp için 'Chamber Music' (1953-54) ve son olarak gene aynı yıllarda orkestra için 'Variazioni' başlıklı eserleridir (Uşen, 2013, 78). 1950'lerde serial anlayış ile yazdığı diğer eserleri arasında, Orkestra için 'Nones' (1954), yaylılar dördlüsü için 'Quartetto' (1955-56), altı enstrüman grubu için 'Allelujah I' (1955-56), flüt ve on dört enstrüman için 'Seranata' (1957) ve 'Allelujah I' in yeniden beş enstrümana düzenlenmiş olduğu 'Allelujah II' (1956-8) bulunmaktadır (Neidhöfer, 2009, 302).

Dallapiccola'ya saygısını sunduğu 'Chamber Music' başlıklı eser, 20. yüzyılın önemli İrlandalı edebiyatçılarından biri olan James Joyce'un aynı başlığı taşıyan şiir koleksiyonundan seçilen üç şiiri üstüne bestelenmiştir. Vokal partisinin ilk seslendirilişi Cathy Berberian tarafından gerçekleştirilen bu üç bölümlü eser, kadın sesi, klarnet, arp ve çello için yazılmıştır (Osmond-Smith, Earle, [18.07.2017]).

Berio ilk (belkide tek) total serial (integral serial) orkestral eseri olan 'Nones' i Darmstadt yaz okulunda bestelemiştir. Eser dizisel döngünün (transformasyon), anlayışın dört farklı parametreye uygulandığı bir yapıya sahiptir. Bu dört parametrenin seçimi, ses veya nota, süre, nüanslar ve sıralanmış atak yönergelerinden oluşmaktadır (Neidhöfer, 2009, 305).

1950'li yıllarda yoğunluklu olarak serial anlayışta eserler veren Berio, elektronik müzik alanında da yapıtlar vermiştir. Bu kapsamdaki ilk örneği, 1953 yılında yazdığı 'Mimusicque no.1' adlı eseri ile görmekteyiz. Berio 1958 yılında tekrardan James Joyce'tan etkilenerek 'Omaggio a Joyce' adlı bir elektro-akustik eser daha bestlemiştir. Müzik, şiir ve teknoloji arasındaki sınırları kırarak farklı alanları sentezlemeyi amaçlayan Berio, kadın sesi ve bant için bestlediği bu eserinde,

Joyce'un 'Ulysses' romanının on birinci bölümündeki 'Sirens' adlı şiiri temel almaktadır. Besteci, Cathy Berberian'ın sesini çağın getirmiş olduğu teknolojik yeniliklerle dikkatlice işleyerek, kompozisyonunu oluşturmuştur. Odaklanılan noktalardan biri de farklı dillerin birbirleri arasında ortaya çıkan tınısal ilişkilerdir. Diğer bir odak noktası ise ses kullanım tekniklerini, müziksel, linguistik, fonetik, antropolojik açıdan inceleyerek ortaya koyulan sonuçları harmanlayıp, tek bir potada eritmektir (Osmond-Smith, Earle, [18.07.2017]).

1960 yılında ABD'nin Tanglewood şehrinde Berkshire Müzik Merkezi'nde on yıl boyunca yaptığı öğretmenliği süresince pek çok önemli eserine imza atan Berio, 'Sequenza' adlı solo parçalar serisinin altı tanesinide burada yazmıştır. Berio'nun 1960'lara kadar yazmış olduğu eserler serializm, elektronik müzik ve 'indeterminacy' (belirsizlik) gibi döneminin önemli akımlarını yansıtmaktadır (Uşen, 2013, 80).

Kadın sesi ve orkestra için bestelediği, 'Epifanie' (1959-61) başlıklı eseriyle birlikte Berio, daha sonraki yapıtlarında da merkezi odak noktasını teşkil edecek yapıda bir orkestra anlayışına imza atmıştır. Bu eser besteci tarafından 1965 yılında gözden geçirilerek revize edilmiştir. Aynı yıllarda solo ve küçük gruplar için oda müziği eserleri de vermeye başlayan Berio'nun bu üretimine dair yapıtları arasında solo flüt için 1958 yılında 'Sequenza I', 1958-59 yılları arasında flüt, keman ve iki piyano için 'Tempi concertati', flüt, klarnet, arp, viyola, çello ve manyetik teyip için 'Differences' ve 1960 yılında kadın sesi, arp ve perküsyonlar için bestelediği 'Circles' yer almaktadır. (Osmond-Smith, Earle, [18.07.2017]).

O dönemde daha farklı tını arayışları içerisinde olan Berio, 'Circles' için seçtiği perküsyonları birbirlerine uzak, farklı gruplara yerleştirmiştir. Berio'nun bu eserdeki amacı tınısal olarak birbirlerine yakın olan enstrümanları farklı yerlerde gruplandırarak antifonal bir efekt yaratmaktı ki bu onun sıkça kullandığı müzikal parametrelerden biridir. Perküsyonlar eserde, marimba ve lujon sol tarafta, ksilofon ve vibrafon sağ tarafta olacak şekilde gruplandırılmıştır. Partisyonda yer alan notlara göre arp ve perküsyonların kullanımı, vokal partisinin ses kalitesini, genişletmek ve uzatmak suretiyle arttırma amacındadır. Bu sebepten ötürü enstrüman partileri bazen, geleneksel müzik notasyonu ile değil, partilerin birbirleri ile olan müzikal etkileşimleriyle ortaya çıkan eylemin genel doğası itibariyle gösterilmiştir. Eser 20. yüzyılın önemli sanatçılarından Amerikalı, ressam, şair ve yazar Edward Estlin

Cummings'in (1894-1962) üç şiiri üstüne bestlenmiştir. Bu şiirlerden iki tanesi eserde iki kere işlenmiştir ve eser böylelikle 'ABCBA' formunda beş bölme oluşturmaktadır. Bu yapı güçlü ve bütünlüklü bir form oluşturmasına rağmen, şiirlerin tekrarları üstüne kurulan müziğin değişimleri ile birlikte, bu form müzik ve şiirlerin örgütlenmesi bakımından tahribata uğramış izlenimi vermektedir. Vokalistin, eserin düzeninde üç farklı mekan konumlanması vardır ve bunu tiyatral bir yolla icra eder. Eserin açılışında vokalist, enstrümanların önünde merkezde yer almaktadır. Eser, üçüncü şiirin yani C bölmesinin sonlarına doğru doruk noktasına ulaştığı anda, bu sefer vokalist sol tarafta yer alan perküsyon grubunun önünde konumlanır. Dördüncü bölmenin sonunda ise arp ve diğer perküsyon grubunun bulunduğu sağ tarafta yerini alır. Ayrıca vokalist, eserin notasında yerleri belli edilen anlarda, performansı yönetir ve perküsyonları çalar (Donat, 1964, 105).

Berio'nun tiyatral ve tınısal arayışlarını devam ettirdiği bir başka eseri ise Cenovalı şair Edoardo Sanguineti'nin (1930-2010) yazdığı 'Laborintus' adlı şiiri üzerine 1965 yılında üç kadın sesi, sekiz aktör, bir konuşmacı, enstrümanistlerden oluşan bir grup için bestelediği 'Laborintus II' dir. Bunun yanı sıra 1965-66 yıllarında kadın sesi için 'Sequenza III', trombon için 'Sequenza V' (1966) ve bestelediği 'Sinfonia' (1968-69), Berio'nun önemli tiyatral eserlerindedir (Osmond-Smith, Earle, [18.07.2017]).

Sinfonia ilk başta dört bölüm olarak bestelenmiş ancak daha sonra beşinci bölüm eklenmiştir. Bazıları bu bölümün şefin bir isteği üzerine eklendiğini öne sürmüştür. Eser, New York Filarmoni Orkestrası tarafından sipariş edilmiş ve Leonard Bernstein'a ithaf edilmiştir. Eser geniş bir orkestra ve sekiz sestem oluşan döneminin ünlü gruplarından olan 'Swingle Singers' için yazılmıştır. Eserin ilk bölümü kendini tekrar eden tam-tam vuruşlarıyla başlar. Bu kararsız hareketler eseri, homoritmik ve heteroritmik değişkenleri kullanarak, tınısal farklılaşmaların var olmasına imkan sağlar. Eserde hızlı ve keskin ses patlamaları yerini sessizliğe bırakır. Bu ani patlamaların oluşturmuş olduğu yapı, ikinci bölümün ana materyalini oluşturur (Cope, 1993, 358; Grout, 2001, 782).

Böylelikle Berio, ikinci bölümü, birinci bölümün ikinci kısmından doğmasına sebebiyet verir. İkinci bölüm 'O King' olarak adlandırılmış ve Martin Luther King'e ithaf edilmiştir. Aynı zamanda bu bölümün metninde yer alan tek sözler 'Martin Luther King'dir. İlk bölümden gelen fikirler bu bölümde de sürekliliğini koruyarak devam eder. Bölümün sonlarına doğru birinci bölümün sonlarında yer alan

patlamalara kısa bir dönüş yapar. Böylelikle ilk bölümün ona yapmış olduğu göndermeyi ima ederek döngüsel bir hareket başlatır. (Cope, 1993, 358-359)

Üçüncü bölümün büyük çoğunluğu Mahler'in ikinci senfonisinin üçüncü bölümü olan scherzo ile birleştirilmiştir. Berio bu bölümde alto, tenor saksofon, piyano, elektrikli org, harpsikord, divisi kemanlar ve solo kemanın yer aldığı büyük bir orkestra yorumu ile vokal partisi 'Swingle Singers' olarak bilinen vokal topluluğu tarafından güçlendirilmiş bir sözlü yorumu üst üste bindirmiştir. Bu bölümde, bazen sadece eskizimsi, kabataslak parçalardan oluşan yapıları duymamıza ve düzinelerce eserden yapılan alıntıların öne çıkmasına rağmen, Mahler'in devamlılığı çoğunlukla kaybedilmeden muhafaza edilmiştir. Bu eserlerden yapılan alıntılarının en açık olanları Richard Strauss'un bestelemiş olduğu bir vals olan 'Der Rosenkavalier', Ravel'in 'La Valse' eserinden bir kısım, Alban Berg'ün 'Wozzeck' eseri ve Debussy'nin 'La Mer' eserlerinden alınan bölümlerdir. Eser 'Parody' de olduğu gibi yada 16. yüzyıl 'Imitation Masses' lerinde son bölümün zorunlu tekrarlamalarında var olan modelin hareketleriyle biter. Eser, bir bilinç akışına benzeyen kuvvetli bir izlenim bırakır, bu durumda Berio'nun muzikal bilinci, farklı stiller ve dönemleri bir araya getirerek farklı bir yapı oluşturur (Cope, 1993, 359; Grout, 2001, 782).

Dördüncü bölüm, ikinci bölümün bir yansımasıdır ve aynı zamanda şuna kadar gelen üç bölümde kullanılan materyallerin tekrardan bir araya toplanmasıyla ortaya çıkan bir yapı sunar. Bu materyaller ikinci bölümde de olduğu gibi gittikçe genişler ve ani bir şekilde ilk bölümün ikinci kısmında yer alan yeniden serim bölmesine gönderme yapar. Beşinci bölüm, tek bir tip varyasyonun üstüne kuruludur. Müziği karakterize eden materyaller, daha az kontrasta sahip olup, daha bileşik bir yapıya sahip olduğundan birinci bölümdekilere benzemektedir. Birden fazla lisanın heterofonik bir yapıyla kolaja dahil olduğu metin, birbirine kenetlenmiş olan tekrarlı notalar ve tremolo ile desteklenmiştir. (Cope, 1993, 359-360)

Berio'nun bu yıllarda ses getirmiş olan 'Sinfonia' gibi önemli eserleri, onu alışılmadık popülaritesinden yararlanmaya değil, müzikal düşüncesinin merkezinde olan problemleri çözmeye yöneltmiştir. Bunlardan biri armoninin müziğin yapısındaki temel rolünü geri kazandırmaktı. Bu fikri üzerinden yapmış olduğu çalışmalarda armonik sonuçların bir bölümünü ortaya koyarak yaratmış olduğu 'Points on the Curve to Find' (1974) buna bir örnektir. Böylelikle bir nevi göz korkutucu olarak kabul edilen sofistike armonik akımları bünyesinde barındıran 'II

Ritorno degli snovidenia' (1976-77) gibi eserlere geçiş yapabilmıştır. (Osmond-Smith, Earle, [18.07.2017]).

Berio 1974-80 yılları arasında Paris'te bulunan IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique - Institute for Research and Coordination in Acoustic/Music)'te pek çok araştırma içinde bulunmuş ve daha sonrasında burada elde etmiş olduğu gelişmeleri daha ileriye taşıyabilmek adına 1987 yılında Villa Strozzi'de, Tempo Reale adlı araştırma merkezini kurmuştur (Osmond-Smith, Earle, [18.07.2017]).

1970'li yıllarda Berio, iki tane opera bestelemiştir. Bunlardan ilki 1975-77 yılları arasında 40 vokalist ve 40 enstrümanist için bestelediği 'Coro', diğeri ise iki saat uzunluğunda olan 'La vera storia' (1977-81) operasıdır. 'Epifanie' ve 'Sinfonia' gibi eserlerinde Berio, bağımsız kompozisyon projelerine imza atmıştı. Ancak daha sonra bunun yerine, Berio büyük ölçekli kamusal sanat geleneklerine de uyarak, her eseri için bir küresel müzik-dramaturjik yapı icat etmiştir. 'Epifanie' ve 'Sinfonia' eser metinleri ve sözlü zorlukları dolayısıyla da sanatın özerkliği ve kendi kendine yeterliliğini vurgulamıştı. Ancak başta "Outis" (1995-96) ve "Cronoca del luogo" (1999), gelmek üzere "Coro" dan sonra yazmış olduğu her büyük eser için halkın sahip olduğu estetik deneyimler ile humanist geleneğin etik sorumlulukları arasındaki bağlantıyı yeniden biçimlendirme yolunu bulmuştur. Berio, Tempo Reale kurulduktan sonra ses ve akustik üstüne yapmış olduğu araştırmalarına devam etmiştir. Bu çalışmaların sonucunda ortaya çıkan, canlı bir sesi işitsel bir alan içerisinde işleyebilen ve taşıyabilen, belirli bir performans alanının akustik özellikleri ile sınırlanmak zorunda olmayan bir ses lokasyonu sistemi 'TRAILS' olmuştur. Berio 'Ofanim' (1988) adlı eseriyle, bu tür mobil, üç boyutlu ses projeksiyonunun sanatsal potansiyeline ilişkin ilk gösterisini sunmuştur. Ancak Berio, bu araştırmaları 'Outis' ve 'Altra voce' (1999) gibi daha sonraki eserlerinde de varlığını sürdürmeye devam ettirse de, bu eserler sahneye nadiren çıkmış ve Berio performansına olan bağlılığını, önceliği haline getirmeye devam etmiştir. Berio, 1993-94 yıllarında Harvard Üniversitesi'nde 'Norton Şiir Profesörü' olarak çalışmıştır. 1989 yılında 'Siemens-Musikpreis', 1995'te 'Leone d'oro', 1996'da 'Praemium Imperiale' ödüllerine layık görülmüştür.

Ayrıca, City University of London ve Siena, Turin, Bologna Üniversitelerinde tarafından fahri doktoralar verilmiştir. 2000 yılında Roma'daki Accademia Nazionale di Santa Cecilia'nın başkanı ve sanat yönetmeni seçilmiştir (Osmond-Smith, Earle, [18.07.2017]). Etkilendiği akımları ve geliştirdiği kompozisyon yöntemlerini bir potada eriterek eserlerinde sergileyen Berio, sunduğu müzikal anlayış ile 20. yüzyıla damga vuran en önemli bestecilerden biri olmuştur.



4. SEQUENZA SERİSİ VE ÜÇ PARAMETRE

Bu bölümün odak noktası Berio'nun, 1958-2002 yılları arasında her biri solo enstrüman için bestelenmiş olan Sequenza serisi ve aralarındaki ortak öğelerdir. Berio, bestelemiş olduğu bu eserlerin temelinde üç parametrenin yattığını, eserlerin, kendisinin izah etmiş olduğu spesifik bir dinleme üslubu üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Birbirleri ile ortak noktaları olan bu eserlerin aynı zamanda kendine özgü karakteristik yanları bulunmaktadır. Bu sebepten ötürü yapmış olduğumuz çalışmada her bir Sequenza'nın sahip olduğu özel karakteri vurgulamak adına, farklı yaklaşımlarla yapıtların ön plandaki baskın nitelikleri ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

İkinci dünya savaşı sonrası Avrupa kıtasında bir çok alanda olduğu gibi sanat alanında da kaçınılmaz olarak yaşanan olumsuzluklar ve zorluklar sebebi ile büyük bir orkestra bulmak ve yazılan eserlerin provalarını almak git gide zorlaşmıştır. Berio, 1950'lerin sonlarına doğru kendisiyle iş birliği yapmaya gönüllü olan usta enstrümanistlerle çalışmaya başlamıştır. Besteci-yorumcu ilişkisi sonucu ortaya çıkan ve 20. yüzyıl solo çalgı repertuarının en önemli yapıtları arasında yer alan Sequenza serisi 1958-2002 yılları arasında bestelenmiştir. Sırasıyla flüt, arp, kadın sesi, piyano, trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrbas) için bestelenen Sequenza serisi toplam on dört solo eserden oluşmaktadır (Vecchione, 1993, 12).

