

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI
SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI**

**POSTMODERN MÜZİK KAVRAMI BAĞLAMINDA
LUCIANO BERIO'NUN SEQUENZA I ADLI ESERİ VE
BU ESERDE KULLANILAN
ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ**

**ŞEBNEM UŞEN
07724302**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. RUHİ AYANGİL**

**İSTANBUL
2013**

**TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI
SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI**

**POSTMODERN MÜZİK KAVRAMI BAĞLAMINDA
LUCIANO BERIO'NUN SEQUENZA I ADLI ESERİ VE
BU ESERDE KULLANILAN
ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ**

**ŞEBNEM UŞEN
07724302**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. RUHİ AYANGİL**

**İSTANBUL
2013**

TC
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK PROGRAMI
SANATTA YETERLİK ESER ÇALIŞMASI

POSTMODERN MÜZİK KAVRAMI BAĞLAMINDA
LUCIANO BERIO'NUN SEQUENZA I ADLI ESERİ VE
BU ESERDE KULLANILAN
ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ

ŞEBNEM UŞEN
07724302

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 03.05.2013
Tezin Savunulduğu Tarih: 13.06.2013

Tez Oy birliği / ~~Oy çokluğu~~ ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad

İmza

Tez Danışmanı : Prof. Ruhi AYANGİL
Jüri Üyeleri : Doç.Dr.Koray SAZLI
Yrd.Doç.Dr.Ebru AYATA
Prof.Şehvar BEŞİROĞLU
Doç.Ayla ULUDERE



İSTANBUL
Mayıs 2013

ÖZ

POSTMODERN MÜZİK KAVRAMI BAĞLAMINDA LUCIANO BERIO' NUN “SEQUENZA I” ADLI ESERİ VE BU ESERDE KULLANILAN ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ

Şebnem Uşen

Mayıs, 2013

20. yüzyılda gerek müzik alanında gerekse diğer sanat dallarında, biçimsel ve kavramsal açıdan önemli değişiklikler yaşanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan postmodernizm kavramını ve bu kavramın müzik alanına ne şekilde yansıdığını anlayabilmek için, önce modernizm kavramı ele alınmalıdır. Bu sebeple çalışmada, ilk olarak modernizm daha sonra da postmodernizm kavramı ve gelişimi incelenmiş olup, postmodern düşünürlerden F. Jameson, M. Foucault, J.F. Lyotard ve J. Baudrillard'ın postmodernizm ile ilgili düşüncelerine değinilmiştir. Modernizm ve postmodernizm arasındaki farklılıkları daha iyi anlayabilmek için karşılaştırma yapılmış ve bu dönemde müzik ile işbirliği içerisinde olan disiplinlerden görsel ve sahne sanatlarında postmodernizme yer verilmiştir. Müzikte postmodernizmin gelişim süreci incelenirken, öncülük eden besteciler ve kullandıkları postmodern teknikler, eserlerden örnekler verilerek açıklanmıştır. Son olarak da Berio' nun “Sequenza I” adlı eserinin analizi yapılarak, postmodernizmi çağrıştıran öğeler tespit edilmiş ve flüte tınısal açıdan farklı bir duyum sağlayan çağdaş flüt teknikleri, iki kategoride incelenmiştir.

Yapılan bu çalışmanın amacı, Berio' nun “Sequenza I” adlı eserini postmodern müzik kavramı bağlamında inceleyerek esere farklı bir bakış açısı kazandırmaktır. Bu sebeple yerli ve yabancı olmak üzere geniş bir literatür taraması yapılmış, eserin 1958 ve 1992 versiyonlarının notaları, ayrıca Berio ile yapılan röportajların belgeleri incelenmiş ve “Sequenza I” in çeşitli performans kayıtları dinlenmiştir. Bu incelemeler sonucunda Berio' nun “Sequenza I” adlı eserinde postmodern sayılabilecek özellikler saptanmıştır. Bu özellikler çalışmada incelenen diğer postmodern eserlerle karşılaştırıldığında, parçanın postmodern bir eser olarak nitelendirilemeyeceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Modernizm, Postmodernizm, Postmodern Teknikler, Luciano Berio, Sequenza I, Flüt

ABSTRACT

LUCIANO BERIO'S "SEQUENZA I" WITHIN THE CONCEPT OF POSTMODERN MUSIC AND THE USE OF CONTEMPORARY FLUTE TECHNIQUES

Şebnem Uşen

May, 2013

The 20th century witnessed many significant changes regarding the formal and conceptual understanding in music and the other arts in general. In order to comprehend postmodernism's emergence in the second half of the 20th century as well as its reflection in music, we should first look closely into the concept of the modernism. Thus, this dissertation looks at the conceptual development of modernism and postmodernism with references to the ideas of the postmodernist philosophers F. Jameson, M. Foucault, J.F. Lyotard and J. Baudrillard. A comparison method is utilized to fathom the differences between modernism and postmodernism in a greater sense. Further discussion takes place about postmodernism in the visual and performing arts which directly collaborated with music during this period. In observing the developmental process of postmodernism in music, pioneer composers and their compositional techniques are introduced and explained by giving specific examples from their works. In the analysis of Berio's "Sequenza I" some elements have been ascertained to evoke postmodernism. The contemporary flute techniques which provide different timbral sonorities for the instrument have been viewed in two categories.

The objective of this dissertation is to develop a different perspective for Berio's "Sequenza I" by examining it in regards to postmodern music concept. Both national and international literature have been consulted extensively and analytical procedures were followed in evaluating two different versions (1958 and 1992) of Berio's "Sequenza I". The documents of several interviews with the composer were reviewed, as well as the listening to various performance recordings of the piece. As a result of this overall consideration, the final conclusions have been determined as follows: Although there are some features encountered in "Sequenza I" which can be regarded as postmodern attitude, this piece might not be qualified as a postmodern work when it is compared with other works reflecting particular postmodern elements.

Keywords: Music, Modernism, Postmodernism, Postmodern Technics, Luciano Berio, Sequenza I, Flute

ÖNSÖZ

20. yüzyılda, “Modernizm” olarak adlandırılan dönemde birçok sanat dalında düşünsel ve toplumsal değişimler yaşanırken, müzikte de tüm sınırlar bilinçli olarak zorlanmış, teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde tüm geleneksel kurallar çökmeye başlamıştır. Müzik, kendi sanat disiplinin dışına taşarak diğer sanat dallarını da kullanmaya başlamıştır. Yüksek modernist tekniğin üniversitelerde ve seçkin sanat ortamlarında kurumsallaşması, sanat kuramcıları tarafından eleştirilmiş ve modernizmin aşırılığı olarak değerlendirilmiştir. İşte bu noktada “Postmodernizm” kavramı modernizmin seçiciliğine karşı meydan okumak amacıyla ortaya çıkmıştır. Postmodernizm kavramı, toplum düzeni ve işleyişi, hukuk teorisi, bilim felsefesi, mimari, heykel, görsel sanatlar, plastik sanatlar, edebiyat, müzik ve sahne sanatlarının da bulunduğu, geniş bir alanı kapsamaktadır. Aslında modernizmle hesaplaşma anlamına gelen postmodernizm, birçok sanat disiplinde özellikle de müzik alanında yeni arayışlara sebep olmuş, besteciler geleneksel kuralların dışına çıkarak besteledikleri eserlerle topluma farklı bir bakış açısı sunmuşlardır. Postmodernizm, getirdiği belirsizlik kavramıyla anlaşılması güç olmakla beraber, bireylerin yaratıcılıklarını kısıtlamadan fikirlerini ortaya koyabilmelerini sağlaması ve sanat dallarını işbirliğine teşvik etmesi nedeniyle, incelenmesi gereken önemli bir kavramdır.