Berio bu eserleri yazarken yorumcu ve enstrüman arasındaki ilişkiyi en dengeli biçimde ortaya çıkarmayı amaçlamıştır, bundan ötürü eseri, ithaf ettiği yorumcuyla birlikte çalışarak bestelemiştir. Eserlerin her biri enstrümanların ve yorumcuların sınırlarını zorlayan detaylarla kaplı bir yapıya sahiptir. Sequenza'ların büyük bir çoğunluğu belirli bir yorumcuya ithaf edilmiş veya yorumcunun kendisinden ilham alınarak bestelenmiştir. Eserlerin yapısı ithaf edilen yorumcu ve enstrümanın belirli özellikleri temel alınarak tasarlanmış ve limitleri göz önünde bulundurulmuştur.

Örneğin; ‘Sequenza III’ Cathy Berberian’ın kendine has olan vokal tekniği temel alınarak ona özel yazılmıştır (Wuestemann, 1998, 11).

1985 yılında David Osmond-Smith tarafından İngilizceye çevirisi yapılan ‘Two Interviews with Rosanna Dalmonte and Balint Andras Varga’ (1980-1981) röportajlarda Berio, Sequenza’ların her birini üç farklı değişken (parametre) ile birleştirdiğini açıklamıştır: virtüözite, çalgısal karakter (idiomatik) ve hepsinin üzerinde polifoni. Polifoni terimiyle anlatmak istediği kavramın, ‘Polyphonic Type of Listening’ (Polifonik Türde Dinleme) olduğunu ve bu terimin mecazi olarak anlaşılması gerektiğini vurgulayarak, enstrümantel karakteristiğın yorumlanması ve farklı etki şekillerinin üst üste getirilmesi ile oluşturulduğunu yazmıştır (Halfyard, 2007, 255).

Berio’nun, Sequenza’ların daha iyi anlaşılması için ürettiği bir kavram olan spesifik bir dinleme türünü/üslubunu vurguladığı görmekteyiz. Buna benzer bir örnek olarak, bestecilerin kendine has önermiş oldukları dinleme türlerine baktığımız zaman, ‘Deep Listening’ (Derin Dinleme) adı altında pek çok çalışmaya imza atan ünlü Amerikalı besteci, yazar, akordeoncu Pauline Oliveros (1932-2016) karşımıza çıkmaktadır. 1996 yılında Oliveros, ‘What is Deep Listening’ (Derin Dinleme Nedir) adlı bir makale ile bu dinleme türünün bir tanımını yapmıştır:

“Derin dinleme, her an her yerde duyulması muhtemel olan herşeyi dinlemektir. Derin dinleme, doğal olan veya olmayan, teknolojik, kasıtlı veya kasıtsız olarak duyulan, gerçek, hatırlanan veya hayal ürünü bütün seslerin arasındaki ilişkiyi keşfetmektir. Duymak, dinlemenin pasif bir temelidir. Dinlemeden de duyabiliriz. İçten (zihnimizin içinden) veya dıştan geleni duyabiliriz. Dinlemek, birinin dikkatini, duyulabilecek olan şeye yönlendirmesiyle, seslerin ve dikkat şekillerinin arasındaki ilişkinin etkileşimidir. Bizler dinlemek için duyuyoruz. Bizler, kendi dünyamızı yorumlamak ve anlamlandırmak için dinliyoruz” (Setar, 1997, 321).

Bu çalışmada, Berio’nun Sequenza’ları kronolojik bir sırayla ele alınarak her biri hakkında bilgiler verilmiş ve aralarındaki ortak unsurlar açıklanmıştır. Bu kronolojik sıra 1958-1969, 1977-1988 ve 1995-2002 olmak üzere üç ana başlığa toplanmıştır. Bununla birlikte bestecinin Sequenza serisine nasıl bir üslupla yaklaşılması gerektiği hakkındaki açıklamaları göz önünde bulundurulmuş ve bestecinin bu eserler hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Bu bölümün odağında bulunan ve Berio’nun önemle vurguladığı üç parametre, on dört Sequenza bağlamında genel bir yaklaşım

çerçevesinde değerlendirilmiştir. Her bir Sequenza bu anlayış kapsamında genişçe bir makale veya tez konusu niteliği taşımaktadır. Bu üç paramtrenin iç içe geçmiş katmanları detaylı bir analizi gerektirmektedir.

Sequenza serisini üç tarihsel döneme ayırdığımız bu bölümde, özellikle ilk dönem Sequenza'lar açısından en zengindir. 11 yıllık bu süreç ilk yedi Sequenza'yı kapsamaktadır. Özellikle 1966-67 yılları dört Sequenza'nın (III-VI) ortaya çıkması sebebiyle, bu seri dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır. İki yıllık bu süreçte aralarında alto recorder için 'Gesti', ses ve çalgı topluluğu için 'Il combattimento di Tancredi e Clorinda' (Monteverdi'den uyarlama) ve viyola ve çalgı topluluğu için 'Chemins II' başlıklarını taşıyan yapıtlarını da bestelemiştir.

4.1 Sequenza I-VII, 1958-1969

4.1.1 Sequenza I (Flüt)

1958 yılında flüt için yazılan 'Sequenza I' serinin ilk eseridir ve ünlü İtalyan flütçü Severino Gazzelloni'ye ithaf edilmiştir. Bu eser Sequenza serisinin ilk eseri olmasının yanı sıra, 20. yüzyılın kabul edilen önemli üç solo flüt eserinden biridir. Diğer iki büyük solo flüt eseri ise kronolojik olarak sırasıyla, Debussy'nin 1913 yılında bestelemiş olduğu 'Syrnix' ve Varese'nin 'Density' (1936) eserleridir. Eserin notasyonunda ölçü çizgileri yer almamaktadır ve yapısal olarak belirsizdir (Halfyard, 2007, 191). Bütün Sequenza'larda olduğu gibi, pek çok karışık paramtrenin bir araya gelmesinden ötürü yorum açısından zorluklar içeren bir eserdir. Örneğin, hızlı ve ani hareketlerle donatılmış ritmik yapısı ve nüans çeşitliliği ile yorumcuyu zorlayacak özelliklere sahiptir. Sequenza'larda ortak olan bu birbirine zıt unsurlar, parçaların bütünselliği çerçevesinde yoğun kontrastlar içeren ifadeleri oluşturmaktadır.

1950'lerin başında ağırlıklı olarak serial eserler üstüne çalışmalar yapan Berio, 1950'lerin sonlarına doğru 'Indeterminacy' (Belirsizlik) akımından etkilenerek kendi özgün dilini geliştirmeye başlamıştır. Bu eser, Berio'nun geliştirmeye başladığı yeni dile tanıklık eden ilk eserlerden biri olduğundan flüt literatüründe önemli bir yer edinmiştir.

Eserdeki notasyonda, (Şekil 4.1) orantısız/oransal (propotional) bir yazı stili kullanılıp ölçü çizgileri olmaması bakımından John Cage'in 'Music of Changes' (1952) adlı eserine benzemektedir (Uşen, 2013, 88-89)



Şekil 4.1: Sequenza I (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1958) - Birinci Satır

Ancak bu eser için kullanılan notasyon daha sonra değiştirilmiştir. Berio'nun 1958 yılında kullanmış olduğu ilk notasyondaki orantısız yazı stili, yorumcuya zor ve yoğun pasajlarda kolaylık sağlaması için seçilmiştir. Ancak yorumcuların, eseri notaların arasındaki orantıyı bozacak bir serbestlikle icra etmeleri, Berio için büyük bir memnuniyetsizlik sebebi oluşturmuştur. Bunun üzerine Berio 1992 yılında eserin notasyonu üzerinde değişiklikler yaparak ritmik değerlerin gösterilişini basitleştirdiğini dile getirmiş ve standart bir ritmik ölçüye sabitlemiştir (Halfyard, 2007, 15).

4.1.2 Sequenza II (Arp)

1962 yılında Berio, Fransız arpçı Francis Pierre için bir arp konçertosu yazmak istemiştir ve bunun için öncelikle solo arp için bir egzersiz yazmıştır. 1963 yılında yazmayı tamamlamış olduğu bu egzersizi 'Sequenza II' olarak adlandırmıştır. Daha sonraları ise yazmış olduğu bu eser için bir orkestrasyon düzenlemesi yaparak Pierre için yazmaya kalktığı arp konçertosunu tamamlamış ve böylelikle 'Chemins I' (1964) ortaya çıkmıştır (Uşen, 2013, 94).

Eserde Berio'nun kullanmış olduğu en ilgi çekici özelliklerden biri yatay ve dikey hatların kademeli bir şekilde gitgide kendilerini alışılmış tını, ses düzeyinden başlayarak gürültü dediğimiz yerlere taşınmasıdır. Burada bahsedilen gürültü kavramı alışılmışın dışında enstrümandan elde edilen ses tınlarını vurgulamaktadır. (Şekil 4.2).



Şekil 4.2: Sequenza II (London: Universal Edition, 1965) – İkinci Satır

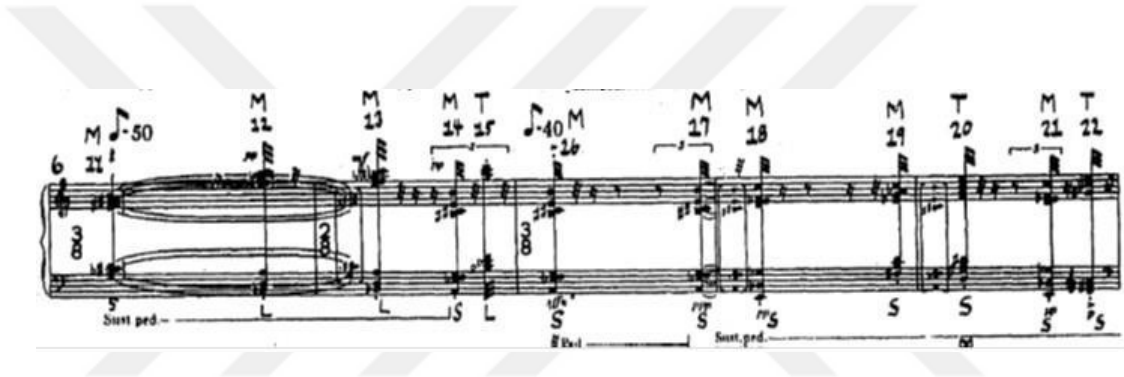
Buna benzer hareketler 'Sequenza I', 'Sequenza V' ve 'Sequenza XIV'te de kullanılmıştır. 'Sequenza I' deki tuşlara vurma tekniği (Key Clicks) buna örnek verilebilir. Aynı zamanda Berio 'Sequenza I' için kullandığı notasyon stiline benzer bir şekli 'Sequenza II'de de kullanmıştır. Eserde orantısız notasyon kullanılarak, notalar arasında bırakılan mesafe (boşluk), yorumcuya çalım zamanı açısından bir esneklik sağlamaktadır (Schaub, 1989, 38).

4.1.3 Sequenza III (Kadın Sesi)

Berio 1966 yılında bestelemeyi tamamladığı 'Sequenza III' adlı eserini eski eşi ve daha pek çok eserinde de beraber çalışmış olduğu döneminin öncü vokalistlerinden olan Cathy Berberian'a ithaf etmiştir. Metni, İsviçreli tarihçi ve yazar Markus Kutter'e ait olan ve yirmi üç kelimededen oluşan bu eser, cümle, kelime ve harfleri ayrıştırılıp, bir kolaj tekniği ile harmanlanarak bestelenmiştir (Uşen, 2013, 83).

'Sequenza III', Berio'nun müzik ve lisan arasındaki etkileşime olan ilgisinin gelişimi açısından önemli bir nokta olup aynı zamanda vokal tekniklere olan ilgisi ve yaklaşımı açısından da önemlidir. Tıpkı 'Omaggio a Joyce'de olduğu gibi bu eserde de metin bir yazardan alıntılanmıştır. Berio, Berberian'ın virtüözitesinden etkilenerek pek çok eser bestelemiştir. 'Omaggio a Joyce', 'Circles', 'Visage' gibi eserler bu etkiyi yansıtmaktadır. Ancak 'Sequenza III' ise sadece Berberian'a ithaf edilmemiş aynı zamanda onun için yazılmıştır (Schaub, 1989, 57-58). Berio ile yapılan bir röportajdan çıkan sonuca göre, bu eserin sadece Cathy Berberian için yazılmadığı, aynı zamanda onun hakkında olduğudur. Berberian ise bu eserin bir kadının iç dünyasına tutulan X-ışını olduğunu dile getirmiş (Edwards, 2004, 31-32).

normal kullanımını dışında bir amaç ile dinleyicinin ritim ve armoni algısını manipule etmek için kullanmıştır. Atak noktalarını kamufle ederek ve birbirinin içinde gizli olan armoni noktalarını açığa çıkartarak sostenuto pedalı, Berio'nun ellerinde akustiğe çeşitli değişimlerle yön verebilen bir kılıf haline gelmektedir. (Şekil 4.4). Böylelikle Berio, kullandığı akorların serbest bırakılma sürelerini uzatırken aynı zamanda gizli atakları yaratmıştır (Halfyard, 2007, 53). Bu Sequenza'da diğerlerinin aksine metrik notasyon kullanılmıştır ve ölçü rakamlarından yararlanan ilk Sequenza'dır (Shaub, 1989, 72). Eserde kullanılan armoni ve piyanonun tınısal yansısı ile ortaya çıkan yatay ve ritmik hatlar, polifonik bir atmosfer oluşturduğu gibi enstrümanın idiomatik karakterini de yorumcunun müzikalitesiyle birleştirmektedir.



Şekil 4.4: Sequenza IV (London: Universal Edition, 1967) – İkinci Satır

4.1.5 Sequenza V (Trombon)

Berio, 1966 yılında piyano için 'Sequenza IV'ü bestelediği aynı yıl trombon için 'Sequenza V'i de bestelemiştir. Eser Amerikalı tromboncu Stuart Dempster için yazılmış ve palyaço Grock'un (Adrien Wettach) anısına ithaf edilmiştir. Eser, tiyatral hareketler ve özgün müzikal unsurlar arasında bir bağ kurmaktadır (Pellman, 1979, 122). 'Sequenza III'te olduğu gibi Berio, bu eserde de müzik dışı dramatik, tiyatral unsurları sürece dahil etmiştir. Eser, notada A ve B harfleriyle belirtilmiş iki bölmeden oluşmaktadır. (Şekil 4.5) B bölümünde ölçü çizgileri olmasına rağmen A bölümünde ölçü çizgileri yer almamaktadır. Yorumcu sahneye bir palyaço kostümü ile çıkar. Sahnede yürür, dolaşır ve A bölümünün performansı boyunca ayakta durur. Eserin notasyonunda belirli yerlerde yorumcuya enstrümanını yavaş veya hızlı bir biçimde yukarı, aşağı hareket ettirmesini bildiren oklar vardır. Yorumcu bu okları takip ederek enstrümanını eserin müzikal yapısıyla uyumlu bir senkron ile hareket ettirir. B bölümüne geçmeden hemen önce yorumcunun ağzından şaşkın bir biçimde

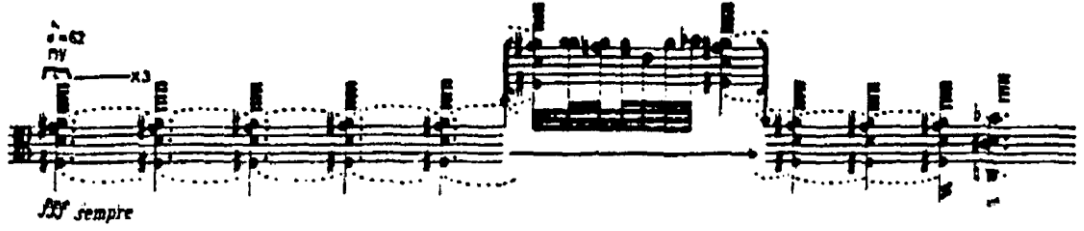
'why' sözcüğü çıkar ve yanı başında ki sandalyeye oturarak B bölümüne geçer (Shaub, 1989, 10). Çalgının sınırlarının zorlandığı bu eserde, yorumcunun trombonu spesifik yerlerinden çıkartması istenilen sesler, tiyatral jestlerle birleşerek farklı boyutlar sunmaktadır.



Şekil 4.5: Sequenza V (London: Universal Edition, 1965) – Birinci Satır

4.1.6 Sequenza VI (Viyola)

Berio, 1967 yılında viyola için 'Sequenza VI'yı yazmıştır. 1968 yılında bu eseri "dayanıklılık, kuvvet ve yoğunluk içeren bir etüd" olarak tanımlamıştır. Bu Sequenza aynı zamanda iki eserle daha bağlantılıdır. 'Sequenza VI'nın solo viyola partisine bir oda orkestrası eşliği ekleyerek 'Chemins II'yi ortaya çıkarmıştır. Daha sonra ise Berio 'Chemins II'deki eşliği, oda orkestrası yerine büyük bir orkestraya uyarlamış ve böylelikle 'Chemins III'ü meydana getirmiştir. Yazılan bu eserler Alman viyolacı Walter Trampler'e ithaf edilmiştir. 'Sequenza III' ve 'Sequenza V'te kullanılan yenilikçi teknikler, kendi repertuarlarındaki keşfedilmemiş alanları aydınlatmış ve pek çok konuda öncü olmuştur. Aynı şekilde 'Sequenza VI' da bu özellikleri yansıtmaktadır. Viyola'ya yeni bir görev atamış ve enstrümanı melodik, ince bir hat kullanımından ziyade, polifonik ve yoğun katmanların olduğu dokuların icrasında görevlendirmiştir (Uscher, 1982, 286). Dikeyden yataya ve yataydan dikeye geçiş yapan dokular tarafından karakteri oluşturulan bu eser üç ana bölmeden (A1,B,A2) oluşturulmuştur. (Şekil 4.6). Eserde ölçü çizgileri yer almamaktadır, tremolo tekniği kullanılan, son derece zor ve süratin önemli olduğu bir eserdir (Shaub, 1989, 132). Yorumcunun dayanıklılığını, tekrar eden notaların yarattığı yoğun doku ve armoni/kontrpuan kullanımı, bu eserde söz konusu olan üç parametreyi dikkat çekici bir şekilde sunmaktadır.



Şekil 4.6: Sequenza VI (London: Universal Edition, 1970) – Birinci Satır

4.1.7 Sequenza VII (Obua)

‘Sequenza VII’ 1969 yılında Berio tarafından ünlü Alman Obuacı Heinz Holliger için yazılmıştır. Obua literatürü açısından yeni ufuklar açan önemli bir eser olarak kabul edilmektedir. Eser daha sonraları Berio tarafından 1993 yılında, soprano saksafon için düzenlenmiş ve ‘Sequenza VIIb’ başlığını almıştır (Schullman, 2016, 173).

1975 yılında bu Sequenza üzerine on bir tane yaylı eşliği eklemiş böylelikle ‘Chemins IV’ ortaya çıkmıştır. Eser, 1992 yılında Berio tarafından revize edilmiştir (Uşen, 2013, 85). 1996 yılında ise Amerikalı obuacı Jacqueline Leclair, eserin ölçü rakamlarına sahip bir versiyonunu hazırlamıştır. Bu notasyonu (yeni versiyonu) bestecinin onayını alarak, 2000 yılında ek baskı şeklinde yayımlatmıştır. Hazırlamış olduğu bu edisyonda, ufak notasyon değişiklikleriyle beraber akorlardaki mikrotonal kullanım için, değişen dereceler hakkında, performans notları yazmıştır (Halfyard, 2007, 67).

‘Sequenza VII’ armonikler de dahil olmak üzere pek çok özel efekt kullanımına sahiptir. Notada eser boyunca si notası tutulma talimatı vardır, ve yorumcu tüm eseri bu si notası eşliğinde icra eder. (Şekil 4.7). Farklı parmak kullanımları, esere ses ve tını açısından bir çeşitlilik kazandırmıştır.



Şekil 4.7: Sequenza VII (London: Universal Edition, 1971) – Birinci Satır

Multifonikler, aşırı üfleme tekniği (over-blowing), çift triller ve bu trillerin mikro aralıklardan yararlanmaları gibi çeşitli teknikler kullanılmıştır. Notada, bu çeşitli efektlerin icrasında yararlı olabilecek parmak pozisyonlarını gösteren bir şema mevcuttur. Şema eserin ithaf edildiği obuacı Heinz Holliger tarafından hazırlanmıştır (Schaub, 1989, 145). Eser, enstrümanın idiomatik yapısını son derece ön plana çıkartan, ithaf edilen yorumcunun virtüözitesini üst düzeyde sergileyen ve armonik/kontrpuantal hatlar ile ustaca kompoze edilmiş müzikal katmanların bulunduğu yapısı ile dikkat çekmektedir.

4.2 Sequenza VIII-XI, 1977-1988

4.2.1 Sequenza VIII (Keman)

1977 yılında Berio tarafından keman için bestelenen ‘Sequenza VIII’, İtalyan kemancı Carlo Chiarappa’ya ithaf edilmiştir. Berio, kemanın tarihsel gelişimini tasvir etme amacındadır ve bir barok dönem varyasyon formu olan chaccone’nun çeşitli özellikleri temel alınarak bestelenmiştir (Uşen, 2013, 85). Berio bu eserin notasyonunda ölçü çizgileri kullanmamıştır. Bu formata aykırı olarak eserin yedinci ve sekizinci sayfalarında bir istisna yapıp, arka arkaya gelen harmonikleri orantısal notasyon ile göstermiştir. Diğer Sequenza’ların aksine bu eserde Berio, özel alışılmışın dışında bir efekt veya teknik kullanmamıştır. La ve si notaları temel alınarak bestelenmiştir ve chaccone varyasyonunun çekirdeğini oluşturmaktadır. Bundan ötürü ‘Sequenza VIII’, J. S. Bach’ın, Re minor keman partitasının son bölümü olan ‘Chaccone’nin yüksek müzikalitesine bir saygı niteliği taşımaktadır.

Eser, A1, B ve A2 olmak üzere üç bölmeden oluşmaktadır. Yavaş ve hızlı ritmik değerlerin birbirini kovaladığı ilk bölmede açılış harmonik bir alan üzerinden yapılır ki bu da organik bir biçimde farklı oktavlarda tekrarlanır. A1 bölmesinin aksine B bölmesi tek bir motor-ritmik yapıya sahiptir. Son bölme olan A2, açılışta var olan materyallerinin bir çeşidinden ve üstünde ufak oynamalar sonucu yontulmuş hallerinden meydana gelmektedir. B bölmesinin bittiği yerden başlayarak devam eder. Buradan itibaren kompozisyon genişletilmiş bir kodanın gelmesiyle beraber final vermektedir. (Schaub, 1989, 159-160).

Bu Sequenza, başlangıcından itibaren sürekli bir değişimle birlikte, birbiri ardına gelen ve iç içe geçen katmanların yaratmış olduğu boyutlarla birlikte ortaya zengin bir polifoni sunmaktadır.

4.2.2 Sequenza IX (Klarnet)

‘Sequenza IX’ 1980 yılında ünlü Fransız klarnetçi Michel Arrignon için bestelenmiştir. Daha sonra 1981 yılında Berio bu eseri ‘Sequenza IXb’ adı altında alto saksofon için düzenleyerek İsviçreli saksofoncu Iwan Roth ve İngiliz besteci, saksofoncu John Harle’ye ithaf etmiştir (Vecchione, 1993, 13).

‘Sequenza IX’, diğer Sequenza ve ‘Chemins’ eserlerinin aksine, Berio’nun henüz yazmayı tamamlamamış olduğu bir ‘Chemins’ eserinden uyarlanarak, 1980 yılında bestelenmiştir. Berio, 1977-1983 yılları arasında birbiriyle bağlantısı olan dört eser bestelemiştir. ‘Chemins V’ (1979-80, daha sonra geri çekilmiştir), ‘Sequenza IXa’ (1980), ‘Sequenza IXb’ (1981), ‘La vera storia’ (1977-81). Klarnet ve gerçek zamanlı dijital filtreler için yazmakta olduğu bu Chemins, sıra itibariyle ‘Chemins V’ olacağı düşünülmekteydi ancak Berio’nun bu eseri tamamlaması 1996 yılına kadar sürünce bu eser ‘Chemins VII’ olarak adlandırıldı ve alto saksofon için 1981 yılında yazılan ‘Sequenza IXb’nin üzerine bestelendi. Bestelenen bu dört eser de ‘Sequenza IX’da temel alınan aynı müzikal yapıdan geliştirilerek oluşturulmuştur (Halfyard, 2007, 153).

Bu Sequenza’yı oluşturan önemli parametrelerin başında zaman, nüans, tını ve morfolojik boyutların kullanımı yer almaktadır ki bu Berio’nun eserde dinleyiciye ‘polifonik türde/üslupta bir dinleme’ üslubunu önerme yoludur. Bach’ın kullanmış olduğu melodileri bir model olarak almış, ancak geleneksel Barok müzik dilini ve kurallarını kullanmamıştır (Sanderson, 1986, 7-9). Eser, A, B ve C olmak üzere üç bölmeden oluşmaktadır. ‘Sequenza VIII’ ile aralarında ritmik yapı ve özel efektlerin kullanımı bakımından bir benzerlik görülmektedir. İkisinin notasyonunda da ölçü çizgileri kullanılmadan ritmik yapı ortaya koyulmuş ve özel efektler kullanılmıştır. Diğer bir dikkat çekici benzerlik ise multifoni kullanımındadır (Shaub, 1989, 194-195). Yapıt, yukarıda bahsedilen parametrelerin iç içe geçmiş katmanlarından oluşmuş, kozmik bir yapı sunmaktadır.

4.2.3 Sequenza X (Trompet)

1984 yılında Amerikalı trompetçi Thomas Stevens'a ithaf edilen 'Sequenza X', trompet için bestelenmiş ve eserde trompetin yanı sıra rezonatör amacı ile bir piyano kullanılmıştır. Daha sonra Berio bu eserdeki solo trompet partisine ufak bir oda orkestrası eşliği yazarak 'Chemins VI'yı bestelemiş ve İtalyan trompetçi Gabriele Cassone'ye ithaf etmiştir (Uşen, 2013, 86). Eserde var olan piyano eşliğinin notaları, piyanonun tuşlarına ses çıkarmadan basmak dahil olmak üzere, sostenuto pedalı ve damper pedalı kullanımıyla icra edilir. Notasyonda piyanist, piyanonun başında oturmak üzere talimatlandırılmışken, trompetçi sahnede yürümektedir. Trompetçi, sadece notasyonda aşağı doğru bakan ok sembolünü (↓) gördüğü zaman piyanonun önünde konumlanır ve piyanonun içine doğru çalar. Piyano'nun sesi bir mikrofon yardımı ile artırılmıştır. Böylece trompet ve piyano arasındaki hassas ilişki dengeli bir biçimde sunulmaktadır (Shaub, 1989, 209). Burada Berio, mikrofon dahil olmak üzere, üç farklı enstrümanın birbirleriyle olan etkileşimlerini kullanarak eserdeki iç içe geçmiş katmanları ortaya çıkarmıştır.

Sequenza'larda ortak olan noktalardan birinin açık bir şekilde virtüözite olduğunu görmekteyiz. Ortalama on- on beş dakikalık sürelerle sahip olan bu eserlerin, yorumcuya çok kısıtlı bir dinlenme noktası bıraktığını da gözlemlemekteyiz. Aynı şekilde on beş dakikalık bir süreye sahip olan Bach'ın 'Chaconne' eserinin Berio'nun Sequenza'larına ilham kaynağı olduğu, hatta 'Sequenza VII' ve 'Sequenz VIII'de bu esere yönelik çeşitli göndermelerin bulunduğu görülmektedir.

4.2.4 Sequenza XI (Gitar)

Berio'nun 'Chaconne' eserine karşı olan tutkusunun yanı sıra 'Philharmonic Society of Rovereto', Amerikalı gitarist Eliot Fisk'e sponsor olmuş ve Fisk ile Berio arasında başlayan görüşmeler sırasında Fisk'ten Chaconne'u dinleyen Berio, gitar için bir Sequenza yazmaya karar vermiştir. 1988 yılında tamamladığı 'Sequenza XI', Eliot Fisk'e ithaf edilmiştir. 20 Nisan 1988 yılında, Rovereto, İtalya'da eserin ilk seslendirilişi Fisk tarafından gerçekleştirilmiştir (Wuestemann, 1998, 15-17).

Eserin ilk seslendirildiği gün, gitarın akordunun düşmesi sonucu Berio, eserdeki en idiomatik pasajlardan birini sekizinci sayfaya eklemiştir. Eserin armonik diline kusursuz bir şekilde uyan bu pasaj, yorumcu gerek duyarsa, gitarın akordunu kontrol etmesi amacıyla eklenmiştir. 1992 yılında Berio, bu esere bir oda orkestrası eşliği ekleyerek ‘Chemins V’i tamamlamıştır (Halfyard, 2007, 272-273).

Sequenza’lar arasındaki benzerliklere baktığımızda, idiomatik bir virtüözite anlayışına sahip olduklarını görmekteyiz. Berio, yorum açısından zor olmasına rağmen, enstrümanın doğal yapısına uygun olmayan hareketleri kullanmadığını belirtmiştir. Bu eserde rasgueado, tambora ve tremolo gibi gitarın doğasıyla son derece uyumlu teknikleri, sıkça kullanan Berio, bir gitarist besteci olmamasına rağmen, teknik zorlukların bir çoğunu idiomatik olarak sergilemiştir (Wuestemann, 1998, 17-18). Tekrar edilen nota, akorlar, trill jestleri, armonik/kontrpuantal pasajlar, varlığını çok kısa ve uzun ölçekli duyuran ses grupları, eseri iç içe geçmiş katmanların bulunduğu üç ana bölgeye ayırırken, karşımıza yine kozmik bir form çıkarmaktadır. ‘Sequenza XI’ bu çalışmanın beşinci bölümünde detaylı bir biçimde ele alınmıştır.

4.3 Sequenza XII-XIV, 1995-2002

4.3.1 Sequenza XII (Fagot)

Berio, 1995 yılında tamamladığı ‘Sequenza XII’yi fagot için bestelemiş ve Fransız fagotçu Pascal Gallois’e ithaf etmiştir. Çeşitli artikülasyon, tını ve nüansların kullanıldığı bir eserdir. Dairesel bir forma sahip olan bu eser birbirine uç noktadaki sesler arasında ani ve hızlı geçişler yaparak farklı tınılar ortaya çıkarmaktadır (Uşen, 2013, 86-87). Eser, sürekli nefes (circular breathing) tekniğinin kullanıldığı yavaş bir inici glissando ile açılır (Halfyard, 2007, 4). Yapıtın tamamı oldukça zor nefes teknikleriyle harmanlanmıştır. ‘Sequenza XII’ aslında tamamlanma sırası ile bakıldığında on üçüncü Sequenza’dır. Tamamlanması uzun bir süre aldığından, Berio, bu sırada akordeon için bir Sequenza bestelemeye başlamış ve fagot Sequenza’sından önce bitirmiştir.

Bütün Sequenza’larda var olan polifoninin temeli, kullanılan müzikal unsurların birbirleriyle iç içe geçmesinde yatar. Bu unsur tiyatral bir endişeden ziyade, müzikal bir kaygı ile bağlantılıdır. Eserde yorumcu sahnede dolaşmaz, hareket etmez,

herhangi bir jest mimik ve konuşma eylemi ile alakalı değildir (Halfyard, 2007, 112). Çalgısal karakteri ve yorumcu kapasitesini üst düzey bir nitelikte sergileyen eser, kullandığı müzik dili açısından tarihsel olarak üç döneme ayırdığımız serinin son döneminin özelliklerini yansıtmaktadır.

4.3.2 Sequenza XIII (Akordeon)

‘Sequenza XII’de bahsettiğimiz üzere ‘Sequenza XIII’ bitiş sırası itibarıyla on ikincidir. 1995 yılında tamamlanan bu eserin bir diğer adı ise ‘Chanson’dur. Kendi altbaşlığına sahip tek Sequenza’dır. Eser ünlü İtalyan akordeoncu Teodoro Anzellotti için bestelenmiş ancak, eski bir avukat olan İtalyan caz akordeoncusu Gianna Coscia’ya ithaf edilmiştir. Eserdeki ‘Chanson’ başlığı, bestecinin bir başka yapıtını olan ‘Klarnet için Lied’ (1983) parçasına atıfta bulunma amacıyla kullanılmıştır. Akordeon, 20. yüzyılda zaman zaman oda orkestraları veya senfonik orkestralarda yer alan bir çalgı olmasına rağmen, hafif olarak adlandırılabilir popüler veya folklorik müziklerin icrasında daha sık kullanılmaktadır. Popüler kültürde yer alan bazı öğelerin, Berio’nun Sequenza’larında kullanıldığı görülmektedir. Sequenza III’ ve ‘Sequenza IX’ gibi diğer Sequenza’larda bulunan bu özellik, ‘Sequenza XI’de hem klasik hemde flamenko çalım teknikleri açısından örnek olarak gösterilebilir. ‘Sequenza III’te ise Berio, Berberian’ın yazıp seslendirdiği çizgi romanı ‘Stripsody’den (1966) esinlenerek yola çıkmıştır (Halfyard, 2007, 275-277).

4.3.3 Sequenza XIV (Çello)

‘Sequenza III’ün, Cathy Berberien’a ithaf edilmesinin yanı sıra onun hakkında yazılmış bir eser olduğundan daha önce bahsetmiştik. Berio’nun ölmeden bir sene önce 2002 yılında tamamladığı serinin son eseri ‘Sequenza XIV’, çello için bestelenip Sri Lanka’lı çellist Rohan de Saram’a ithaf edilmiştir. Bu eser de, Sequenza III’te olduğu gibi ithaf edilen kişi hakkındadır. Saram, çello dışında Kandyan davulunu çalmaktaydı. Bu çalgı Sri Lanka’ya özgü, yöresel bir çalgıdır. Kandyan davulu, silindirik olup, her iki ucu da deri ile kaplıdır. Bu derilerden her biri iki ses üretebilmektedir. Saram’ın hem çello hemde vürmalı bir enstrüman çaldığını gören Berio, bu durumdan ilham almıştır. Berio’nun davul ve çello tekniklerini birleştirerek yazdığı bu Sequenza’da, standart çalım tekniklerinin yanı sıra, çello telleri ve gövdesi bir vürmalı çalgı gibi kullanılarak icra edilmektedir (Halfyard, 2007, 109-111).

Berio bu Sequenza'da adeta iki çalgının idiomatik ve tınısal özelliklerini bir çalgı ile aktarmaya çalışmıştır. Arp Sequenza'sında olduğu gibi, bu eserde de enstrümandan elde edilen farklı ses tınıları, yani gürültü kavramı karşımıza çıkmaktadır.