Bu bağlamda çalışmanın amacı, postmodernizm kavramının 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geçirdiği süreci inceleyerek, müzik alanına özellikle de Berio’nun “Sequenza I” adlı eserine ne şekilde yansıdığını tespit etmek ve bu esere farklı bir bakış açısı kazandırmaktır. Bu sebeple, Türkçe literatürde müzik alanında konu ile ilgili yeterli sayıda kaynak bulunamadığından büyük ölçüde yabancı veri tabanları ve kitaplardan faydalanılmıştır. Araştırma yaparken sanatta postmodernizm ile ilgili birçok Türkçe kaynağa ulaşılmış, müzik konusunda ise ancak bir adet kaynak kitap bulunabilmiştir.

Yoğun literatür çalışmasından sonra yapılan çalışma üç bölümden oluşmakta olup, öncelikle sanat alanında modernizm ve postmodernizm kavramları detaylı olarak incelenmiştir. Daha sonra müzik alanında postmodernizm kavramı, önde gelen besteciler ve kullandıkları postmodern teknikler incelenerek, İtalyan besteci Luciano Berio ile ilişkilendirilmiştir. Son olarak da Berio’nun “Sequenza I” adlı eseri, eserde kullanılan çağdaş flüt teknikleriyle birlikte postmodern müzik kavramı bağlamında analiz edilmiştir.

Literatür taraması esnasında birçok yabancı kaynak kitaba ve bu alanda yapılmış tezlere kolaylıkla ulaşılmış, ancak özellikle müzikte postmodernizm ve flüt alanlarında yeterli Türkçe kaynak bulunamaması sebebiyle çalışma süresi uzamıştır. Daha sonraki çalışmalarda kaynak olarak yararlanılabilmesi için, bu çalışmada, özellikle de müzik alanında oldukça detaylı araştırma yapılması ve farklı kaynakların tercümesi hususunda özen gösterilmiştir.

Eserin hazırlanmasında çok kıymetli yardım ve desteklerinden dolayı tez danışmanım Sayın Prof. Ruhi Ayangil ve Doç. Dr. Koray Sazlı'ya teşekkürlerimi arz ederim. Eserin tüm aşamalarında bana yardım edip, değerli bilgileriyle yol gösteren sevgili kardeşim Doç. Dr. Şelale Uşen'e, kaynak araştırmalarında ve teminlerinde destek olan sevgili arkadaşlarım Doç. Eylem Arıca ve Yrd. Doç. Dr. Ebru Ayata'ya, tezin şekillenmesinde büyük katkıları bulunan arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Nevra Ertürk'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. SANATTA POSTMODERNİZM KAVRAMI VE GELİŞİMİ	6
2.1. Modernizm Kavramı ve Gelişimi.....	6
2.2. Postmodernizm Kavramı ve Gelişimi.....	21
2.3. Modernizm-Postmodernizm Karşılaştırması.....	27
2.4. Postmodern Sanat Anlayışı ve Sanatta Postmodernizmin	31
Öncüleri.....	
2.4.1. Görsel Sanatlarda Postmodernizm.....	34
2.4.1.1. Fotoğraf.....	34
2.4.1.2. Sinema.....	36
2.4.1.3. Video.....	38
2.4.2. Sahne Sanatlarında Postmodernizm.....	41
2.4.2.1. Tiyatro.....	41
2.4.2.2. Opera.....	44
2.4.2.3. Dans.....	49
3. MÜZİKTE POSTMODERNİZM.....	55
3.1. Müzikte Postmodernizmin Gelişim Süreci.....	55
3.2. Müzikte Postmodernizmin Öncüleri ve Kullandıkları	62
Postmodern Teknikler.....	
3.2.1. Melodinin Önderliği: Pousseur - Stockhausen -	63
Part.....	
3.2.2. Tekrarlama, Minimalizm:Reich – Glass.....	65
3.2.3. Yeni Yalınlık, Neo-Romantizm: Rihm.....	68
3.2.4. Alıntı Tekniği: Nono.....	70
3.2.5. Kolaj Tekniği: Kagel – Berio.....	73
4. LUCIANO BERİO' NUN “SEQUENZA I” ADLI ESERİ VE	78
BU ESERDE KULLANILAN ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ	
4.1. Luciano Berio'nun Biyografisi.....	79
4.2. Sequenza Serisi.....	81
4.3. Luciano Berio ve Sequenza I.....	88
4.4. Sequenza I' in Analizi ve Postmodern Öğelerin	92
Tanımlanması.....	
4.4.1. Birinci Kesit.....	93

4.4.2. İkinci Kesit.....	94
4.4.3. Üçüncü Kesit ve Koda.....	94
4.4.4. Sequenza I'deki Postmodern Olarak Değerlendirilebilecek Öğeler.....	95
4.5. Çağdaş Flüt Teknikleri ve Sequenza I.....	98
4.5.1. Geleneksel Çalma Yöntemleriyle Elde Edilen Teknikler.....	98
4.5.1.1. Vibrato.....	98
4.5.1.2. Doğal Armonik Sesler.....	99
4.5.1.3. Flatter Dil Vurma (<i>Flatter Tonguing</i>).....	100
4.5.1.4. Multifonikler.....	101
4.5.1.5. Mikrotonlar.....	102
4.5.1.6. Kaydırma (<i>Glissando</i>).....	103
4.5.1.7. Çal ve Söyle (<i>Sing and Play</i>).....	104
4.5.2. Gövdenin Rezonansını Kullanarak Elde Edilen Teknikler.....	106
4.5.2.1. Perdelere Vurma (<i>Key Clicks</i>).....	106
4.5.2.2. Jet Fısıltıları(<i>Jet-Whistle</i>).....	107
5. SONUÇ VE TARTIŞMA.....	109
KAYNAKÇA.....	115
KAVRAM DİZİNİ.....	120
EKLER.....	123
Ek 1. Sequenza I 1958 Uyarlaması.....	123
Ek 2. Sequenza I 1992 Uyarlaması.....	128
ÖZGEÇMİŞ.....	132

ŞEKİLLER LİSTESİ

		Sayfa No
Şekil 1:	Sequenza I'in Ritmik Notasyonu	89
Şekil 2:	Sequenza I'in 1958 Uyarlaması Notasyon Değişikliği	90
Şekil 3:	Sequenza I'in 1992 Uyarlaması Notasyon Değişikliği	90
Şekil 4:	Sequenza I'in 1958 Uyarlaması	91
Şekil 5:	Sequenza I'in 1992 Uyarlaması Ritmik Yapı ve Gruplardaki Değişiklikler	91
Şekil 6:	Sequenza I (1958) Flatter Dil Vurma Tekniğinin Kullanıldığı Pasajlar	91
Şekil 7:	Sequenza I (1958) Flatter Dil Vurma Tekniğinin Kullanıldığı Pasajlardaki Farklılıklar	91
Şekil 8:	Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri-Birinci Sayfa Birinci Satır	96
Şekil 9:	Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri-İkinci Sayfa Dokuzuncu ve Onuncu Satır	96
Şekil 10:	Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri-Beşinci Sayfanın Dördüncü ve Beşinci Satırı	96
Şekil 11:	Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri-Birinci Sayfanın Üçüncü Satırı	97
Şekil 12:	Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri- İkinci Sayfanın Onuncu Satırı	97
Şekil 13:	Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri- Beşinci Sayfanın Beşinci Satırı	97
Şekil 14:	Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri- Birinci Sayfanın Dördüncü Satırı	97
Şekil 15:	Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri- İkinci Sayfanın Onuncu Satırı	97
Şekil 16:	E. Varese Density 21.5 Başlangıç Motifi	98
Şekil 17:	L. Berio Sequenza I Başlangıç Motifi	98
Şekil 18:	Yoshihisa Taira "Hiérophonie IV" Gırtlak Vibratosu	99
Şekil 19:	Yoshihisa Taira "Hiérophonie IV" Diyafram Vibratosu	99
Şekil 20:	Claude Ballif "Chant de l'Innocent" Doğal Armonik Sesler	100
Şekil 21:	Luciano Berio "Sequenza I" Flutter Dil Vurma	101
Şekil 22:	Luciano Berio "Sequenza I" Multifonikler	102
Şekil 23:	Maurice Ohana "Satyres" Multifonikler	102
Şekil 24:	Robert Aitken "Icicle" Mikrotonlar Ölçü: 80-85	103
Şekil.25:	Robert Aitken "Icicle" Mikrotonlar Ölçü: 52-54	103

Şekil 26:	Robert Aitken “Icicle” Kaydırma Ölçü: 24-26	104
Şekil 27:	Robert Aitken “Icicle” Kaydırma Ölçü: 31-33	104
Şekil 28:	Robert Dick “Lookout” Çal Ve Söyle Tekniği	105
Şekil 29:	Robert Dick “Lookout” Çal Ve Söyle Tekniği	105
Şekil 30:	Luciano Berio “Sequenza I” Perdelere Vurma	106
Şekil 31:	Hugues Dufourt “Antiphysis” Perdelere Vurma	107
Şekil 32:	Heinz Holliger “Lied” Jet Fısıltıları	107
Şekil 33:	Heinz Holliger “(t)air(e)” Jet Fısıltıları	108

1. GİRİŞ

Günümüzde halen netlik kazanmamış olan, “Postmodernizm” terimi 1950-60’lı yıllardan başlayarak öncelikle sanat ve mimari alanlarında, yeni eğilimleri ifade edebilmek için kullanılmış; esas olarak 1970’li yılların son yarısında belirgin biçimde yaygınlık kazanmıştır. Postmodernizm kavramı, modernizm sonrası ya da ötesi anlamında, modern dönemin sona ererek, yeni bir döneme başlanmış olduğunu belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Postmodern sözcüğü, başta sanat çevreleri olmak üzere, birçok farklı alanlarda ve disiplinlerde tartışmalara sebep olmuş ve modernizmin sorgulanarak, yeni arayışların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu arayışların sonucunda, köklü değişimler ve ortaya çıkan yeni yaşam biçimleri yoluyla toplumlarda büyük bir dönüşüm yaşanmıştır. Postmodernizm, aslında modernizmle hesaplaşma demektir, diğer bir deyişle modernizmi yeniden değerlendirme sürecidir. Postmodernizm kavramı, toplum düzeni ve işleyişi, hukuk teorisi, bilim felsefesi, mimari, heykel, görsel sanatlar, plastik sanatlar, edebiyat, müzik ve sahne sanatlarının da bulunduğu, geniş bir alanda ortaya çıkan, yeni yaklaşım ve yeni düşünce biçimlerini kapsamaktadır. Postmodern sanat anlayışına göre, sanatçı tam bir özgürlük içerisinde yaratıcılığını kullanabilmekte ve hiçbir misyon ya da bir şeyi anlatma zorunluluğuna bağlı kalmadan, yaşamı olduğu gibi yansıtabilmektedir.

Bu bağlamda müzik alanında da besteciler, günlük hayatı müziğe aktarabilmek amacıyla sokağa çıkmış, doğada var olan saf sesleri, müzik içi ve müzik dışı sesleri kaydederek eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Bestecilerin bu tutumu, müziğin anlatım dilinde, biçiminde, stillerinde ve içeriğinde bulunan tüm geleneksel kuralların, eriyip çökmesine sebep olmuştur. 20. yüzyılla birlikte, değişip gelişen ses dünyasını anlatabilmek için besteciler, seslerle deneyler yaparak, her çeşit sesin müziksel bir bütün içinde yer alabileceği düşüncesini benimsemiş ve modern akım anlayışından uzaklaşmışlardır. Müzikte modern akımın yadsıdığı, anlam belirsizliği, çoğulluğu ve biçem çeşitliliği postmodernliğin dayanak noktalarını oluşturmuştur.

Müzikte postmodernizm, Neo-Romantizm, Minimalizm, Neo-Ekspresyonizm gibi akımları ve bunların yanında Rock sanatı, New Age müzik, multi-medya, performans sanatı ve yeni müzik tiyatrosunu da kapsayan oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Bazı eleştirilere göre müzikte postmodernizm, diatonisizm, melodik ezgiler, metrik düzenlilik, ayakla vurulan ritimler, tonalite ve/veya uyumlu armoniler gibi zevk veren dinleti öğeleri ve prosedürler kullanarak önemli girişimlere ulaşmak anlamına gelmektedir. Müzikte postmodernizmi anlayabilmek için, onun tarihsel bir dönemden ziyade, hem günümüzün kompozisyonlarını hem de geçmiş dönemlerin müziklerini algılayışımızı ve kullanımımızı etkileyen ve geleneksel fikirli besteciler, teorisyenler, analistler tarafından benimsenen müzik bütünlüğü kavramına karşı alınmış bir tavır olarak düşünülmesi doğru olur. Postmodern müzikte, geçmiş kavramına meydan okumakla beraber, hemen hemen bütün dönem ve kültürlerin müziğine gönderme yapılmaktadır. Postmodern çalışmaların pek çoğunda, değiştirme ve yorum yapılmadan müzikal pasajların oldukları gibi alıntı yapılarak kullanıldıkları dikkat çekmektedir. Örneğin postmodernizmin en önemli eserlerinden Luciano Berio'nun "Sinfonia" adlı bestesinin üçüncü bölümü, Gustav Mahler'in "Diriliş" adlı İkinci Senfonisi'nin Scherzo bölümünün tamamından ve farklı dönemlere ait pek çok eserden yapılan, birbirine geçmiş alıntılardan oluşmuştur. Berio bu eserinde, J.S.Bach'tan, R.Strauss'a uzanan geniş bir yelpaze içerisinden alıntı yaparken, tınıları ve armonik yapıları birbirine benzeyen kesitleri, çağlar arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, ustaca bir araya getirmiş ve postmodern tekniklerden kolaj tekniğini de büyük ölçüde geliştirmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında besteciler, alıntı ve kolaj tekniklerinin yanı sıra ezgiye dönüş ve tekrarlama gibi diğer postmodern teknikleri de eserlerinde kullanmışlardır.

20. yüzyılın ikinci yarısının başlarında, postmodernizmin tohumlarının atıldığı sırada Berio, solist eserler dizisinin ilk eseri olan flüt için bestelediği "Sequenza I" de hem postmodern tekniklerden tekrarlama tekniğini, hem de çağdaş flüt tekniklerinden flutter dil vurmaya, multifonikleri ve perdelere vurma tekniğini kullanmıştır. "Sequenza I", bestecinin müzikal açıdan dönüm noktası yaşadığı ve serialist akımdan uzaklaşarak yeni bir stil yarattığı dönemi yansıttığı için, flüt literatüründe önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu eserde, virtüözite ön planda olmakla beraber, çağdaş teknikler ve geniş aralıklar kullanılarak flütün tınısal sınırları genişletilmiştir. Berio,

“Sequenza I” de nota değerlerinin ve ölçü çizgilerinin yer almadığı boşluk - zaman orantısına dayanan farklı bir yazı tarzı kullanmıştır. Besteci bu eseri, “non-linguistic” olarak değerlendirmiş ve her şeyin icra sırasında solist tarafından yaratılmasını talep etmiştir. “Sequenza I”, bir bütün olarak ele alındığında, nota tekrarı, motif tekrarı, dizi tekrarı ve gönderme gibi postmodernizmi çağrıştıran müzikal öğelere sahip olduğu için postmodern müzik kavramı bağlamında incelenmiştir.