5. SEQUENZA XI'DEKİ KOZMİK YAPININ ANALİZİ

Eserin tınısal, armonik ve kontrpuantal öğeleri incelendiğinde, kompozisyonel bütünlük, yapısal tutarlılık açısından, kesitler ve bölmeler arasındaki bağlantıların birbirleriyle olan ilişkilerinde, Berio'nun kullandığı üç temel akor dikkat çekmektedir. Parçanın başında arka arkaya duyulan bu üç temel akorun, yapıt içindeki değişik yansılar, farklı görünüşleri, melodik ve armonik kullanımlarını açıklayabilmek ve önemini vurgulayabilmek amacıyla, söz konusu bu üç akorun, ses setlerinin (pitch class) çıkartılması ve set teorisi analiz yaklaşımının kullanılması faydalı olacaktır. Her ne kadar parçanın geri kalan kısmının set teorisi bağlamında analizi bu tezin konusu olmamakla beraber üç akorun ses dünyası, birbirleriyle olan ilişkisi ve aralık (interval) vektörleri, eserin bütününde ve yapısal kurgusunda son derece önemli bir rol oynamaktadır. Besteci, bu ses ilişkilerinden yararlanarak, motif, cümle, kesit ve bölmeleri oluşturan kurguyu gerçekleştirmiş ve ufak parçacıklardan oluşan ancak bölünmesi zor olan bir bütünlüğe ulaşmıştır.

Berio'nun yarattığı kompozisyonların, merkez fikrini daha rahat anlayabilmek adına, 1985 yılında David Osmond-Smith tarafından İngilizceye çevirisi yapılan 'Two Interviews with Rosanna Dalmonte and Balint Andras Varga' (1980-1981) röportajında bestecinin sunmuş olduğu açıklamaya göz atmamız faydalı olacaktır:

“Sanırım, oluşum (formation) konusunu düşünmek, formu düşünmekten daha ilginçtir. Gerçek zenginleştirici bir deneyim, sabit öğelerden ziyade, oluşumların süreçlerini ve değişen şeylerin dönüşümünü algılayabilmektir” (Schaub, 1989, 6).

Berio'nun bir diğer beyanı ise 1976 yılında Davis Roth ile yaptığı ve 'Musical Opinion' dergisinde yayımlanan röportajıdır:

“Daima, gereksiz fazlalık sorunu ile yüzleşmeyi denerim. Bunu, bir sonraki etkinliğin (event) beklentisini uyandırmak veya bu etkinliği bir hayal kırıklığına dönüştürmek için değil ancak her bir olgunun, sesin ve sürecin yoğun bir anlam ifade ettiğinden emin olmak adına yaparım. Diğer bir deyişle, farklı zamansal boyutlarda başka algılara gönderme yapan “lokal” bir algı ortaya çıkar. Gereksiz fazlalığın en temel biçimlerinden biri tekrarlamaadır.

Tekrarlamalar, genelde stilistik bir kodlama şeklinde ya da daha saplantılı hallerinde, önemsiz oldukları zaman, anlamsız bir kargaşaya düşmemek için kullanılır. Bahsetmiş olduğum bu gereksiz fazlalıklar ve tekrarlamalar bazen benim kaygılarımın merkezinde yer almaktadır” (Schaub, 1989, 6).

Bu kompozisyonel yaklaşım, armonik, kontrpuantal, ritmik ve tınısal kurguyu da şekillendirmektedir. Parçacıkların oluşturduğu büyük yapılar ve iç içe geçen katmanlar, kesit ve bölmeler kompozisyonel perspektif açısından yoğunluğun zaman zaman sıklaştığı veya azaldığı ama hep bir anlam teşkil ettiği kozmik bir yapıyı çağrıştırmaktadır. Bütün bunların başında yukarıda söz edilen akorların ses bileşimlerini anlayabilmek için atonal müzik analiz yöntemlerinden biri olan set teorisine değinmek yararlı olacaktır.

5.1 Set Teorisi

Fonksiyonel ilişkiler üzerine kurulu olan tonal müzik analiz yöntemleri, 20. yüzyılda üretilen birçok tonal olmayan veya ton merkezi bulunmayan eserlerin analizini zor kılmıştır. Geçtiğimiz yüzyılın ilk çeyreğinde A. Schoenberg’in temellendirdiği kabul edilen 12-ton tekniği ve besteleme yöntemi belki de tonaliteden sonraki en sistematik uygulamadır. Schoenberg’in temellendirip geliştirdiği bu besteleme tekniğinden önce yazdığı eserler (Op. 11-25) arasındaki yapıtları ve benzer nitelikteki farklı bestecilere ait olan yapıtları anlamak ve inceyebilemek için, müzik teorisyenleri bazı yaklaşımlar öne sürmüştür. Bu teorisyenlerin başlıcaları arasında P. Hindemith, H. Hanson, J. Rahn, D. Lewin ve R. Morris gelmektedir. Bu yaklaşımların belki de en geçerlisi olarak kabul edileni atonal teori veya ‘pitch-class set teori’ analiz yöntemidir. Set teorisi, bir müzik parçasının motif, ölçü ya da cümlesinde bulunan ses bileşimlerinin bir bütünsellik çerçevesinde oluşturulduğu ses öbeklerini ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerini anlamlandırmaktadır. Set teorisinde, tonal analiz yönteminde kullanılan aralık isimleri (M3, T4, E5 vb.) yerine bir oktav içerisindeki her bir kromatik sese rakam atanır. İlk rakam sıfırdır. Bkz. (Tablo 5.1).

Aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi başlangıç rakamı olan sıfır, Do notasını ifade etmektedir. Fonksiyonel (tonal) bir yapı söz konusu olmadığından, bir notanın anarmonik paydaşı aynı rakamsal değer ile ifade edilir (Re#/Mib). Verilen tabloda çift diyez ve çift bemoller gösterilmemiştir.

Tablo 5.1: Kromatik Dizi Üzerinden Rakamsal Değerler

Do/Si#	0
Do#/Reb	1
Re	2
Re#/Mib	3
Mi/Fab	4
Mi#/Fa	5
Fa#/Solb	6
Sol	7
Sol#/Lab	8
La	9
La#/Sib	10
Si/Dob	11

Bu analiz yönteminde söz konusu ses gruplarını oluştururken yapılan işlemlere ve kullanılan terminolojiye değinmek faydalı olacaktır. Bu terminolojide karşımıza çıkan kavramlar; ‘pitch class set’ (ses seti; bu terim besteci/kuramcı M. Babbitt tarafından literatüre kazandırılmıştır), ‘normal order/form’ (normal dizim), ‘inversion order/form’ (çevrim dizim), ‘prime order/form’ (birincil/asal dizim), ‘interval vector’ (aralık vektörü) terimleridir. Bu çalışmada, genel geçer olarak kabul edilen kavramların, anlaşılma rahatlığının sağlanması adına İngilizce terimleri kullanılmıştır.

5.1.1 Pitch Class Set

Motif, ölçü, cümle ve kesitler içerisinde yer alan, eserin bütünlüğünü sağlamaya temel teşkil eden ses öbekleri vb. parametreleri gruplandıran veya segmentlere ayıran bir analitik yöntemdir. “Segmentlere ayırma işlemi çeşitli müzikal öğeleri göz önünde bulundurmaya gerektirir . Ses, ritim, cümleleme, register, tını tarafından meydana gelen ilişkilere dayalı gruplamalardır” (Kostka, Payne, 2004, 512). Ses öbekleri parçanın polifonik ve homofonik yapısını anlamlandırmak için önemlidir. En kompakt/dar sıralama göz önünde bulundurulmadan oluşturulan ses öbeklerine İngilizce terminolojide ‘unordered pitch class set’ denmektedir. Örneğin; Mi, La, Re, Sol, Si, Mi.

5.1.2 Normal Order

Normal Form olarak isimlendirilen bu dizim bir ‘unordered pitch class set’ içinde yer alan seslerin aşağıdan yukarıya kompakt hale getirilmesidir. Örneğin tonal müzikten bildiğimiz bir majör veya minör triad akorunun en kompakt biçimi akorun kök halidir (Do majör akorunda: Do-Mi-Sol dizilimi gibi). Bu işlem için dış sesler yani bir ‘pitch class set’ içindeki alt ve üst seslerin birbirlerine en yakın aralık mesafesinde olması gözetilir. Dış partilerin eşit aralık mesafesi içermesi durumunda, alt sestem sonra gelen ikinci sesin ilk sese olan yakınlığı baz alınır. Eşitliğin bozulması, alt sese yakınlık ilkesini göz önünde bulundurarak takip eden aralık ilişkileriyle uygulanır (eşitlik bozulana kadar iki, üç, dört vb. notaların, en aşağıdaki sese olan aralık yakınlığıdır). Bu önermeyi Amerikalı müzik teorisyeni Allen Forte sunmuştur. Örneğin: Sol-La-Si-Re-Mi (7, 9, 11, 2, 4).

5.1.3 Inversion Order

Normal form olarak belirlenen setin çevrim versiyonu birkaç değişik yöntem ile bulunabilir. Bu yöntemlerden biri, rakam olarak verilen değerlerin birbirleriyle olan çevrim ilişkileridir. Bu çerçevede aşağıdaki tabloya bakmak faydalı olacaktır. Bkz. (Tablo 5.2).

Tablo 5.2: Rakamların Çevrim Karşılığı

1	11
2	10
3	9
4	8
5	7
6	6

Bu doğrultuda bir önceki sayfada (s. 39) normal form olarak verilen dizinin rakamsal çevrim karşılığı (5, 3, 1, 10, 8) olmaktadır. Bu rakamların ses karşılıkları aşağıdan yukarıya sıralandığında Lab, Sib, Reb, Mib, Fa notalarını vermektedir. Bu dizilim bileşkesinin en kompakt hali ise Reb, Mib, Fa, Lab, Sib (1, 3, 5, 8, 10) notalarıdır. Dikkat edileceği gibi normal formda yer alan ses düzeni ile çevrim halinde yer alan dizilim bu örnekte birbirlerinin simetrik transpozisyonlarıdır. Bu her zaman karşımıza böyle bir sonuç çıkartmayabilir. Çevrimi ile normal dizimin eşit olmadığı durumda, en yakın aralık ilişkileri en kompakt hali ile kabul edilir. Normal form ve çevrimi, birbirleriyle ilişkili setler olarak görüldüğünden, genellikle daha yakın aralık ilişkilerini içeren çevrim versiyonu, ses koleksiyonunun temel set dizisi olarak yorumlanır. Bu yapıya ‘best normal order (en iyi normal sıralanış) denir.

5.1.4 Prime Order

Yukarıda açıkladığımız (s. 39) dizimlerin başlangıç noktasının sıfır (0) rakamına indirgenerek söz konusu aralıkların, aşağıdan yukarıya dizilimine prime form denir. Yukarıda gösterilen dizilimlerin prime formu (0, 2, 4, 7, 9) Do, Re, Mi, Sol, La sesleridir.

5.1.5 Interval Vector

Bir set içerisinde yer alan seslerin birbirleriyle olan aralık ilişkileri çerçevesinde hangi aralık ilişkisinin daha yoğun olduğunu ortaya koyan bir göstergedir. Bu yöntemde, aralıkların çevrimleri (M3=m6, M2=m7, vb.) birbirlerine eşit kabul edildiğinden, temel olarak rakamsal değerler 1-6 arasında sıralanır. Bkz. (Tablo: 5.3). Bu kavramı daha iyi anlatabilmek için, tonal müzikte kullanılan aralık isimleri seçilmiştir. Bkz. (Tablo 5.3)

Tablo 5.3: Aralık Vektör Cetveli

Minör ikili/A1	Yarım perde
Majör ikili/E3	Tam perde
Minör üçlü/A2	Bir buçuk perde
Majör üçlü/E4	İki tam perde
Tam (Mükemmel) dördü/A3	İki buçuk perde
Artmış dördü/E5 (Triton)	Üç tam perde

Bunun dışındaki aralıklar birbirlerinin çevrimi kabul edildiği için, en uzak aralık triton aralığıdır. Buna bir önceki sayfada (s. 40) prime formu verilen setin aralık vektörü 0, 3, 2, 1, 3, 0 şeklindedir. Yani bu ses koleksiyonu içinde '0' minör ikili, '3' majör ikili, '2' minör üçlü, '1' majör üçlü, '3' tam dördü, '0' triton bulunmaktadır. Tabloda gösterilmeyen unison aralığı sıfır ile rakamlanır. Aralık vektöründe sesin kendisini katlamasından başka bir nitelik taşımayan bu değer gösterilmez (Kostka, Payne, 2004, 511-519).

5.2 Sequenza XI'in Temelindeki Üç Akor ve Üç Ana Motif

Bu Sequenza'daki temel yapıyı ve bunların oluşturmuş olduğu motifleri incelediğimiz zaman, eserin ilk üç akoru ile doğrudan bağlantılı olduğunu görmekteyiz. Bu akorlardaki M2 ve m2 aralıklarının değişimi, T4 ve triton ilişkisini sağlayarak eserin temel ses materyallerini oluşturmaktadır. Bu akorların, sesleri arasındaki aralık ilişkisini daha iyi anlayabilmek adına, Set, Inverted, Normal, Prime formları ve aralık vektörleri incelenmelidir (Şekil 5.1).



Şekil 5.1: Sequenza XI'in İlk Üç Akoru

5.2.1 Sequenza XI'in Temel Üç Akoru

α , eserin temel yapısını oluşturan üç akordan biri olmasıyla beraber eserdeki ilk akordur. Gitarın boş tellerinden meydana gelen bu akor, doğal olarak içerisinde T4'lü ilişkisini barındırmaktadır. Bu T4'lü ilişkisi eser boyunca kendisini muhafaza eder. Böylelikle Berio'nun sözünü ettiği idiomatik yazımın, eserin içerisinde ne denli yoğun olduğunu görebiliriz. Bkz. (Tablo 5.4).

Tablo 5.4: α Akorunun Set, Inverted, Normal, Prime Formu ve Aralık Vektörü

(α) - Unordered PC Set (Mi, La, Re, Sol, Si)	4, 9, 2, 7, 11
PC Set Normal Form	7, 9, 11, 2, 4
Inverted Form	5, 3, 1, 10, 8
Inverted Normal Form (Best Normal Order)	1, 3, 5, 8, 10
Prime Form	0, 2, 4, 7, 9
α Akorunun Aralık Vektörü	0, 3, 2, 1, 3, 0

β , eserdeki ikinci akordur, α 'nın aksine içerisinde m2 ve triton aralıklarını barındırır. Ancak α 'da olduğu gibi, β 'da içerisinde bir denge unsuru olarak üç tane M2 ve üç tane T4'lü aralık ilişkisine sahiptir. Bkz. (Tablo 5.5)

Tablo 5.5: β Akorunun Set, Inverted, Normal, Prime Formu ve Aralık Vektörü

(β) - Unordered PC Set (La, Do, Fa#, Sol, Re, Mi)	9, 0, 6, 7, 2, 4
PC Set Normal Form	0, 2, 4, 6, 7, 9
Inverted Form	0, 10, 8, 6, 5, 3
Inverted Normal Form (Best Normal Order)	3, 5, 6, 8, 10, 0
Prime Form	0, 2, 3, 5, 7, 9
β Akorunun Aralık Vektörü	1, 3, 3, 2, 3, 1

Γ , eserdeki üçüncü akordur. α ve β 'daki gibi içerisinde üç tane T4'lü barındırır. α ve β akorlarının yanı sıra Γ , içerisinde üç tane m2 bulundurmasından ötürü, m2 ilişkisinin en yoğun olduğu akordur. Bkz. (Tablo 5.6)

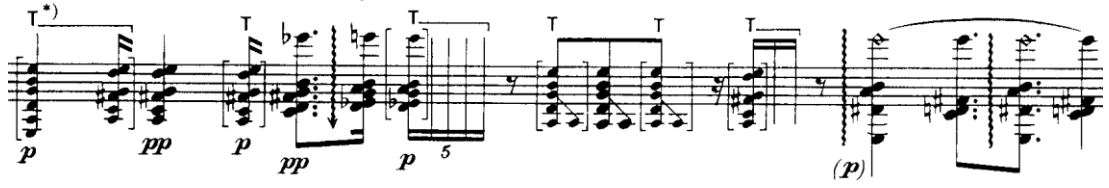
Tablo 5.6: Γ Akorunun Set, Inverted, Normal, Prime Formu ve Aralık Vektörü

(Γ) - Unordered PC Set (Do, Re, Fa#, Sol, Si, Mib)	0, 2, 6, 7, 11, 3
PC Set Normal Form (Best Normal Order)	11, 0, 2, 3, 6, 7
Inverted Form	1, 0, 10, 9, 6, 5
Inverted Normal Form	5, 6, 9, 10, 0, 1
Prime Form	0, 1, 3, 4, 7, 8
Γ Akorunun Aralık Vektörü	3, 1, 3, 4, 3, 1

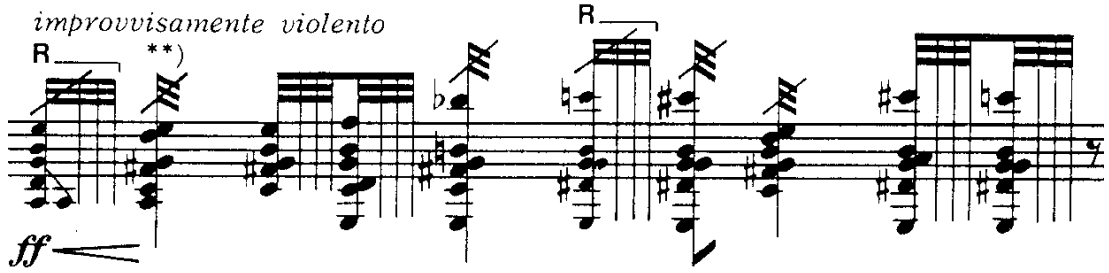
Bu üç akor, eserin yapısını oluşturan ana motiflerin, temellerini oluşturmaktadır. Bu nedenle söz konusu akorlar, eserin yapısında kilit bir öneme sahiptir ve parçanın tamamıyla doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içerisindedir.