Bu genel değerlendirme çerçevesinde yapılan çalışmanın amacı, postmodernizm kavramının tarihsel gelişimini, bu gelişimin müzik alanına ne şekilde yansıdığını ve Berio’ nun “Sequenza I” adlı eserindeki postmodern öğeleri ayrıntılı olarak inceleyerek, konuyla ilgili daha önce yazılmış Türkçe kaynak bulunmayan flüt literatürüne önemli bir katkıda bulunmaktır. Bu amaçla, postmodernizm, sanatta ve müzikte postmodernizm, Berio ve Sequenza serisi alanlarında geniş bir literatür taraması yapılmış, Sequenza serisinin performans kayıtları dinlenmiş, tespit edilen postmodern öğeler ve çağdaş flüt teknikleri, örneklerle gösterilmiştir. Eserin postmodernizmden bahsedilmeye başlandığı ve Berio’nun yeni bir stil yarattığı dönemde bestelenmiş olması, kullanılan farklı bir yazım tarzı, zengin tını ve çağdaş tekniklerle flütün virtüöz bir saz olarak ön plana çıkarılması, solo flüt eserleri arasından “Sequenza I” in seçilmesinde önemli rol oynamıştır.

Yapılan çalışmanın ikinci bölümünde, öncelikle modernizm kavramı ve modernizmin gelişiminden kısaca bahsedilerek. modern sanat akımlarından İzlenimcilik, Fovizm, Kübizm, Soyut sanat, Gelecekçilik, Dadacılık, Gerçeküstücülük, Oluşum ve Flüksus’ta yer alan yenilikçi fikirler ve eserler yaratıcıları ile birlikte incelenmiştir. Modernizme bir anlamda başkaldırı olarak ortaya atılan postmodernizm kavramsal ve içerik olarak ortaya konmuş, tanınmış postmodern düşünürlerden Frederic Jameson, Michel Foucault, Jean-François Lyotard ve Jean Baudrillard’ın postmodernizm ile ilgili düşüncelerine ve tanımlamalarına kısaca değinilmiştir. Daha sonra modernizm ile postmodernizm arasındaki farklılıkları ortaya koymak amacıyla bir karşılaştırma yapılmıştır. Bu bölümde, ayrıca, yeni bir anlayışı ve estetik ölçütü ifade etmek amacıyla kullanılmaya başlanan postmodern sanat anlayışının hangi alanlarda daha çok etkili olduğu incelenerek, postmodernizmin görsel (fotoğraf, sinema, video) ve sahne

sanatlarındaki (tiyatro, dans, opera) öncülerinden bahsedilmiş ve yapıtlarından örnekler verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, 20. yüzyılda tüm sanat dallarında olduğu gibi, müzik alanında da meydana gelen değişim ve yeniliklere değinilerek, Dizisel (*Serial*) Müzik, Elektronik Müzik, Rastlantısal (*Aleotorik*) Müzik, Geç- Dizisel (*Post-Serial*) Müzik, Minimalist Müzik gibi eğilim ve tekniklerden bahsedilmek suretiyle postmodernizmin gelişimi incelenmiştir. Ayrıca bu gelişim sürecini etkileyen, sesleri özgürleştirmek ve armonik yapılara veya notalara bağlı kalmadan beste yapabilmek için farklı teknikler kullanmaya başlayan Amerikalı besteci John Cage' in getirdiği yeniliklerden bahsedilerek, eserlerinden örnekler verilmiştir. Daha sonra 1950'li yıllarda, Avrupa müziğini derinden etkileyen ve yeni bir üslup geliştiren bestecilerden Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono ve Berio'nun eserlerine kısaca değinilmiştir. Müzikte postmodernliğin öncülerinden olan H. Pousseur, K. Stockhausen ve Arvo Part gibi besteciler, figür tekrarlarını dinleyiciye duyurmak ve parçanın oluşum biçimini ortaya çıkarmak amacıyla ezgiye, tonal olana ve modaliteye geri dönmüşlerdir. Buna örnek olarak, Pousseur'ün "Votre Faust" (1969), Stockhausen'in "Mantra" (1970) ve Part'ın "Üçüncü Senfoni" (1971) adlı yapıtlarından bahsedilmiştir. Bu bölümde ayrıca, Dizisel anlayışa karşı bir öncü hareket geliştiren minimalist bestecilerden Steve Reich ve Philip Glass'ın postmodern tekniklerden tekrarlama yöntemini kullandıkları. Reich'in "Music for 18 Musicians" (1975) ile Glass'ın "Einstein on the Beach" (1975) adlı yapıtları, Yeni yalınlık akımının (*Neue Einfachheit*) temsilcilerinden neo-romantik besteci Wolfgang Rihm'in, "Im Innersten" (1976) ve "Achtes Streichquartett" (1987-88) adlı postmodern yapıtları, alıntı tekniğinin kullanıldığı, Klaus Huber'in "Senfkorn" (1975) ve Luigi Nono' nun "Fragmente-Stille, an Diotima" (1980) adlı eserleri ve son olarak da kolaj tekniğinin ustaca kullanıldığı, L. Berio' nun "Sinfonia" (1968) ve Mauricio Kagel'in "Ludwig van" (1968) adlı yapıtları sırasıyla incelenmiştir.

Dördüncü ve son bölümde ise, ilk olarak 2. Dünya savaşından sonra yapıtlar veren ve İtalya'daki yeni kuşağın başlıca temsilcilerinden biri olan besteci, orkestra şefi ve öğretmen Luciano Berio' nun sanat yaşamı ve geliştirdiği tarzların dönemsel olarak daha net anlaşılabilmesi için kısa biyografisine yer verilmiştir. Daha sonra, 1958-2002 yılları arasında her biri solo enstrüman için olan, flüt, arp, kadın sesi, piyano,

trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon- bas klarnet), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrbas) için bestelenen “Sequeza” serisindeki ondört adet Sequenza’ ya kısaca değinilmiştir. Bu bölümde ayrıca, serialism ile Berio’nun geliştirmeye başladığı yeni stili arasında yaşadığı değişiklikleri içermesi nedeniyle, flüt literatüründe önemli bir yer teşkil eden ve solo flüt için bestelenen “Sequenza I”, yapısal ve müzikal açıdan detaylı bir şekilde incelenmiştir. “Sequenza I”, 1958 yılında bestelenmiş olup, daha sonra 1992 ile yeniden uyarlaması yapıldığı için, iki versiyon arasındaki farklar örneklerle belirtilmiştir. Parçanın analizi yapılırken, nota tekrarı, motif tekrarı, dizi tekrarı, gönderme gibi postmodernizmi çağrıştıran bir takım müzikal çekirdeksel öğeler tespit edilmiştir. Son olarak da, 20. yüzyılda flütte ortaya çıkan çağdaş teknikler, geleneksel çalma yöntemleriyle elde edilen teknikler (vibrato, doğal armonik sesler, flutter dil vurma, multifonikler, mikrotonlar, glissando ve sing and play) ve gövdenin rezonansını kullanarak elde edilen teknikler (perdelere vurma, jet fısıltıları) şeklinde iki kategoride örnekler vererek incelenmiştir.

2. SANATTA POSTMODERNİZM KAVRAMI VE GELİŞİMİ

Postmodernizm kavramı ve tarihsel gelişimi incelenmeden önce, özellikle bu üsluptan önceki koşulların anlaşılabilmesi için, Modernizm kavramına ve Modernizm akımına kısaca değinmek gerekmektedir. Bu bölümde öncelikle Modernizm kavramı ve Modernizm'in gelişiminden kısaca bahsedilecektir. Bu amaçla modern sanat akımlarından İzlenimcilik, Fovizm, Kübizm, Soyut sanat, Fütürizm, Dadacılık, Gerçeküstüçülük, Oluşum ve Fluksus'ta yer alan yenilikçi fikirler ve eserler yaratıcıları ile birlikte incelenecektir.

Daha sonra Modernizm'e bir anlamda başkaldırı olarak ortaya atılan Postmodernizm kavramsal ve içerik olarak ortaya konacak ve her ikisi arasındaki farklılıkları ortaya koymak amacıyla bir karşılaştırma yapılacaktır. Postmodernizmin görsel (fotoğraf, video, sinema) ve sahne sanatlarındaki (tiyatro, dans, opera) öncülerinden ve yapıtlarından bahsedilecektir.

2.1. Modernizm Kavramı ve Gelişimi

Günümüzde halen kullanılmakta olan "modern" kelimesi, Latince'de tam şimdi anlamına gelen "modo" ve ondan türetilen "modernus" kelimesinden gelmektedir. Modern kelimesi, Hıristiyanlığın resmen devlet dini olarak benimsenmesiyle birlikte Hıristiyanlık dönemini, Romalı ve Pagan dönemlerinden ayırmak amacıyla ilk defa 5. yüzyılda kullanılmıştır. Alman felsefeci Jürgen Habermas'a göre; içeriği sürekli değişse de, "modern" terimi hep, kendini "eski"den "yeni"ye bir geçişin sonucu olarak görebilmek için, antik çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (Habermas, 1994, 31). O halde Modernizm ya da Modernlik, her şeyden önce bir "eski" kavramını baz almak ve ona göre "yeni" olma durumu olup aynı zamanda, içinde bir karşılaştırma eylemini de barındırır. Örneğin Rönesans, Antik çağa karşı bir modernliktir (Şahindokuyucu, 1997, 11).

5.yüzyılda ortaya çıkan “modern” terimi, o dönemde “bugüne özgü” biçimindeki alışlagelmiş standart anlamının yanı sıra pagan geçmişin karşısında yükselen güncel Hıristiyanlık anlayışını da nitelendirmekteydi. Oysa günümüzdeki anlamıyla modern düşünce, 17. yüzyılda René Descartes ile birlikte felsefi bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Tanrı’yı inkâr etmemekle beraber, felsefe ve tanrıbilim alanlarının birbirinden ayrılması gerektiğini savunan Descartes’ın bu görüşü, sonraki dönemlerde dinin sorgulanarak kamusal yaşamdan giderek uzaklaşmasını sağlamıştır. Bu durum sanat alanına dinsel konuların yerini, dindışı konuların alması şeklinde yansımıştır.

19. yüzyılda ise, burjuva sınıfının ve eleştirel felsefenin babası olarak nitelendirilen Immanuel Kant’ın etkisiyle dinden köklü bir kopuş gerçekleşir. Burjuvazi, Kilise ve soylularla çekişerek gelenekleri alt üst ederken Kant, dinden bilime, estetikten sanata kadar her alanın kendi sınırlarını belirlemesi gerektiğini öne sürer (Yılmaz, 2006, 13-14). Bu dönemde Kant, bilim, felsefe, sanat, siyaset, hukuk ve din gibi alanların sınırlarının belirlenmesi gerektiğini savunurken; Kant sonrası felsefenin en büyük dizgeci idealist filozofu olan Georg Wilhelm Friedrich Hegel bu farklı alanların varlığını kabul etmekle birlikte, bunların tarihsel bir süreçte, tez, antitez ve sentez’den oluşan dialektik bir bağlamda, bir amaca yönelik ilerlediğine inanır. İşte Descartes’ın temellerini attığı ve Kant’ın radikallediği modern düşünce, sonraları temelinde eleştirel insan iradesi olan modernizm denen projeye dönüşmüştür (Yılmaz, 2006, 341). Buradan hareketle Foucault modernizm’in, Kant’ın eleştirel felsefesiyle başladığına dikkat çeker (Demirhan, 1992, 27).

Kültürel anlamda modernizm, 19. yüzyılda geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal, sosyal organizasyon ve gündelik yaşamın geçerliliğini yitirdiği fikriyle ortaya çıkmıştır. Bu alanda modernist hareket ilk olarak 19. yüzyılın ortalarında Fransa’da görülür. Modernizmin temeli, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın geçerliliğini yitirdiği ve bu nedenle bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür oluşturulması gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Böylelikle ticaretten felsefeye her şey sorgulanarak, kültürün öğeleri yeni ve daha iyi olanla değiştirilebilecektir (Şaylan, 2006, 63-64).

Modernizm, daha çok tanınmış gelenekleri kıran bir stili anlatmak için kullanılır. Bundan yola çıkarak modernistlerin sarfettikleri geniş çaplı çabaların sonucunda, sürekli ve kademeli olarak araştırma ve deneylerle “yeni”nin keşfedilmesi gerektiği fikri ortaya çıkar. Bu sebepten ötürü, modern sanatçılar ve yazarlar, yaşadıkları baskı nedeniyle etraflarını çevreleyen toplumdan uzaklaşarak, saf özerklik arayışı içerisine girmişlerdir.

19.yy boyunca teknolojik ve endüstriyel anlamdaki birçok gelişmenin etkileri de yaşanan toplumsal modernleşme aracılığıyla sanatın tüm dallarına yansımış, teknik anlamdaki yeniliklerin yanı sıra sanatsal içerik anlamında da büyük bir kırılma yaşanmıştır. 1860’larda görsel sanatlarda “İzlenimcilik” olarak adlandırılan akım içinde yer alan ressamların konusu, her şeyden önce kendi izlenimleridir ki bu, sanatçının dünyayı gördüğü ve duyduğu gibi resmetmesi anlamına gelmektedir. Bu gerçeklik müzik alanında da yansıma bulmuştur (Antmen, 2009, 23). İzlenimci müzisyenler, tıpkı o dönemdeki ressamların dar stüdyolarını bırakıp, kırların ortasında resim yaparak, sınırsızlık arayışına girdikleri gibi, duygularını özgürce müziğe aktarma ve imgelerin sınırsız boşluğunda dolaşabilmeyi arzulamışlardır. İzlenimci ressamların, ışığın özünü kavramaya çalışırken microstructure yöntemine başvurarak, ışığı parçacıklara ayırdıkları gibi, müzikte izlenimci tekniği kullanan besteciler de, sesi oluşturan öğeleri temele indirgeyip, akorları parçalayarak ya da bölerek yeni çözümler getirmeye çalışmışlardır. İzlenimci resimde, tam renk, saf renk arayışı, bestecilerin saf ses, tam ses arayışıyla eş değerdir (İlyasoğlu, 2001, 199). İzlenimcilik akımı, sonrasında meydana gelen akımlarda, görsel sanatlarda Henri Matisse’in “Primitivizm”i, Pablo Picasso ve Georges Braque’ın “Kübizm” i, ve Kazimir Malevich’ in “Fütürizm”i gibi, gerçekçiliğin soyut ve yenilikçi yorumu, romantik çağ resimlerinde göze çarpan gerçekçi oyunlara tercih edilmiştir. İzlenimcilik akımı sonrası müzikte ise, Primitivizm akımında Igor Strvinsky, Gelecekçilik akımında Arthur Honegger ve Luigi Russolo eserleriyle ön plana çıkmışlardır. Hacmi kırıp yeniden oluşturma ilkesine dayanan kübizm akımına örnek olarak da, geleneksel müziğin içinde caz ve gürültü öğelerini (tabanca, klakson, daktilo sesi, vb.), kübistlerin kağıt, bez parçası, cam gibi nesnelere kullanarak yaptıkları kolajlarla aynı şekilde kullanan besteci Eric Satie’yi gösterebiliriz (İpşiroğlu, 2006, 48).