5.2.2 Sequenza XI'deki Üç Ana Motif

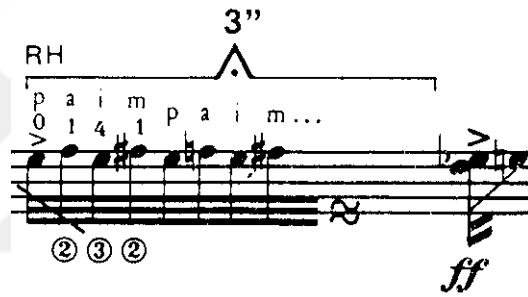
Sequenza XI, içerisinde bulundurduğu kaleidoskopik (sürekli değişen) üç ana motif ve bunların yaratmış olduğu çoklu katmanlardan ortaya çıkan organik yapının, polifonik bir bütünlüğünden oluşmaktadır. Sırasıyla "A, B, C" olmak üzere üçe ayırmış olduğumuz bu motifler, daha önce bahsettiğimiz üzere, eserin temel yapısında büyük bir rol oynayan ilk üç akorun (α , β , Γ) sağlamış oldukları zeminin birer ürünüdür. Eseri daha iyi anlayabilmek için, bu üç ana motifin icralarında kullanılan teknikler ve aralarındaki ilişkiler göz önünde bulundurulmalıdır (Şekil 5.2, Şekil 5.3, Şekil 5.4).



Şekil 5.2: Sequenza XI (Universal Edition, 1988, Wien), A Motifi – Birinci Satır



Şekil 5.3: Sequenza XI, B Motifi – İkinci Satır



Şekil 5.4: Sequenza XI, C Motifi – Dördüncü Satır

5.2.2.1 A Motifi

Eserin başında duyulan A motifi, akorsal yapılardan oluşmasıyla birlikte, tambora ve flageolet teknikleriyle harmanlanmaktadır. α , β ve Γ akorlarını direkt olarak içerisinde barındırır. Bunun dışında motifin devamında görülen diğer akorlar α , β ve Γ 'dan türetilmiş yansılar sergilemektedir. Üçüncü (Γ) ve dördüncü akorların en tiz sesi olan Mib ve Mi, m2 ilişkisini vurgulamaktadır. Berio bu motifte, gürlük eşliğini eserin geneline kıyasla oldukça düşük tutmuş ve nüansları 'piano'nun daha üstüne çıkarmamış, yoğunlukla pp ve p kullanılmıştır.

5.2.2.2 B Motifi

B motifi ilk kez, ikinci satırda metronomun 60'a yükselmesiyle görülür. Bu motif, tıpkı A'da olduğu gibi akor yapılarından oluşmakta ve rasgado tekniği ile sunulmaktadır. Eserdeki en yüksek gürlük eşiğine sahip olan bu motif, sabit bir şekilde fortissimo olarak duyulur. B motifindeki ilk iki akorun, A'daki α ve β akorları olduğu görülmektedir. Ancak burada α akorunun bas Mi sesi çıkartılmış ve akor beş sesli olarak kullanılmıştır. Aynı yerde bulunan üçüncü akor ise β akoruyla ilişkili olup bu kez söz konusu akorun bastaki La sesi akordan çıkartılarak beş sesli hale getirilmiştir. Üçüncü sırada gelen akorda dikkat çekici olarak, β akorunda yer alan Re notası yerine, α akorunda yer alan Si notası kullanılmaktadır. Dördüncü akor, çıkartılan seslerin tekrar duyurulması ve eklenen Fa notası ile oluşturulmuştur. Ancak bu kez Fa# notası akor dışında bırakılmıştır. Bu işleme kısaca göz attığımızda, beş sese indirgenen α akorundan çıkartılan bas Mi sesi ve üçüncü akorda çıkartılan Re, Fa notasının da eklenmesiyle dördüncü akorda tekrar duyurulmaktadır. Bu işlem takip eden akorlarda ve parçanın genelinde de göze çarpmaktadır yani bir önceki akordan çıkartılan ses veya sesler çoğunlukla takip eden ilk akor veya ikinci akorda tekrar yerine koyularak duyurulmaktadır. β akorunun kendisi ve yansıması olan ikinci ve üçüncü akorlarda yer alan Mi-Fa# (M2) ve dördüncü akordaki Mi-Fa (m2) ilişkisi, eserde henüz tanıtımı yapılmamış olan C motifinin habercisi niteliğindedir. Yapıttaki ilk üç akorun 'prime' setlerine baktığımızda da aynı özellik görülmektedir. α : (0, 2, 4, 7, 9), β : (0, 2, 3, 5, 7, 9), Γ : (0, 1, 3, 4, 7, 8). β akoruna bakıldığında, α akorunda yer alan rakam 4'ün 5'e çıktığı ve rakam 3'ün eklendiği görülmektedir. Γ akorunda ise 2 ve 9 rakamları bir değer düşmekte ve bu kez 5 kaybolurken rakam 4 geri gelmektedir.



Şekil 5.5: Sequenza XI, C Motifi – Beşinci Satır



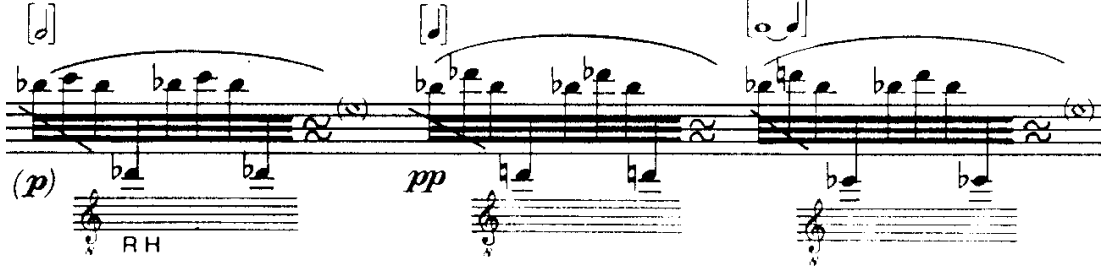
Şekil 5.6: Sequenza XI, İlk Üç Sesli Akor – İkinci Satır



Şekil 5.7: Sequenza XI, Üç Sesli Akorlar – Altıncı Satır

5.2.2.3 C Motifi

C, eserde yer alan üçüncü motiftir ve ilk defa dördüncü satırın sonunda gelmektedir. Bu eserin temelinde yatan m2-M2 ilişkilerinin, net göstergelerinden biridir. Bu motifin, eserdeki ilk örneğine bakıldığında Mi, Fa, Mi, Fa# sesleri görülmektedir. Beşinci satırın sonunda, Re, Mib, Re, Mi-natural seslerinden oluşan farklı bir nota grubuyla karşımıza çıkan bu motifin, eserin devamında kendisini yoğunlukla göstermesinin dışında, barındırdığı notalar değişse dahi, sunmuş olduğu aralık ilişkisi her zaman sabittir (Şekil 5.5). A ve B motiflerinin aksine, belirli bir gürlük eşliğine sahip olmayan bu motif, eser içerisinde genel olarak kreşendo veya dekreşendo eşliğinde, çeşitli nüanslar ile birlikte kullanılmıştır. İcrası genelde sağ el trilleri ile yapılmaktadır, ancak tamamının sol ile yapıldığı pasajları da mevcuttur. Bazen ise sol el trilli ile başlayan bu motif, sağ el yardımıyla kullanılan ‘tapping’ tekniği ile harmanlanarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 5.8). İlk sayfanın ikinci satırında yer alan ilk üç sesli akor (Fa#, Sol, La) aslında C motifinin diğer bir habercisidir (Şekil 5.6). Bu akor kendisinden önce gelen Fa-natural notasıyla bir glissando ile bağlıdır. Bünyesinde m2 (Fa#-Sol), M2 (Sol-La), m3 (Fa#-La) ve glissando ile gelen Fa-natural dahil edildiğinde m2 (Fa-Fa#), M2 (Fa-Sol), m3 (Fa#-La), M3 (Fa-La) aralıklarını barındırır. m2-M2 ilişkisinin net bir şekilde duyurulduğu bu üç sesli akor, eserin üçüncü ana motifi olan C’nin bir öncüsüdür. Birinci kesitin ilk cümlesi bu üç sesli akor ile sona ermektedir.



Şekil 5.8: Sequenza XI, C Motifinin Farklı Kullanımları – Beşinci Sayfa, Beşinci Satır

Bestecinin birbirleriyle ilişkilendirdiği ve temel alınan α , β , Γ akorları, kompozisyon örgütlenmesi ve motifler arası ilişkide dikkat çekici bir özellik taşımaktadır. Bu üç sesli akorun barındırdığı aralık ilişkisi, bu ve ileriki kesitlerde Berio'nun motifler arası kullandığı bir yapı olarak gözlemlenmektedir. Birinci sayfanın altıncı satırında tekrar gelen bu akordan sonra, aynı ses grubunun bir türevi olan 'La, Si, Do' akorunu görmekteyiz (Şekil 5.7). Bu akor da ses ilişkileri açısından aynı karaktere sahiptir.

5.3 Eserin Analizinde Kullandığımız Yardımcı Ögeler

Sequenza XI'in notasyonunda ölçü çizgilerine ve ölçü rakamlarına yer verilmemiştir. Bu sebeple eserdeki ilgili noktaları niteleyebilmek için sayfa ve satırları belirten rakamsal bir kısaltma yöntemini kullanmaktayız. Bu yöntemde ilk rakam sayfayı, noktadan sonra gelen rakam ise satırı belirtmektedir. Örneğin birinci sayfanın üçüncü satırı için '1.3' ibaresi kullanılmaktadır. Ayrıca eserde nitelemiş olduğumuz bazı noktaların, 'Berio: Sequenzas – Ensemble Intercontemporain' albümü baz alınarak süre birimleri belirtilmektedir. Örneğin ikinci dakika otuz üçüncü saniye için (02.33) ibaresi parantezli bir şekilde kullanılmaktadır. Böylelikle açıklamakta olduğumuz noktaları, hem eserin partiyonu hemde ithaf edilen kişi Eliot Fisk'in yorumu ile takip etmek yararlı olacaktır.

5.4 Birinci Bölme

Bu bölme üç ana kesitten oluşmaktadır. Berio, ilk kesitte eserdeki materyalleri sırasıyla tanıtmıştır. Eserde temel olan üç ana akor (α , β , Γ) ve üç ana motif (A, B, C) eserin ilk sayfasında yer almaktadır. Eserin açılışı α akoru ile yapılmaktadır. Bu akor ile birlikte duyurulan Mi, La, Re, Sol, Si notaları sonrasında, Berio kromatik dizinin

diğer yedi notasını, sıra ile takdim etmektedir. Böylece on iki sesin tamamı sunulmaktadır. Eserdeki ikinci akor olan β ile birlikte Do, Fa#, üçüncü akor Γ ile de Mib seslerini tanıtmıştır. Daha sonra ise sırasıyla, Fa, Sib, Do# ve en son olarakta birinci sayfanın üçüncü satırında Sol# sesi takdim edilmiştir. Berio, eserde kullandığı kompozisyon tekniği olarak kromatik dizinin on iki sesini kademeli olarak sunarken aynı zamanda bir akorda bulunan ve takip eden akorda yer almayan nota veya notaları da genellikle bir sonraki akorda tekrar duyurarak, eserin bütünsel yapısını şekillendirmektedir. Bu olguyu ise önceki sayfalarda B motifinde yer alan akorları incelerken örneklendirmiştik. Eserde yer alan materyallerin tanımlandığı bu kesit, 2.3'te gelen trill yani C motifi ile son bulmaktadır (01:37), (Şekil 5.9). Buradan itibaren başlayan yapı köprü niteliğindedir ve 2.4'te duyulan C motifinin, x7'lik trillinden sonra ikinci kesite kadar devam etmektedir (01:50) (Şekil 5.10).



Şekil 5.9: Sequenza XI, Trill ve Köprü - İkinci Sayfa, Üçüncü Satır



Şekil 5.10: Sequenza XI, C Motifi - İkinci Sayfa, Dördüncü Satır

2.4'te başlayan ikinci kesitte baskın olarak görülen karakter A motifine aittir ve B motifinin bir ürünü olan rasguoadoların ani çıkışlarıyla birlikte harmanlanmıştır. Berio bu kesitte yer alan cümlelerin arasında üç sesli bir akor kullanmıştır. Bkz. (Şekil 5.11). İlk defa 2.6'da gelen bu akor Re#, Do#, Sol# seslerine sahiptir ve hiç boş tel barındırmaması açısından dikkat çekicidir. Cümlelerin kalışlarını belirleyen bu akor bir nevi kadans niteliği taşımaktadır. Berio, cümle sonlarına serpiştirdiği bu akoru, tutarlı bir şekilde piano nüansı ile kullanmış, bu sayede gerginliği

düşürmüştür. Bu kesit sahip olduğu karakteri hiç kaybetmeden, 3.3'te yer alan flageolet arpejler ve hemen sonrasında gelen, aynı üç sesli akora kadar devam etmektedir (03:28), (Şekil 5.11). Ancak Berio, bu kesitin bir yansımasını, kodanın açılışında tekrardan duyuracaktır.

Üçüncü kesit 3.3'te başlamaktadır ve baskın olarak görülen karakter burada C motifine aittir. Yoğunlukla tekrarlı notalardan oluşan bu kesitte C motifinin bir ürünü olan triller kesitin tamamını kaplamaktadır. Bu kesitte duyulan tekrarlı notalar, bir sonraki bölmenin ilk kesitinde başlayan tremolo hareketine bir gönderme niteliğindedir. 3.8'e kadar devam eden bu kesitin sonunda, Do# flageolet ile ufak bir köprü başlamaktadır (04:13), (Şekil 5.12). Bu köprü, kesitte yoğunlukla yer alan tekrarlı nota gruplarından La, Re# (triton) notalarını öne çıkartarak, 4.1'de gelen x4'lük La, Re# hareketinin sonuna kadar devam etmektedir (Şekil 5.13).



Şekil 5.11: Sequenza XI, Harm. Arpej - Üçüncü Sayfa, Üçüncü Satır



Şekil 5.12: Sequenza XI, Do# Harm. ve Köprü - Üçüncü Sayfa, Sekizinci Satır



Şekil 5.13: Sequenza XI, Köprü'nün Bitişi - Dördüncü Sayfa, Birinci Satır

5.4.1 Birinci Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

Flageolet: [1. KESİT: 1.1(x2)], [2. KESİT: 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 3.1(x2), 3.2(x2)], [3. KESİT: 3.3(5 sesli Harm. akoron, arpej ile 9 vuruşla çalınması), 3.7, 3.8(x3)] Toplam 24.

Bartok Pizzicato: [2. KESİT: 2.5, 2.7, 2.8(x2), 3.2] Toplam 5.

Rasguado: [1. KESİT: 1.2(x2), 1.3(x4), 1.4, 2.1, 2.2], [2. KESİT: 2.5, 2.7, 2.8(x2)], [3. KESİT: 3.6(x2), 3.7(x4)] Toplam 19

Trill: [1. KESİT: 1.4, 1.5, 2.3], [2. KESİT: 2.4], [3. KESİT: 3.4(x2), 3.6, 3.8] Toplam 8.

Tambora: [1. KESİT: 1.1(x7), 2.2, 2.3(x2)] Toplam 10

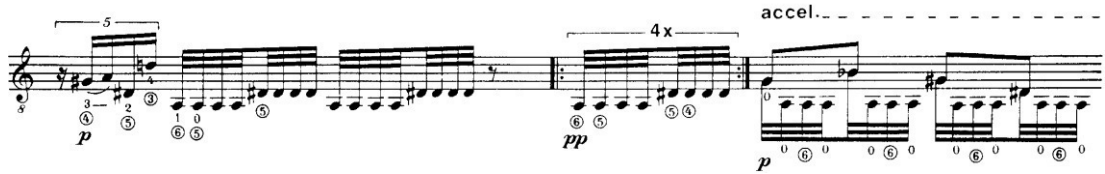
Nüans: [1. KESİT: (1.1 p, pp, p, pp, p, p), (1.2 ff), (1.6 p), (2.1 mf<ff)], [2. KESİT: (2.6 f, p<f, f, >p), (2.7 <ff, >p), (2.8 <ff, p, <f, p, f, mf, <f, p), (3.1 f, p), (3.2 <ff, >p, pp, p), (3.3 mf, p)],

[3. KESİT: (3.3 < f, p<f, p<f), (3.4 f, p<f), (3.5 >p, pp), (3.6 p, <f, >), (3.7 >p, <f, >mf), (3.8 p<f, pp mf, f, pp<f, >)]

5.5 İkinci Bölme

Bu bölümde ilk kesit 4.1'de satır sonunda gelen tremolo ile başlar (04:25) (Şekil 5.14). Burada başlayan tremolo hareketlerinin ilk sesleri Sol, Sib, Sol#, Re#, Re-natural, Sol# notalarından oluşmaktadır. Bu ses dizgisi içerisinde barındırdığı dörtlü aralık ilişkileri bakımından (α , β , Γ) akorlarının bir yansıması niteliğindedir. Tremolo seslerinin dörtlü aralıklarla dizilimi: Sib-Mib (T4), Lab-Re (triton), Re-Sol (T4). β akorunun dörtlü aralıklarla dizilimi: Mi-La (T4), La-Re (T4), Re-Sol (T4), Sol-Do (T4), Do-Fa# (triton). Bu tını ilişkisi β akorunun ses dünyası ile tamamen örtüşmektedir. 4.5'te satır sonunda başlayan tremolo hareketlerinin ilk notaları sırasıyla, Sol-Do# (triton), Fa#-Do (triton), Fa-Si (triton), Sib-Mi (triton), Sol#-Re (triton), La-Re# (triton) şeklindedir. İlk bölmenin üçüncü kesitinde yoğunlukla tanıtılan La-Re# (triton) aralığı, bu kesitte yer alan tremolo hareketinin temelini oluşturmaktadır. Kesit, 5.4'te ard arda gelen C motifinin trill hareketleriyle son bularak, 5.5'te satır sonunda (06:06) tambora ile birlikte devreye giren bir köprüye kadar devam etmektedir.

5.6'daki rasguado ile ikinci kesit başlamaktadır (06:16) (Şekil 5.15, Şekil 5.16). Bu kesit, eserdeki en uzun rasguado pasajını içermektedir ve beşinci sayfanın sonuna kadar, B morifinin karakteri etkisindedir.



Şekil 5.14: Sequenza XI, Yeni Bölmenin Başlangıcı – Dördüncü Sayfa, Birinci Satır



Şekil 5.15: Sequenza XI, Tambora ve Köprü – Beşinci Sayfa, Beşinci Satır



Şekil 5.16: Sequenza XI, Rasguado ve Yeni Kesit – Beşinci Sayfa, Altıncı Satır

5.9'un sonunda aniden duyulan tambora hareketleri ile 6.1'in başında bu kesit karakterini A motifine teslim etmektedir. Kesitin devamında A ve B motifleri artık iç içe geçmiştir ve birbirlerini ard arda takip etmektedir. 6.7'de gelen glissandolu akorlar ile bir köprü başlar ve C motifine ait olan bir trill ile (La, Sib, La, Si), bir sonraki bölmede girecek olan pasajın materyallerini tanıtır. (Şekil 5.17).



Şekil 5.17: Sequenza XI, Glissandolu Akorlar – Altıncı Sayfa, Yedinci Satır

5.5.1 İkinci Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

Flageolet: [1. KESİT: 4.5, 4.8, 4.9(x2),], [2. KESİT: 6.1] Toplam 5.

Bartok Pizzicato: [1. KESİT: 4.2, 4.3(x2), 4.4, 5.4(x3)] Toplam 7.

Rasguado: [1.KESİT: 4.4, 4.7, 4.8, 5.4], [2. KESİT: 5.7(x4), 6.2, 6.3(x4), 6.5(x2), 6.6(x4) 6.7] Toplam 20.

Trill: [1. KESİT: 4.2, 4.9, 5.3(x2), 5.4, 5.5(x3)], [2. KESİT: 6.4, 6.5, 6.7] Toplam 11.

Tambora: [2. KESİT: 5.9(x2), 6.1(x5), 6.2(x5), 6.3(x2)] Toplam 14.

Nüans: [1. KESİT: (4.1 p, pp, p), (4.2 ff, p<f, p,<), (4.3 ff, mf, f, <ff), (4.4 ff, >pp, f, mf),

(4.5 p, mf, p), (4.6 <f, >p), (4.7 <f, <ff>p, <), (4.8 ff>p, <f>p), (5.1 f, p<ff>p), (5.3 >ppp, pp<ff,p)

(5.4 p<f>p), (5.5 p, pp, mf)], [2. KESİT: (5.6 <ff), (5.9 >p, f, f), (6.1 f, f, >pp), (6.2 f><ff, f>)

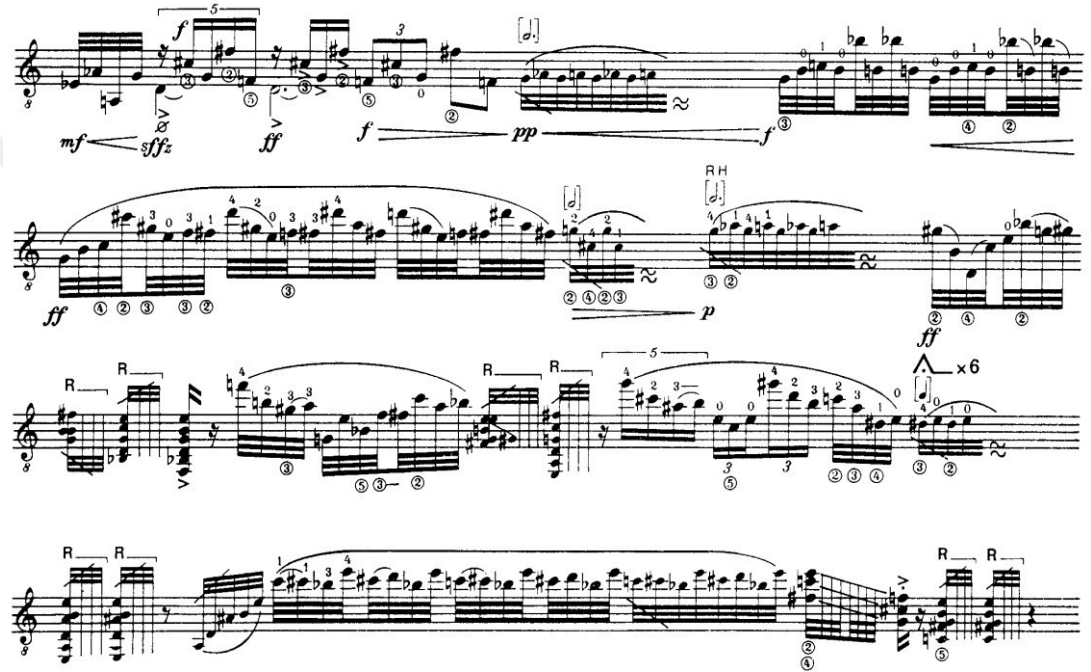
(6.3 mf, <ff, >ff, >pp), (6.4 p), (6.5 <ff), (6.7 >mf)]

5.6 Üçüncü Bölme

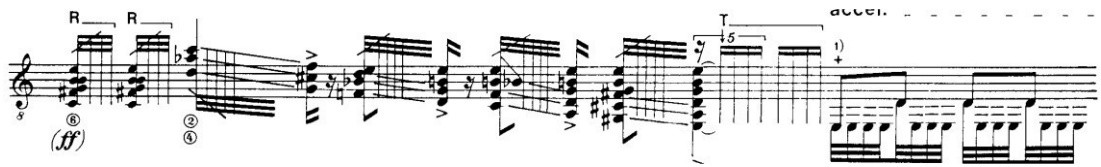
7.1’de başlayan dizi ile bu bölmenin ilk kesiti devreye girmiş olur. La, Sib, Do, Si, Do#, Do, Re notaları ile başlayan bu pasaj m2-M2 ilişkisini vurgulamaktadır. C motifinin ürünleri ve tekrarlı nota grupları kesit boyunca karakterlerinden ödün vermeden devam etmektedir (Şekil 5.18) . 7.6’da satır sonundan başlayan arpejler (08:16), daha sonraki sayfalarda gelecek olan yapılara bir göndermedir. Ayrıca 7.6’dan 7.9’a kadar devam eden yapı kendi içerisinde bir bütündür ve daha sonra kontrpuantik bir varyasyonu eserde duyurulacaktır (Şekil 5.19).



Bu bölmenin birinci kesitinin açılışına hazırlık eden glissandolu akorlar, bu seferde 8.1’de ikinci kesitin açılışında bir köprü görevi görür ve bu köprü, devamında gelen tambora hareketi ile son bulur. 8.1’in sonunda gelen tremolo ile ikinci kesit başlar (08:46), (Şekil 5.20). Bu kesit gitarın akordunun kontrol edilmesi amacıyla, besteci tarafından sonradan eklenen bir pasajdır. Burada kullanılan tremolo, gitarın boş telleri üzerinden yapılır ve yorumcuya akord ile ilgili bir fikir vermesi adına yardımcı olmaktadır. Daha sonra sırasıyla gitarın Mi, Si, Re, La, Sol, Mi telleri için ayrıca hazırlanmış röprizli ölçüler, bu kesitin çeşitli yerlerinde konumlandırılmıştır.



Şekil 5.19: Sequenza XI – Yedinci Sayfada Altıncı, Yedinci, Sekizinci ve Dokuzuncu Satırlar



Şekil 5.20: Sequenza XI, Yeni Kesitin Başlangıcı – Sekizinci Sayfa, Birinci Satır

8.6'da (09:23), metronumun 60 olmasıyla birlikte C motifi devreye girer ve böylelikle bir köprü başlamış olur. Daha sonra eserde tekrardan duyurulacağından bahsettiğimiz 7.6'daki arpejler, 8.6'da karşımıza çıkmaktadır (09:26). 8.6'da başlayan bu köprü 8.9 yani sayfanın sonuna dek devam eder (Şekil 5.21).



Şekil 5.21: Sequenza XI, Köprü ve Arpej – Sekizinci Sayfa, Altıncı Satır

5.6.1 Üçüncü Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

Flageolet: [2. KESİT: 8.2, 8.4, 8.6(x3)] Toplam 5.

Bartok Pizzicato: [1. KESİT: 7.4, 7.5(x4)] Toplam 5.

Rasguado: [1.KESİT: 7.8(x4), 7.9(x4), 8.1(x2)], [2. KESİT: 8.4] Toplam 11.

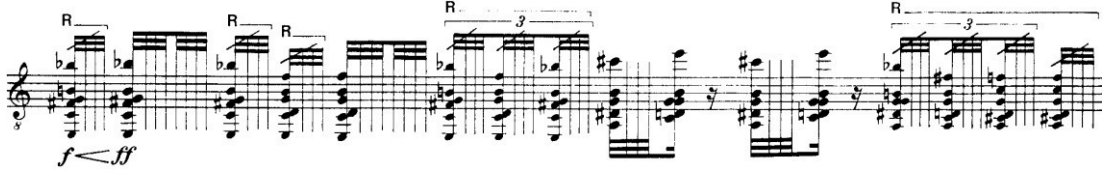
Trill: [1. KESİT: 7.2, 7.3, 7.4, 7.5, 7.6, 7.7(x2), 7.8], [2. KESİT: 8.6, 8.7, 8.8, 8.9(x2)] Toplam 13.

Tambora: [1. KESİT: 8.1(x2)] Toplam 2.

Nüans: [1. KESİT: (7.1 f), (7.2 <ff, f<ff), (7.3 f, p<f, >), (7.4 p, f, <ff, f, ff), (7.5 >mf<ff, p, <f, >pp), (7.6 mf<ff, ff, f>pp<f, <), (7.7 ff>p, ff)], [2.KESİT: (8.1 ff>p), (8.2 pp, mf, f, pp), (8.3 mf>pp, p), (8.4 <ff, mf, pp, mf, >), (8.5 f, pp, p, pp), (8.6 mf, pp, pp, <f), (8.7 <f>), (8.8 p, p, >pp), (8.9 ff, ppp)]

5.7 Dördüncü Bölme

9.1'de başlayan rasguadolar ile bu bölmenin ilk kesiti giriş yapar (09:57), (Şekil 5.22). 9.5'in sonunda (10:34) çift sesli bir kontrpuan işitilmektedir. Eserde yer alan tek kontrpuantik pasaj budur ve daha önceden bahsetmiş olduğumuz üzere, 7.6-7.9 arasında tanıtılan yapının bir varyasyonudur (Şekil 5.23).



Şekil 5.22: Sequenza XI, Yeni Kesitin Başlangıcı – Dokuzuncu Sayfa, İlk Satır

Sayfa sonunda kontrpuanın son bulmasıyla x4'lük röprizli bir ölçü gelmektedir. 9.8'deki bu ölçü ile birlikte yeni bir köprü başlar. Bu köprü, kendisinden sonra gelecek olan yeni kesitin bir habercisidir ve içerisinde yeni kesitte var olan materyallerin ipuçlarını taşımaktadır.

Onuncu sayfa ile bölmenin ikinci kesiti başlamaktadır. Bu kesitte yoğunlukla kullanılan Si, Sib notaları kesitin ana karakterini oluşturmaktadır. Ancak Si, Sib notaları üstüne kurulu olan bu düzen eserde ilk defa tanıtılmamıştır. İlk olarak 7.6'daki arpejlerin temelini oluşturan bu notalar, 8.6'da aynı arpejlerin duyurulmasının ardından, 9.5'teki kontrpuantik pasaj ile farklı bir varyasyon ortaya koymuş ve son olarak 9.8'de devreye giren köprü ile bu notaların kullanımını sıklaştırarak şundaki kesitin temellerini oluşturmuştur. Tekrarlı nota gruplarının ve beşlemelerin yoğunlukta olduğu bu kesit, 10.6'da yerini bölmenin üçüncü kesitine bırakır.

Şekil 5.23: Sequenza XI, Çift Sesli Kontrpuan – Dokuzuncu Sayfada Beşinci, Altıncı, Yedinci ve Sekizinci Satırlar

10.6'da x4'lük röprizli bir ölçü sonrası gelen beşleme hareketiyle üçüncü kesiti başlar (Şekil 10.24). B ve C motiflerinin bir arada yer aldığı bu kesitte, ikinci kesitten materyaller yer almakta ve aynı şekilde tekrarlı nota gruplarını yoğunlukla barındırmaktadır.

Şekil 5.24: Sequenza XI, Yeni Kesit – Onuncu Sayfa, Altıncı Satır

5.7.1 Dördüncü Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

Flageolet: [2. KESİT: 10.1], [3. KESİT: 11.1(x2), 11.2, 11.5] Toplam 4.

Bartok Pizzicato: 0.

Rasguado: [1.KESİT: 9.1(x9), 9.3(x3)], [3. KESİT: 11.4] Toplam 13.

Trill: [3. KESİT: 11.1, 11.2, 11.4] Toplam 3.

Tambora: [1. KESİT: 9.2(x8), 9.3(x6)] Toplam 14.

Nüans: [1.KESİT: (9.1 f<ff), (9.2 >, p, f<p), (9.3 pp, mf>p, pp<ff), (9.4 >, <f>ff, f<ff), (9.5 f<ff, p, f, ff, pp, <), (9.6 <ff, f), (9.8 mf<, ff>)], [2.KESİT: (10.1 pp, mf<ff, mf<ff, mf<ff, mf<ff, pp<ff), (10.2 f, mf<ff, mf<ff), (10.3 mf<ff, mf<ff, ff), (10.4 mf<ff, ff, mf<ff, ff, mf<ff), (10.5 ff, mf<ff, ff, pp, mf<ff), (10.6 ff)], [3.KESİT: (10.6 f<ff, ff), (10.7 f, f<ff, f, f<ff), (11.1 pp, pp, mf), (11.2 f, p, pp), (11.3 <ff, p>ff<), (11.4 p, <), (11.5 f, p)]

5.8 Koda

Metronomun 50'ye düşmesiyle birlikte koda başlar (12:44). Bu koda eserin ilk bölmesinin çarpık bir yansımasıdır. İlk bölmenin ikinci kesitinden materyaller taşıyan bir açılış yapmaktadır. A motifinin yoğunlukta olduğu bu pasaj, β (La, Do, Fa#, Sol, Re, Mi) akorunun Do, Fa#, Sol, Re (dış parti sesleri çıkartılarak) seslerini kullanarak kodaya başlar. Daha sonra ise eserde sıkça kullanılan, “Mi, Re#, La, Si, Mi” seslerinden oluşan bir başka akorun, “Re#, La, Si, Mi” sesleriyle sıradaki akoru oluşturur (Şekil 5.25). Dikkat edilirse dört sesli olarak kullanılan “Do, Fa#, Sol, Re” akorunun alt iki partisinin (Do, Fa#) bir buçuk perde tizleştirilmesi ve üst iki partisinin (Sol, Re) bir buçuk perde pesleştirilmesi (Mi, Si), bu akorun (Re#, La, Si, Mi) açıkça β'nın bir türevi olduğunu göstermektedir. Bu tür göndermeler koda boyunca benzer şekillerde devam eder.



Şekil 5.25: Sequenza XI, Kodanın Başlangıcı ve Akorlar – On Birinci Sayfa, Altıncı Satır

12.4 itibariyle (buradaki metronom 72'dir), eserde sıklıkla kullanılan önemli motifler ve teknikler, ard arda kısa bir şekilde tekrardan sunulmuştur. Sergilenmeye devam eden bu yapılar, metronomun git gide yavaşlamasıyla birlikte eserin kapanışını gerçekleştirmektedir (Şekil 5.26).

The image displays four staves of musical notation for Sequenza XI. The first staff is marked 'poco accel.' with a tempo of ♩ = 72, featuring dynamics from *ff* to *p*. The second staff is marked 'accel.' with a tempo of ♩ = 106, showing dynamics from *mf* to *f* and *p*. The third staff is marked 'poco rall.' with a tempo of ♩ = 50, showing dynamics from *f* to *pp*. The fourth staff is marked 'molto lento' with a tempo of ♩ = ca 40, featuring a 'pont.' marking and dynamics from *pp* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Şekil 5.26: Sequenza XI, Önemli Yapıların Sunuşu ve Eserin Kapanışı
İkinci Sayfada Dördüncü, Beşinci, Altıncı ve Yedinci Satırlar

5.8.1 Kodada Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

Flageolet: [11.7(x2), 11.8(x3), 12.1(x2) ve 12.1(5 sesli Harm. akorun 5 defa çalınması), 12.2(5 sesli Harm. akor), 12.3(x3) ve 12.3(5 sesli Harm. akor), 12.4, 12.5(x2), 12.6, 12.7] Toplam 22.