Yine plastik sanatlar bağlamında 20.yy. başlarında Batı sanatından İzlenimcilik sonrasında son derece yaygın bir eğilim olarak ele alabileceğimiz gelişmelerin tümü genel olarak “dışavurumculuk” başlığı altında ele alınmaktadır. Dışavurumcu sanatçıların tümüyle “kendine özgü” yaklaşımlarına rağmen aralarında bazı ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Bunlar arasında “biçim bozmacı” bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışı benimsemeleri sayılabilir (Antmen, 2009, 34). Dışavurumculuk terimi 1900 başlarındaki bir resim akımından müziğe aktarılmıştır. Ressam Wassily Kandinsky ve besteci Arnold Schönberg arasındaki işbirliği sonucu ortaya çıkan müzikte dışavurumculuk, biçem özgürlüğü, güçlü anlatım, kalıplardan ve sınırlardan kurtulmak anlamına gelmektedir. Müzik alanında bu akımı, İkinci Viyana Okulu bestecileri adıyla bilinen Arnold Schönberg, Alban Berg ve Anton Webern’in eserleri temsil eder. Bu akım çerçevesinde müzikte ve resimde, ortak olan benzer nokta, kalıpları tümüyle ortadan kaldırmak, geleneksel tümce yapısını ve biçim sınırlarını yıkmaktır (İlyasoğlu, 2001, 214).

Dışavurumculuk akımının hüküm sürdüğü bu dönemde 20.yy başlarında modernliğin temsilini kentsel temalarda ve endüstriyel süreçlerde arayan pek çok sanatçının yanı sıra hızlı kentleşmeye ve sanayileşmeye tepki duyan pek çok sanatçı da ortaya çıkmış ve “Primitivizm” olarak adlandırılan bir eğilimi paylaşmışlardır. Primitivizm, genel olarak, “modern” olarak nitelendirilen pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavırlarının ifadesidir (Antmen, 2009, 35). Bu akım, Rus besteci Igor Stravinsky’nin Rus Baleleri grubuyla 1912’de bestelediği Bahar Ayini adlı balesiyle özdeşleşmektedir. Bu eserde, tütüler giyen balerinlerin yerini, çuvallara sarılı dansçılar almış ve farklı bir ortam yaratılmıştır. Vurmalı çalgıların yeni bir anlayışla kullanılması, ısrarla tekrar eden ritmin tekdüzeliği, çoğunlukla tonal olmayan armoninin yarattığı uyumsuz (disonant) sesler ve büyük orkestranın etkin sonoritesi esere başyapıt özelliği kazandırmış ve yenilikleri beraberinde getirmiştir (İlyasoğlu, 2001, 222).

20. yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilen, kübizminin temellerini atan Picasso’nun kübizme giriş niteliğini taşıyan ve Cézanne’dan etkilenecek yaptığı 1907 tarihli “Avignonlu Kızlar” adlı tablosunda kullanılan sert ve

sivri biçimler resme şiddet katmalarıyla dikkati çekmektedirler (Yılmaz, 2006, 40-43). Hatta bu boyutuyla söz konusu tablo, modern ile primitifi buluşturan başlıca yapıt olarak da nitelendirilmektedir. Ancak bu tablonun devrim yaratan özelliği, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzey üzerinde gösterebilmenin yeni bir yolunu önermeye başlamasıdır (Antmen, 2009, 47). Kübist bir resimde, nesne görüntüsünün parçalara ayrılarak, farklı bakış açılarından gösterilmesi, resme dördüncü boyut olan zaman boyutunu getirmiştir. Kübizmle birlikte resim sanatında düşünsel bir bakış açısı gelişmeye başlamıştır. Sonraki yıllarda Picasso ve Braque, resim yaptıkları yüzeye, gazete, muşamba, duvar kağıdı gibi sanat dışı parçalar yapıştırmaya başlamışlardır (Yılmaz, 2006, 44-47). Böylece 1912-1914 tarihleri arasında önce Picasso'nun daha sonra Braque'in kullanmaya başladığı kübist kolaj tekniği ile kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi, neyin sanat olup olmayacağı tartışmasını gündeme getirmiştir. Bu bağlamda kübist kolaj, daha sonraki modern sanat akımlarına yani dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüzdeki dijital kolajlara temel oluşturmuştur (Antmen, 2009, 48-49).

Picasso, kübizimde bulduklarını biçime getirdiği farklı bakış açılarını heykelde de denemiştir. Ancak belirtmek gerekir ki Kübizm, her zaman resim sanatının sınırları içinde kalmış, bunun ötesindeymiş gibi yapmamıştır (Antmen, 2009, 46).

Görsel sanatlarda ve özellikle resimde Kübizmin etkisi devam ederken İtalyan şairi ve oyun yazarı Filippo Tommaso Marinetti 1909'da Paris'te "Gelecekçilik" (Fütürizm) akımının bildirgesini (Fütürizm Manifestosu) yayınlamıştır. O güne kadarki en radikal akımlardan biri olan Gelecekçiliği salt bir sanat akımı olarak düşünmek mümkün değildir. Gelecekçiliğin sanat manifestolarında "yeni bir dünya için yeni bir sanat" önermesi yer almaktadır. Ancak bu "yeni sanat" hiçbir zaman tam anlamıyla tarif edilmemiştir. Geçmişin sanatıyla tüm bağların kopartılması önerilirken yerine ne konacağı açık değildir (Antmen, 2009, 66). Benzer biçimde gelecekçilik akımının felsefesini benimseyen İtalyan ve Fransız müzisyenler, artık sanatçının sokağa çıkarak, kalabalığın arasına karışması ve yaşamın içindeki sesleri sanatına aktarması gerektiğini savunmuşlardır.

Kübizmin birden çok anı ve açığı aynı yüzeyde gösterebilmesinden kaynaklanan yeni zaman ve mekân algısı, Gelecekçilerin dikkatini çeken akımlar arasında önemli bir yer tutmuştur. 1910 yılında Gelecekçilerin önde gelen temsilcilerinden biri olan ressam ve heykeltıraş Umberto Boccioni önderliğinde plastik sanatlara ilişkin, taklit biçimleri, uyumu, akademik kuralları ve geçmişteki konuları kınayan bir bildiri yayınlanmıştır. Kısa bir süre sonra gelecekçiler, kübizme karşı çıkararak, artık sanatın ölü mekânlara hapsedilmeden dışarı çıkarılması ve dışarı ile içerisi arasındaki sınırların da tamamen kaldırılması gerektiğini savunmuşlardır (Yılmaz, 2006, 79-81). Gelecekçilik akımına göre sanatçı resim, heykel, müzik, şiir diye sınırlanmadan özgürce yaratabilecektir. Gelecekçiler sayesinde atölyesinde tek başına çalışan sanatçı tipi gitmiş, yerini dışa dönük bir gösteri sanatçısı almıştır (Yılmaz, 2006, 84).

Ancak Gelecekçiliğin etkinlikleri resim ve heykelle de sınırlı değildir. Marinetti, sahnede sergilenen ama zaman zaman izleyicinin aktif katılımını da içeren, “varyete tiyatrosu” benzeri performanslar (Gelecekçi Akşamlar) gerçekleştirmiştir. Gelecekçi tiyatronun yanı sıra gelecekçi baleler de düzenlenmiştir. Bu tür performanslar, 1950’lerden sonra görülen “oluşumlar”la (happening) büyük bir benzerlik taşır. Resim, heykel, bale, performans, şiir gibi alanların dışında ressamların resim yüzeyinde yakalamaya çalıştığı hareket duygusunu fotoğrafa taşımayı amaçlayan Anton Giuglio Bragaglia’nın “dinamik” fotoğrafları ve Antonio Sant’Elia ve Virgilio Marchi gibi mimarların fütüristik “Yeni Kent” projelerini de Gelecekçilik akımının önemli eserleri arasında sayabiliriz (Antmen, 2009, 68-69). Diğer taraftan müzikte ise, İtalyan ve Fransız gelecekçi ekolün sanatçıları, sokağa çıkararak, tren düdükları, vapur sesleri, klaksonlar gibi sokaktaki sesleri elektronik aletler aracılığıyla eserlerine taşımışlardır. Buna örnek olarak, İsviçreli besteci Arthur Honegger’ in 120 mil giden bir treni konu alan Pasifik 231(1923) adlı eserini ve İtalyan besteci Luigi Russolo’nun gürültü sesi üreten araçların orkestra içinde yer aldığı “Büyük Bir Kentin Uyanışı ile Otomobillerle Uçakların Buluşması” adlı eserlerini gösterebiliriz (İlyasoğlu, 2001, 231-233). Ancak Boccioni’nin I. Dünya Savaşı’nda ölmesiyle İtalyan gelecekçiliği gücünü yitirmeye başlasa da sanata kazandırdığı yeni tavır daha sonra “Rus gelecekçiliği”, “Dadacılık”, “Oluşum” ve “Fluksus” gibi sanat hareketlerinde tekrar ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2006, 84).

Modern sanat kısa bir süre içinde Gelecekçilik'ten Soyut Sanat'a geçmiştir. Picasso'nun etkilendiği Fransız Geç-izlenimci ressam Paul Cézanne, aynı zamanda, “soyut sanatın” modern sanat eğilimi olarak algılanmasını da sağlamıştır. Ancak soyut sanat akımını başlatan ve ilk uygulayan sanatçı Vassili Kandinsky olmuştur. Kandinsky, renklerin müzikteki notalar gibi insan ruhunda belli titreşimlere yol açtığını fark ederek, resimdeki nesne görüntülerini önce renge dönüştürmek sonra da tamamen elemek istemiştir (Yılmaz, 2006, 62). Sanat ve doğayı birbirinden ayıran, sanatın da doğa gibi kendine özgü bir gerçekliği olduğuna inanan Kandinsky' ye göre sanat doğayı taklit etmeyi bırakmış, kendi doğasını ortaya koymaya başlamıştır (Antmen, 2009,81).

Soyut sanat, 20. yy. modernizminin başlıca ifade biçimi olmuş, 19.yy. sonunda İzlenimciler'den başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir (Antmen, 2009,79). 20. yüzyılın başında soyut sanatın kuramcıları, sanat ve doğanın birbirinden ayrılarak sanat yapıtının doğal nesnelere farklı olması gerektiğini savunmuşlardır. Constantin Brancusi, doğadan soyutlama yaparak nesnelere özülle bağlantısını bir şekilde sürdürmüştür. Henry Moore ise, doğadan kopmak değil, doğayla bütünleşmek istemiş ve organik soyutlamalara yer vermiştir. Soyut sanatta sanatçı doğayı gözlemlemiş, biçim ve ritim hakkındaki temel ilkeleri doğal nesnelere öğrenmiştir (Yılmaz, 2006, 73-75).

I. Dünya Savaşı'ndan kaçan, anarşist, nihilist, komünist sanatçıların da aralarında bulunduğu bir grup insan Avrupa'nın tarafsız bir ülkesi olan İsviçre'ye; Francis Picabia, Marcel Duchamp gibi sanatçılar ise, Amerika'ya sığınmışlardır. Bundan dolayı 1916'da Zürih ve New York'ta aynı anda “Dadacılık” adında yeni bir anlayış belirlemiştir. Dadacılık, başta siyasi içerikli bir başkaldırı olarak ortaya çıkmış, ama fikirlerini sanatsal faaliyetlerle ortaya koyduğu için zaman içerisinde sanat akımına dönüşmüştür. Zürih'te bu hareket Alman oyun yazarı ve müzisyen olan Hugo Ball'un heyecanlı gençleri etrafında toplayarak Şubat 1916'da açtığı “Voltaire Kabaresi” (*Cabaret Voltaire*) adlı gece kulübü aracılığıyla kendini göstermiştir. New York'ta ise, aynı hareket bir yıl sonra Mart 1917'de Marcel Duchamp öncülüğünde gerçekleştirilen bir sergiyle başlamıştır.

1918 tarihli “Dada Manifestosu”nu kaleme alan Tristan Tzara’ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür...” (Antmen, 2009,122). Dadacıların sanat terimi, kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzer öğeleri içermektedir. Dadacılar sanatı yıkmak isterken farkında olmadan sınırlarını genişletmişlerdir. Dadacı sanatta önceki sanat akımlarından farklı olarak biçimsel benzerlik kaygısı bulunmamaktadır. Zürih’te gerçekleşen Dada gösterilerinde önemli bestecilerin eserleri yerine, müzik dışı araçlarla elde edilen gürültüler ve rastgele seçilmiş hecelerden, kelimelerden oluşan şiirler tercih edilmiştir. New York’ ta çalışmalarını sürdüren Marcel Duchamp ise, aslında başka amaçlar için üretilmiş malzemeleri işlevlerinden uzaklaştırarak, sanatsal bağlamda kullanmıştır (Yılmaz, 2006, 99-109). Bir düşünür-sanatçı olan Duchamp, yaptığı çalışmalarla ileriki yıllarda “sanat nedir, ne değildir?” sorusunun cevabını arayacak olan sanatçılara ışık tutmuştur.

Dadacılık yerini, 1922 yılında bir anlamda Dada’nın küllerinden doğan bir akım olan “Gerçeküstücülük”e (*Sürrealizm*) bırakmıştır. İçlerinde İspanyol ressam Salvador Dali’nin de bulunduğu bir grup sanatçı, maddiyatçılık, olguculuk, işlevsellik, akılcılık gibi kavramlara ve ahlak, estetik, sanat gibi değerlere karşı gelmeye başlamıştır. Bu sanatçılar yeni bir başlangıç için, “ahlak” adı verilen bağlayıcı kuralların bulunmadığı, aklın ve mantığın henüz oluşmadığı dönemdeki gibi temel dürtülere dayalı bir sisteme geri dönmek gerektiğini savunmuşlardır. Özdevinimcilik ve düşçülük gibi temel kavramları esas alan gerçeküstü sanat, görsel sanatlardan ziyade edebiyat alanında kendini bulmuş ve ilerlemiştir (Yılmaz, 2006, 130-131).

Gerçeküstücülük, burjuva değer yargılarına ve akademik sanat eğitime karşı geldiği için, dadacılığın devamı olarak değerlendirilmiştir. İki akımı birbirinden ayıran en önemli özellik, gerçeküstücü sanatçıların resim ve düşleri önemsemeleridir. Freud’un yazıları ve düşüncelerinden de etkilenen gerçeküstücüler, aklın tamamen uyanıkken sanat üretemeyeceğini, bilinçli düşüncenin zayıfladığı anda hayal gücünü serbest bırakarak akıl dışı bir şeylerle sanata ulaşılabileceğini savunmuşlardır (Yılmaz, 2006, 130-132).

Gerçeküstücü sanatçıların önde gelenlerinden Salvador Dali, Freud'un psikanaliz yöntemini ve Lacan'ın paranoya ve kimlik üzerine yazdıklarını inceleyerek, "paranoyak eleştirel yöntemi" geliştirmiştir. Bunun yanı sıra yaşam-ölüm, cinsellik-düş gibi temel meseleleri birbirleriyle harmanlayarak çarpıcı resimler meydana getirmiştir. Dali resimlerinde ayrıntı içine ayrıntı gizleyerek, bir şeyi gösterir gibi yapıp konuyla ilgisi olmayan bambaşka şeyleri işaret eder (Yılmaz, 2006, 143-145).