Bartok Pizzicato: [12.4] Toplam 1.

Rasguado: [12.1, 12.4] Toplam 2

Trill: 0.

Tambora: [12.5, 12.6(x4)] Toplam 5.

Nüans: [KODA: (11.6 p, <f), (11.7 p, <mf, p), (12.1 <mf, mf>p), (12.2 <, <, <), (12.4 <ff, p), (12.5 mf, f<p<f, p<f>p), (12.6 f>pp, pp, mf>pp, p), (12.7 pp, p, mf)]

5.9 Sequenza XI'deki Kozmik Yapının Görselleştirilmesi

Daha önceden bahsettiğimiz üzere söz konusu eserde var olan yapıların birbirleriyle olan ilişkilerindeki döngüsel ve kaleidoskopik fenomenler itibarıyla, kozmik oluşumların sahip oldukları özelliklere benzetmekteyiz. Kozmik bir yapıyı incelediğimizde ufak parçacıkların birbirleriyle olan döngüsel ilişkilerini görmekteyiz. Bu ilişkilerin oluşturduğu yüzeylerin birleşerek ve sürekli başkalaşarak daha bütün bir yapıya eriştiğini, son olarakta iç içe geçmiş olan bu yapıların oluşturmuş oldukları çoklu katmanların birleşerek tek bir vücutta yekpare bir şekil aldığını görmekteyiz. Bu bilgiler eşliğinde tümdengelimci (dedüksiyonal) bir yaklaşım ile Sequenza XI'e bakıldığında; A, B, C olarak adlandırdığımız üç ana motifin, söz konusu eserin kompozisyonel bütünlüğünün oluşumunda büyük bir rol oynadığı görülmektedir. Bu motifler, sahip oldukları özellikler dolayısıyla birbirlerine ait öğeler içermektedir. Daha önceki bölümlerde bu motifleri incelediğimiz üzere, A motifi tambora tekniği ile harmanlanan akorsal yapılardan oluşmakta ve eserin bütününe oranla daha yumuşak nüansları barındıran sakin bir yapıya sahiptir. B motifi, A'ya benzer şekilde akorsal yapılardan oluşmakta ancak rasgado tekniği ile eserdeki en yüksek ses eşliğine sahip pasajları içermektedir. C motifi ise tekrarlı nota gruplarının yoğunlukta olduğu pasajlar içermekte ve triller ile harmanlanmaktadır. Buna ek olarak C motifinde A ve B motiflerinde kullanılan nüansların bir birleşimi görülmekte, bundan ötürü sabit bir ses eşliği bulunmamaktadır. Bu motifleri oluşturan yapıları incelediğimizde ise daha küçük parçacıklar olarak kabul edebileceğimiz üç ana akor (α , β , Γ) karşımıza çıkmaktadır. α , β ve Γ akorları aynen üç ana motifte olduğu gibi birbirleriyle ortak özellikler taşımaktadır. İncelemiş olduğumuz bu eserde, ufak parçacıkların oluşturduğu yapıların birbirleriyle olan etkileşimleri sonucu ortaya çıkan bileşik yapılar ve bunların oluşturduğu katmanlar, kesit ve bölmeler, kompozisyonel perspektif açısından yoğunluğun zaman zaman sıklaştığı veya azaldığı ama hep bir anlam teşkil ettiği kozmik bir yapıyı çağrıştırmaktadır.

Çalışmamızın önceki bölümlerinde eserdeki bölme ve kesitleri açıkladığımız esnada, burada yer alan nüans ve başlıca tekniklerin kullanıldıkları yerleri saptamış, ilgili bölmelerin hangi kesit ve satırlarında olduklarını belirtmiştik.

Çalışmamızın bu kısmında ise eserde yer alan ilgili teknik ve nüansların kullanımlarını hazırlamış olduğumuz şekillerle görselleştirmekteyiz (Şekil 5.27, Şekil 5.28). Bu görsellerde yer alan her teknik için farklı bir renk ve eserde kullanıldıkları nüanslara oranla bir hacim belirlemiş bulunmaktayız (Tablo 5.7).

Tablo 5.7: Tekniklere Ait Renkler

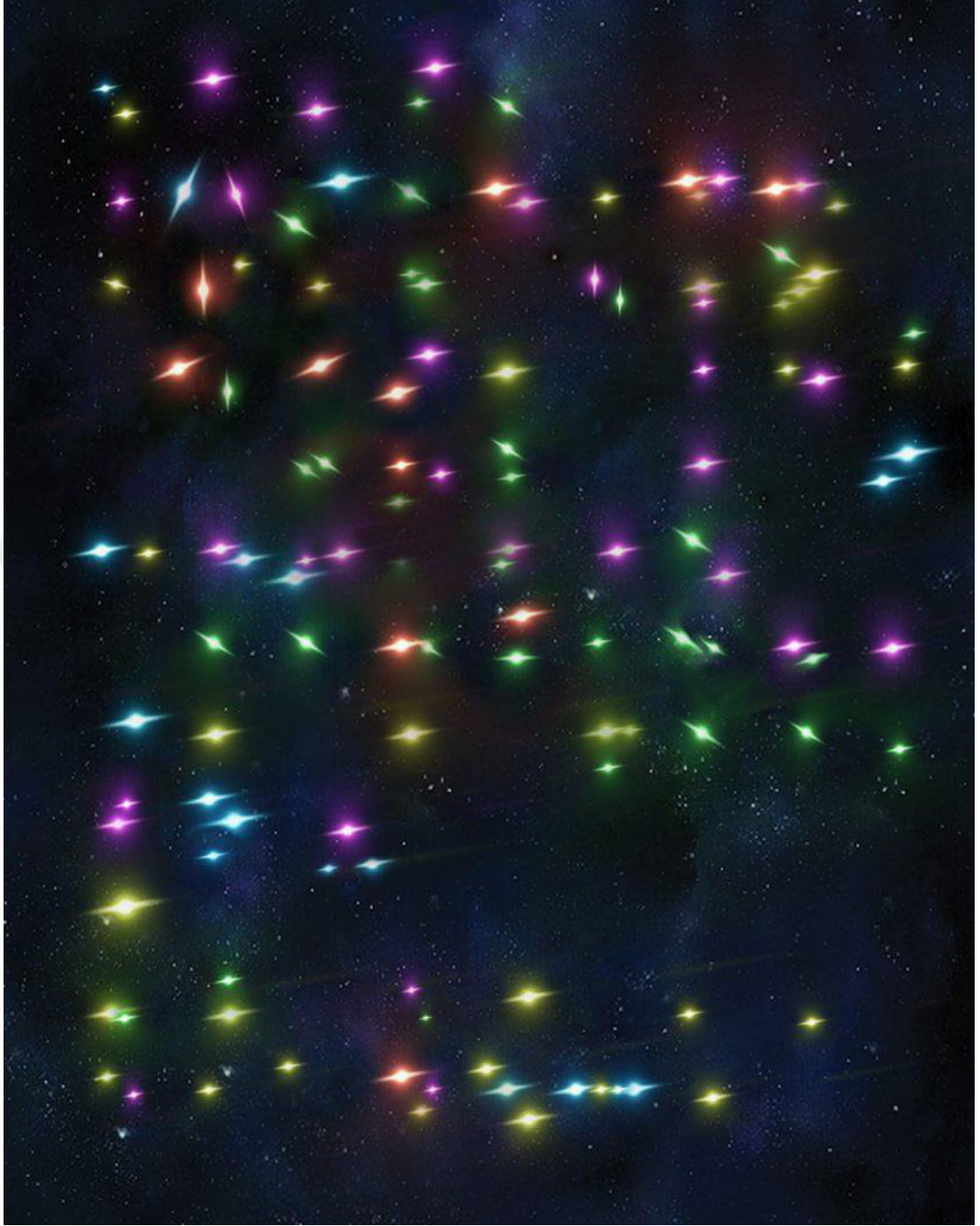
Renkler	Teknikler
●	Bartok Pizzicato
●	Tambora
●	Rasguado
●	Trill
●	Flageolet

Şekil 5.27’de, eserdeki teknikler bir tablo çerçevesinde, ait oldukları sayfa ve satırlarda yer almaktadır. Bu görseldeki noktalar birer yıldızı temsil etmekte ve hacimleri ppp, pp, p, mp, mf, f ve ff nüanslarına oranla farklılık göstermektedir.

Şekil 5.28’de ise bu görseldeki noktalardan aynı hacimde ve renkte olanları tekleştirilerek sadeleştirilmiştir. Aynı zamanda ilgili teknikleri temsil eden bu noktalar birer yıldızla çevrilerek, uzay boşluğunda yer alan bir illüstrasyonu yapılmıştır.

	1.Satır	2.Satır	3.Satır	4.Satır	5.Satır	6.Satır	7.Satır	8.Satır	9.Satır
1.Sayfa									
2.Syf.									
3.Syf.									
4.Syf.									
5.Syf.									
6.Syf.									
7.Syf.									
8.Syf.									
9.Syf.									
10.Syf.									
11.Syf.									
12.Syf.									

Şekil 5.27: Eserde Yer alan Tekniklerin Görselleştirilmesi



Şekil 5.28: Eserde Yer Alan Tekniklerin Uzay Boşluğundaki İllüstrasyonu

6. SONUÇ

20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Berio, yaşamı boyunca çeşitli alanlarda eserler vermiş ve postmodern müziğin önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Postmodernliğin müzikteki etkisine baktığımızda belirgin bir şekilde, diğer sanat dallarında da olduğu gibi alıntılama ve kolaj türü benzer tekniklerin kullanımı görülmektedir. Postmodern müzik eserlerine bakıldığında kolaj ve alıntılama tekniğinin kullanıldığı ilk ve en belirgin örneklerinden biri, Berio'nun Sinfonia'sıdır (1968). Bu eser, kullanılan kolaj tekniğinin yanı sıra bir göndermeler ve alıntılar bütünüdür. İkinci bölüm 'O King' olarak adlandırılmış ve Martin Luther King'e ithaf edilmiştir. Ayrıca üçüncü bölümün büyük çoğunluğu Mahler'in ikinci senfonisinin scherzosu ile birleştirilmiş ve Bach, Schoenberg, Ravel, Strauss ve daha pek çok bestecinin eserlerinden alınan yapılarla harmanlanmıştır.

Bu bilgiler ışığında Sequenza XI'in incelenmesinde, postmodernliği vurgulayan net bir ögeye rastlanmamıştır. Eserde kullanılan başlıca tekniklere baktığımız zaman rasgado kullanımının son derece yoğun olduğunu görmekteyiz. Ancak bu tekniği flamenko müziğine bir gönderme amacı ile değil, idiomatik bir kompozisyon bütünlüğü gayesi altında kullanıldığını düşünmekteyiz. Eserde kullanılan gitar tekniklerinin bütününe baktığımızda, yenilikçi olarak niteleyebileceğimiz teknikler dışında aslında yeni bir ögenin varlığı söz konusu değildir. Başka bir deyişle, yapıt yeni bir teknik anlayışı değil, yenilikçi bir teknik kullanımı sunmaktadır. Legatoların icrasında sol ve sağ elin birlikte kullanıldığı 'tapping' tekniği ve tremololardaki otuz ikilik notaların en kalın partide yer alması buna bir örnektir ancak gitar repertuarında daha önce kullanımı olmayan yeni ögeler değildir.

Sequenza serisinde ortak olan parametrelerden biri de virtüözitedir. Yorumcuya çok kısıtlı bir dinlenme noktası bırakan bu eserler ortalama 10-15 dakikalık sürelerle sahiptir. Sequenzaların bu yönden Bach'ın Chaconne eserini örnek aldığı, ayrıca Sequenza VII ve Sequenza VIII'de bu esere yönelik çeşitli göndermelerin mevcut olduğu belirlenmiştir. Kondisyon açısından zor olan Sequenza XI, virtüözitenin hem teknik hem de müzikal yönden üst düzey olduğu bir eserdir. Bütün bu parametrelerin

ötesinde, eserdeki yapıların örgütlenme şekli ve kompozisyonel bütünlüğü irdelendiğinde, yoğun bir şekilde varyasyon kullanımı gözlemlenmiştir. Eserde yer alan öğelerin tekrar tekrar farklı yansımalarla çeşitlemelerine yer verilmiştir. Chaccone ise bilindiği üzere temelde bir armoni çeşitlemesidir ve Bach'ın Chaccone'u yoğun varyasyon kullanımıyla donatılmıştır. Bütün bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda Bach'ın Chaccone'u ile Sequenza XI arasındaki ortak parametreler net bir şekilde görülmektedir. Bu parametrelerin varlığı, söz konusu eseri, postmodern anlayışa dahil edip etmeyeceği ise bize göre tartışmaya açık bir konudur.

Bütün Sequenza'larda ortak olan virtüözite yoğun müzikal fikirler ve nüanslar ile detaylandırılmıştır. Burada istenilen, hızlı pasajların yer aldığı zor kas hareketlerinden ziyade, müzikal fikrin yaratmış olduğu çeşitliliklerin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir virtüözitedir. Aynı zamanda farklı tını arayışlarında olan Berio, enstrümanların kendi potansiyellerini rahatlıkla ortaya çıkartabilecek çeşitliliklerle dolu kompozisyonlar ortaya koymayı amaçlamıştır. Bununla birlikte, idiomatik yazım diliyle enstrümanların kendi doğal yapılarına uygun bir çerçeve içerisinde oluşturulan bu kompozisyonlar, bu sınır ve çerçevelerin dışına çıkmamaya özen göstermiştir. Sequenza'larda var olan kontrpuantal yapılardan ziyade, eserin tamamına bakarak daha geniş bir açıdan yakaladığımız bütünsel yapının oluşturmuş olduğu iç içe geçmiş boyutların, birbirleri ile olan ilişkilerine dikkat edilirse, Berio'nun bahsettiği 'Polifonik Türde/Üslupta Dinleme' üslubunun, eserlerin daha iyi anlaşılmasında ne denli önemli olduğu ortaya çıkar. İç içe geçmiş bu boyutlar, nüans, tansiyon (gerginlik) eşiği, farklı register, ritmik, armonik jestler, tekrar edilen nota ve artikülasyonlar karşımıza çıkmaktadır. Burada bahsedilen, bütünsellikten ortaya çıkan polifonik yapı, Sequenza'larda var olan bölmeler ve bu bölmelerin aralarındaki ilişkilerde saklıdır. 'Sequenza VII'de açıklamış olduğumuz, A1, B ve A2 bölmelerinin aralarındaki ilişkiye dikkat edildiğinde bu bölmeler birbirlerinden bağımsız olmayıp, sürekli etkileşim içerisindedir. İç içe geçen boyutlar, zaman zaman birbirlerinin cümleleriyle kesişir ve birinin bitişi diğerinin doğal bir başlangıcına dönüşür. Bu boyutlar veya iç içe geçen katmanlar, kontrpuantal hatlar olarak hayal edildiğinde ortaya çıkan yapı, dinleyiciye son derece zengin bir polifoni sunar. Arp, piyano, gitar ve akordeon gibi akorsal ve polifonik yapıları nispeten daha rahat icra edebilen çalgıların yanı sıra Berio, trompet için bestelediği 'Sequenza

X'da, iç içe geçen çoklu katmanları ve bunların yaratmış olduğu polifonik unsurları, mikrofon ve rezonatör olarak kullandığı piyano ile güçlendirmiştir. Benzer bir şekilde obua için bestelenen 'Sequenza VII'de, eser boyunca si notası, obua partisine eşlik eder.

Berio, Sequenza'ların bestelenmesindeki üç parametreden biri olan polifoninin, ilk başta yüzeysel bir incelemeyle farkedilemeyeceğini ve dipte yatan kontrpuantal yapının spesifik bir dinleme üslubu ile ele alınması gerektiğini belirtmiştir. Bu bilgiler eşliğinde Berio'nun söz ettiği 'Polifonik Türde/Üslupta Dinleme' ile neyi vurgulamaya çalıştığını daha rahat anlayabiliriz.

Güçlü nüanslar, triton, m2/m9 (ve çevirimleri) aralık kullanım sıklığı, artikülasyonlar, vurgulanan tekrarlı notalar, rasguadolar, agilite ve ritmik yoğunluk içeren pasajlar eserde tansiyonu arttıran parametrelerdir. Güçsüz nüanslar, flageolet, tambora, ritmik seyreklik, M2, m3, M3, T4 (ve çevirimleri) aralık kullanım tercihleri, görece lirik ve dinginlik içeren pasajlar ise eserde tansiyonu düşüren parametrelerdir. Bu parametrelerin ani ortaya çıkış, kayboluş, yarattıkları anlık odaklanma ve odak dışı olmaları; motif, cümle, kesit ve bölmeler arasında iç içe geçen katmanlarda kullanılan kaleidoskopik bir kompozisyon yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu kaleidoskoplar ve iç içe geçen katmanların oluşturduğu farklı boyutlar, eserdeki en küçük hücreden en büyük form kurgusuna kadar, bütünün yaşamsal temel yapı taşları niteliğindedir. Bu da sürekli evrim geçirerek gelişen, sadece küçük bir organizmadan hayat bulan kozmik bir yapıyı karşımıza çıkartmaktadır. Eserdeki en küçük organizmalardan biri olan üç ana akor (α , β , Γ), bu kozmik yapıdaki en belirleyici öge olarak tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Berio, Luciano. 1988. **Sequenza IX per Chitarra Sola**. Wien: Universal Edition A.G.
- _____. 1998. **Berio: Sequenzas**. Ensemble Intercontemporain. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.
- Butler, Christopher. 2010. **Modernism**. Çev. Nursu Öрге. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları
- Corparo, Mark D. 2007. A Polyphonic Type of Listening In and Out of Focus: Berio's Sequenza XI for Guitar **Berio's Sequenzas**. ed. Janet K.Halfyard. Hampshire(England), Burlington(USA): Ashgate Publishing Company.
- Chevassus, Beatrice R. 2002. **Müzikte Postmodernlik**. çev. İlhan Usmanbaş. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Cope, David, 1993. **New Direction in Music**. United States of America: 6th ed. By Wm. C. Brown Communications, Inc.
- Demirkol, C. Vedat. 2008. **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Donat, Misha. 1964. Berio and His 'Circles'. **The Musical Times**. Vol. 105, No. 1452: 150-107.
- Edwards, P.Y. 2004. Luciano Berio's Sequenza III: The Use of Vocal Gesture and The Genre Of The Mad Scene. Doktora Tezi. University of North Texas.
- Grout, J. Donald. 2001. **A History of Western Music**. United States of America, Newyork: 6th ed. By W. W. Norton & Company Inc.
- Habermas, Jürgen. 1994. "Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje", F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas, **Postmodernizm**. çev. Gülengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu. İstanbul: Kıyı yayınları.
- Hooker, Denise. 1994. **History of Western Art**. London: Pipit Press.
- Kostka S., D. Payne. 2004. **Tonal Harmony With an Intrudction to Twentieth-Century Music**. 5th ed. Published by McGraw-Hill Inc. Newyork, NY
- Kramer, Jonathan D. 2002. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. **Postmodern Music/Postmodern Thought**. ed. Judy Lochhead, Joseph Auner. New York: Routledge.
- Moma. [06.02.18]. Fernand Leger, La Ville (The City), 1919. <https://www.moma.org/collection/works/80388>
- Murdoch, G. M. 2011. Composing With Vocal Physiology: Extended Vocal Technique Categories and Berio's Sequenza III. Doktora Tezi, University of Utah.

- Neidhöfer, Christoph. 2009. Inside Luciano Berio's Serialism. **Music Analysis**. Vol. 28, No. 2: 301-348
- Osmond-Smith, D., B. Earle. [18.07.2017]. Berio, Luciano. <http://0-www.oxfordmusiconline.com.divit.library.itu.edu.tr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002815>
- Pellman, S.F. 1979. Part I: Horizon, Part II: An Examination of the Role of Timbre in a Musical Composition, as Exemplified by an Analysis of "Sequenza V" by Luciano Berio. Doktora Tezi, Cornell University.
- Sanderson, R.V. 1986. Luciano Berio's Use of The Clairnet in Sequenza IXa. Yüksek Lisans Tezi, University of Southern California.
- Schaub, G. 1989. Transformational Process, Harmonic Fields, and Fitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I Through Sequenza X. Doktora Tezi, University of Southern California.
- Schullman, M. D. M. 2016. Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas. Doktora Tezi, Yale University.
- Setar, K. M. 1997. An Evaluation in Listening: An Analytical and Critical Study of Structural, Acoustic, and Phenomenal Aspects of Selected Works by Pauline Oliveros. Doktora Tezi, University of Southern California.
- Uscher, N. 1983. Luciano Berio, Sequenza VI for Solo Viola: Performance Practices. **Perspectives Of New Music**. Vol. 21, No.1 s.286-293.
- Uşen, Şebnem. 2013. Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri. Doktora Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vecchione, C.M. 1993. Sequenza VII by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions. Doktora Tezi, Louisiana State University.
- Wuestemann, G. 1998. Luciano Berio's Sequenza XI Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis With Performance Edited Score. Doktora Tezi, The University of Arizona.

EKLER

Ek 1. Sequenza XI Performans Notları ve Çevirisi

Performance Notes / Performans Notları

1) Ø

*Bartok Pizzicato

*Bartok Pizzicato.

2)



*Tambour, percussion with RH just behind the bridge.

*Tambora, sağ el avuç içi ile köprünün hemen yanından tellerin üstüne vurarak elde edilen perküsif efekt.

3)



*First chord Plucked (or strummed with one finger of RH): same chord then played tambour.

*İlk akor çekilir (veya sağ elin bir parmağı ile çalınır): daha sonra aynı akor tambora olarak çalınır.

Rasguado

a)



*Fast grace note rasguado: c, a, m, i.

*Hızlıca icra edilen rasguado: c, a, m, i.

b)



*Fast grace note rasgado followed by accented chord. Thumb may be used on accented chord: c, a, m, i.

*Hızlıca icra edilen rasguadoyu aksanlı bir akor takip eder. Aksanlı akor için baş parmağı kullan: c, a, m, i.

c)



*As fast as possible: continuous rasgado as in flamenco (using a combination of RH fingers and thumb). May also be played $\uparrow\downarrow$ as suit technique of player.

*Olabildiğince hızlı: flamenko tekniğinde olduğu gibi sürekli rasgado (Baş parmakla birlikte sağ elin parmaklarının kullanımının bir kombinasyonu) Ayrıca yorumcunun tekniğine bağlı olarak $\uparrow\downarrow$ şeklinde de kullanılabilir.

d)



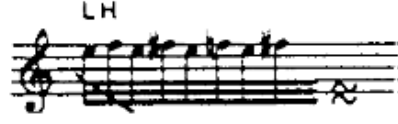
* Up and down strokes with one finger of RH or thumb and any finger. “Up” means in this context “up with respect to pitch”. For the guitarist “up” is actually “towards the floor”

* Sağ elin bir parmağıyla veya baş parmak ve herhangi bir parmakla, yukarı ve aşağı vuruş. Burada “Yukarı”nın anlamı “notaya göre yukarı”. Bir gitarist için “yukarı” aslında zemine (yer) doğru vuruş yapmaktır.

*Repeated sequences to be played as fast as possible

*Tekrar edilen sıralanmış notalar olabildiğince hızlı çalınmalıdır.

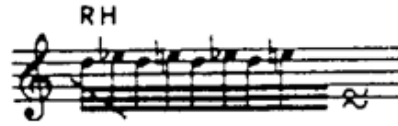
a)



* Pluck first note with RH, play remainder of sequence with LH alone

* İlk notayı sağ el ile çal, geri kalan sıralanmış notaları ise sadece sol el ile.

b)



* Play entire sequence with fingers of the RH (suggested pattern: p, a, i, m).

* Tüm sıralanmış notaları sağ el ile çal (önerilen : p, a, i, m.)

c)



* Pluck first note with RH. Then alternate hammering-on and pulling-off first with a finger of the LH, then with a finger of the RH as indicated

* İlk notayı sağ el ile çek. Sonrasında sol el ile bas-çek (kuvvetlice vur ve çek) şeklinde çal ve RH ile işaretlenen notayı, sağ el ile çal.

4)



* Pluck with a finger of the LH to facilitate change of position.

* Pozisyonu geçişni rahatlatmak için, sol elin bir parmağı ile çek.

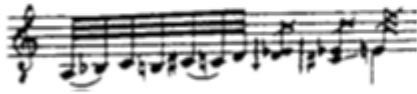
5)



* Glissando with fingers of LH while RH plays fast grace note rasguado (c, a, m, i). Land on final accented chord with thumb.

* Sağ el ile hızlı rasguado yaparken, glissando sol el ile yapılır (c, a, m, i). Aksanlı son akor baş parmak ile çalınır.

6)



* Play C-sharp, E-flat with RH thumb. Glissando with 4 of LH to E-natural on (6). Then start tremolando on E-natural with RH on (5) and (6)

* Sağ elin baş parmağı ile C-diyez ve E-bemol çal. 6. telde sol elin 4. parmağıyla E-naturale glissando yap. Sonra 6. ve 5. telde E-naturalde tremoloyu başlat.

7)



* Play D-sharp, E-natural with RH thumb. Then glissando with LH 4 to G on (5) to start tremolando on (3) and (5)

* Sağ el baş parmağıyla D-diyez ve E-natural çal. Sonra sol elin 4. parmağıyla 5. tel üstünden G'ye glissando yap, 5. telde unison çalarken 3. telde' de ise tremolo yap

8)



* LH 3 pulls off C to open D at same time as RH ring finger finishes arpeggio on (6).

* Sol elin 3. parmağı C'yi çekerek boş tel D'yi tımlatır, aynı zamanda sağ elin yüzük parmağı 6. telde arpeji bitirir.

Ek 2. Sequenza XI (1988) Partisyon



luciano berio

sequenza XI
per chitarra sola

ue 19273
universal edition

Spielanweisungen / Performance notes

♪ Bartók-pizzicato / Bartók pizzicato



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



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

Rasgado

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



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



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

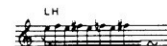


d) Auf- und Abstriche mit einem Finger oder mit dem Daumen und einem beliebigen Finger der RH. "Auf" bedeutet in diesem Zusammenhang: "aufwärts in bezug auf die Tonhöhe". In Wirklichkeit bedeutet "auf" für den Gitarristen: "in Richtung Boden".
Up and down strokes with one finger of RH or thumb and any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

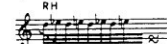


Wiederholte Tonfolgen - so schnell wie möglich / Repeated sequences - to be played as fast as possible

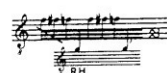
a) Erste Note mit RH zupfen, den Rest der Tonfolge mit LH allein spielen.
Pluck first note with RH, play remainder of sequence with LH alone.



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



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



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



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



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



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



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



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

Durata: 14 min

for eliot fisk

sequenza XI
per chitarra sola
(1988)



luciano berio

$\text{♩} = 50$, ma liberamente, come preludiando

*) T = tambora
**) So schnell wie möglich wiederholen / Repeat as fast as possible
© Copyright 1988 by Universal Edition A.G., Wien

Universal Edition UE 19 273

The musical score on page 3 consists of eight staves of music. The first staff begins with a *pont.* (ponticello) marking and a five-measure phrase starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff features a fortissimo (*ff*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. The third staff is marked *dolcemente* (softly) and includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a vibrato (*vibr.*) marking. The fourth staff contains an *espr.* (espressivo) marking, a forte (*f*) dynamic, and a *pont.* marking. The fifth staff includes a *tasto* (tasto) marking for the right hand (RH) and a piano (*p*) dynamic. The sixth staff features a *rall.* (rallentando) marking, a piano (*p*) dynamic, an *accel.* (accelerando) marking, a forte (*f*) dynamic, and a vibrato (*vibr.*) marking. The seventh staff includes a *mf* dynamic and a five-measure phrase. The eighth staff features a piano (*p*) dynamic, a forte (*f*) dynamic, a pianissimo (*pp*) dynamic, and a forte (*f*) dynamic. The score is filled with various musical notations including slurs, accents, and specific fingerings for both hands.

f *p* *ff* *p* *ppp* *pp* *ff* *p* *poco tratt.* *mf* *accel.* $\text{♩} = 60$ *ff* *p* *f* *f* *pont. I*

UE 19273

The musical score on page 6 consists of seven staves of music. The first staff begins with a *f* dynamic and includes a *tasto* marking above a trill. The second staff features a *ff* dynamic and a *f* dynamic, with a *(LH)* marking. The third staff includes *mf*, *ff*, and *pp* dynamics, along with a *tratt.* marking. The fourth staff has an *accel.* marking and a tempo of $\text{♩} = 60$, with *pont.* markings above the notes. The fifth staff is marked *ff*. The sixth staff includes a *10* fingering. The seventh staff is marked *mf* and includes a *LH* marking. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulation marks like accents and slurs.

The musical score consists of ten staves of notation for guitar. The first staff begins with a 5x repeat sign and a forte (*f*) dynamic. The second staff includes a dynamic marking of *ffz*. The third staff features a 3x repeat sign and a *p* dynamic. The fourth staff is labeled 'LH' and includes a *ffz* dynamic. The fifth staff is labeled 'RH' and includes an 'accel.' marking and a *pp* dynamic. The sixth staff includes a 5x repeat sign and a *pp* dynamic. The seventh staff includes a *ff* dynamic. The eighth staff includes a 5x repeat sign and a *ff* dynamic. The ninth staff includes a 6x repeat sign. The tenth staff includes a *ff* dynamic. The score is filled with intricate guitar-specific notation, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0, 1, 2, 3, 4, 5), slurs, and various dynamic markings such as *f*, *ff*, *ffz*, *p*, *mf*, *pp*, and *ffz*.

UE 19 273

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

The musical score consists of several systems of notation for guitar. The first system features a complex chordal texture with markings 'R' and 'f < ff'. The second system includes a tempo change to $\text{♩} = 50$ and a dynamic marking 'p', followed by an 'accel.' section with a tempo of $\text{♩} = 84$. The third system starts with a 'rall.' section at $\text{♩} = 60$, marked 'pont.' and 'tasto', with dynamics ranging from 'pp' to 'ff'. The fourth system features a 'rall.' section at $\text{♩} = 60$ with dynamics 'f', 'ffz', 'p', 'f', 'ffz', 'pp', and '(pp)'. The fifth system contains two staves of arpeggiated patterns with fingerings (1-4, 2-3, 3-4, 4-5) and dynamics 'ff'. The sixth system includes a 'ca. 4x' marking and dynamics 'mf' and 'ff'. The score concludes with a final chordal structure.

UE 19 273

Musical staff 1: Treble clef, 6/8 time signature. The staff contains a series of eighth-note chords with various accidentals (b, #). Dynamics include *pp*, *mf*, *sfz*, and *ffz*. A trill-like figure is marked with a triangle and *x6*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical staff 2: Treble clef, 6/8 time signature. Features a 5x repeat sign over a group of eighth notes. Dynamics include *f*, *mf*, and *sfz*. Includes a 5-fingered scale-like passage and a circled measure with a 5. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical staff 3: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamics include *mf*, *sfz*, and *ff*. An *expr.* (expressive) marking is present over a series of notes. Includes a 5-fingered scale-like passage and a circled measure with a 5. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical staff 4: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamics include *mf*, *sfz*, and *ff*. Features a 5-fingered scale-like passage and a circled measure with a 5. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical staff 5: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamics include *ff*, *mf*, *sfz*, and *ff*. A 4-measure phrase is marked with a bracket and *4"*. Includes a circled measure with a 5 and a circled measure with a 5. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical staff 6: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamics include *ff*, *f*, and *sfz*. Features a 4x repeat sign over a group of notes. Includes a circled measure with a 5 and a circled measure with a 5. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Musical staff 7: Treble clef, 6/8 time signature. Dynamics include *f* and *ff*. Features a 5-fingered scale-like passage and a circled measure with a 5. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

tratt. molto $\text{♩} = 50$

$\text{♩} = 60$

vibrando le note gravi

poco accel. $\text{♩} = 72$

accel. $\text{♩} = 106$

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

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

ÖZ GEÇMİŞ

Doğum Tarihi 23.03.1991

Doğum Yeri İstanbul

Eğitimi

Yüksek Lisans 2015 - Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı
Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programı

Lisans 2010 - 2015 Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi
Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü
Müzik Toplulukları Programı

Lise 2006 – 2009 Bahçelievler Lisesi

İ.Ö. 1998 – 2006 Bahçelievler Kumport

Yayımlar

“Sequenza Serisi ve Üç Parametreye Genel Bakış”, İDİL Sanat ve Dil Dergisi, Cilt 6, Sayı 38, Güz III (30.11.2017), (ISSN: 2146-9903, E-ISSN: 2147-3056)

Konserler

Elektrik Elektronik Fakültesi Semineri Açılış Konseri

Mert Altuntaş & Alican Hakgüder Gitar Duo

YTÜ 2011-2012 Davutpaşa Kapmüsü Elektrik Elektronik Fak. Konferans Salonu, 25 Aralık 2012

Sanat ve Tasarım Fakültesi, Klasik Gitar Güz Dönemi Konserleri

Mert Altuntaş & Alican Hakgüder Gitar Duo

YTÜ, Yıldız Kampüsü Oditoryum , 28 Aralık 2012

Sanat ve Tasarım Fakültesi, Klasik Gitar Bahar Dönemi Konserleri
YTÜ , Yıldız Kampüsü Oditoryum, 29 Mayıs 2013

Sanat ve Tasarım Fakültesi, Klasik Gitar Güz Dönemi Konserleri
YTÜ , Yıldız Kampüsü Oditoryum, 23 Aralık 2014

15. Afyonkarahisar Klasik Müzik Festivali
Evren Kutlay & Yıldız Teknik Üniversitesi Oda Müziği Topluluğu
NG Hotels Afyon, Millit Hamamı 18-25 Nisan 2016

Sesin Yolculuğu 10. Genç Besteciler Festivali
Kadıköy Belediyesi Süreyya Opera Sahnesi, 09 Nisan 2017

Marmara Üniversitesi 3. Gitar Günleri
Marmara Üniversitesi Göztepe Kampüsü, Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi
Anabilim Dalı Konser Salonu, 4-5 Mayıs 2017

Yeni Müzik Festivali I, (2. Konser Bir Başınalıklar, Solo çalgılar / Tek ses için
müzik) YTÜ Davutpaşa Kampüsü STF Farabi Salonu, 11 Mayıs 2017