Gerçeküstü adı verilen bu sanatçı topluluğunun diğer önemli bir üyesi olan Belçikalı ressam René Magritte, resme daha ziyade bir felsefeci gibi yaklaşmıştır. Sanatçı resmi, konuyu ya da düşünceyi dile getiren bir amaç değil, bir araç olarak algılamıştır. Magritte aynı zamanda dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünürlerle fikir vererek bir deney alanı yaratmış, diğer taraftan da 1960'lı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanata öncülük etmiştir. Heykel alanında gerçeküstü sanatçılardan Alberto Giacometti dikkatleri üzerine çekmiştir. Giacometti' nin ilk çalışmaları olan gerçeküstü heykellerinde Picasso' nun oyunbaz tavrının etkileri açıkça görülmektedir. Giacometti bakarak yaptığı heykelleri aslına benzetemediği ve bu durumdan rahatsız olduğu için, modele bakmadan heykel yapmaya başlamıştır. 1935 yılında tekrardan modele bakarak çalışmaya başlayınca gruptan ayrılmıştır. Müzik alanında ise, Kurt Weill' in Üç Kuruşluk Opera, Magonny Şehrinin Yükselişi ve Çöküşü ile Igor Stravinsky' nin "Bir Askerin Öyküsü" adlı eserlerini gerçeküstücülüğe örnek gösterebiliriz. Bu eserlerin yanı sıra, Fransız besteci Pierre Schaeffer' in ilk dönemlerinde bestelediği, somut müzik türünde eserlerinde bir takım gerçeküstü olarak nitelendirilebilecek öğeler de göze çarpmaktadır. Bestecinin 1948 yılında bestelediği, Tencere Etüdü (*Etude aux Casserole*) adlı eserinde, Seine nehrinde yüzen bir ev üzerinde, ilahi şarkılar söyleyen Balili rahiplerle, tıngırdayan tencereler gibi birbirleriyle bağlantısı olmayan ses objelerinin yan yana getirilerek kullanılması bunun en belirgin örneklerindedir (LeBaron, 2002, 35). Konusal bir sürrealist olarak nitelendirebileceğimiz filozof-besteci Olivier Messiaen de, eserlerinde (Çocuk İsa'ya Yirmi Bakış, Piyano için 1944- Zamanın Sonu için Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, 1941) sıkça dinsellikle ilgili sürrealist imgeler kullanmıştır (İlyasoğlu, 2001, 264).

Dadacılığın hemen arkasından doğan "gerçeküstücülük", modernizmin sanatın dışına çıkarmaya çalıştığı figür, nesne, düş, ahlak, cinsellik ve bunlar gibi diğer bütün

kavramları tekrar sanatın içine dahil eden bir devrim niteliği taşımaktadır. Bu devrimle Avrupa egemenliği sona ermiş, Amerikan egemenliği başlamıştır (Yılmaz, 2006, 146-153).

1940’larda “soyut dışavurumculuk”, 1950’ler ve 60’larda kitle kültürü ve sanatın popüler ifadesi olan “pop - art” yine aynı dönemde “yeni gerçekçilik”, 1960’lar ve 1970’lerde “minimalizm”, “kavramsal sanat” ve “fluksus” ortaya çıkar.

1960’lı yıllarda ortaya çıkan “Oluşum” (*happening*) ve “Fluksus” gibi hareketler geleceği ve dadacı gösterilerle aynı karakteri taşır. Marinetti’nin şair ve ressam arkadaşlarıyla 1910 yılında düzenlediği “Gelecekçi Akşamlar” adlı gösteri zinciri bu gösterilerin kaynağı olmuştur. “Oluşum” adıyla bilinen gösteri türünü ilk olarak Amerikalı sanatçı Allan Kaprow uygulamıştır. Bu oluşumlarda profesyonel oyuncular değil sanatçının yakın arkadaşlarıyla birlikte izleyiciler görev almışlardır. Gösterilerde bir ön plan bulunmakla beraber, devamı olayın akışıyla kendiliğinden belirlenmektedir. Gösteriye gelenlere yönlendirmeler bulunan kartlar dağıtılarak, olayların doğaçlama şeklinde gelişmesi istenmektedir.

Müzik alanında ise, 1960’ların sonlarına doğru kültürel yapının değişmesiyle “oluşum”, “pop art” ve “fluksus” gibi sanat hareketlerinin görüldüğü dönemde besteciler de, pop, caz ve non-Western müziğin etkileriyle kurallı nota sisteminden uzaklaşarak emprovizasyona ve serbest notasyona yönelmişlerdir. Oluşumlarda icracılar, enstrümanlarını çalmak yerine onları kullanarak sahnede rollerini canlandırır. Geleneksel partiyon kullanılmamakla beraber etkinliğin doğası ve sınırları yine besteci tarafından belirtilmektedir.

Bu dönemde heykel, resim, şiir, dans ve diğer sahne sanatları arasındaki sınırlar, besteci Richard Wagner’in 1849’da ortaya atmış olduğu “Birleşik Sanat Yapıtı” (*Gesamtkunstwerk*) kavramında olduğu gibi, ortadan kalkarak farklı disiplinler birbirleriyle iç içe girmeye başlamışlardır (Yılmaz, 2006, 257-261). Bilindiği üzere “Birleşik Sanat Yapıtı” operada devrim niteliğinde gelişmelere sahne olan ve sinemayı da etkileyen bir teoridir. Bu teori müziğin, dramının, şiirin ve sahnede bulunan herşeyin aynı düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel ve tamamlanmış sanat eserine ulaşılacağını savunmaktadır. Çağın ünlü filozoflarından Friedrich Nietzsche, “Richard Wagner Bayreuth’te” adlı eserinde bu konudaki görüşünü

belirtirken hem Wagner’i eleştirmiş hem de ona övgüler yağdırmıştır. Nietzsche, bir yandan Wagner’ in, Almanlardaki, sanatların tek tek icra edilmesi zevkini yok edebileceğini söylerken, diğer yandan drama, fikirler, şiir, müzik, dekor, sahneye koyuş gibi öğelerin yan yana geldikleri zaman, hepsinin güçlerinin tek bir yapıtta birleştirilmesinin, daha büyük bir etki yaratacağını belirtmiştir. Farklılıklarda bütünlüğü yakalama duygusu, Wagner’ in Nietzsche tarafından bir kültür taşıyıcısı ve evrensel bir yenileştirici olarak nitelendirilmesini sağlamıştır (Laserre, 2007, 91).

Sanatın tüm dalları arasındaki sınırların kalkması sonucunda, yine 1960’lı yıllarda, “Fluksus” adı altında George Maciunas tarafından yeni bir hareket başlatılmıştır. 1962 yılından itibaren bir akım olarak anılmaya başlayan Fluksus’un kökleri, “Gelecekçi Akşamlar” adlı gösteri zinciri, Duchamp, dadacılık ve John Cage’ in müzikteki yeni arayışlarına dayanmaktadır. Fluksus sanatçılarına göre; Duchamp’ın “hazır nesnesi”, Cage’in “hazır sesi”ne denk gelmektedir. Cage ve Duchamp, rastlantı ve değişimin sanatsal bir yöntem olarak kullanılabilirliğini düşünmüşlerdir.

Fluksus, yeniliğe açık müzisyen, dansçı, ressam, heykeltıraş, şair ve diğer bütün sanatçıları bir araya getirerek yeni ve farklı bir sanat türü ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Bunun yanı sıra Fluksus’un politik bir başkaldırı özelliği de bulunmaktadır. Fluksus sanatçılarının hepsi farklı alanlardan gelmekteydiler. George Maciunas; sanat tarihçisi, mimar, müzikbilimci, George Brecht; kimyacı, Yoko Ono; edebiyatçı ve müzisyen, La Monte Young; müzisyen, Alison Knowles; ressam, Dick Higgins; müzisyen ve grafiker, Nam June Paik; besteci ve eğitimci, Takako Saito; oyun yazarı ve oyuncu, Wolf Vostel; reklam grafikeri, Emmett Williams; şair, Arthur Addi Köpke ise, sanatçı ve galericiydi. Fluksus grubunun üyelerinden George Brecht, La Monte Young, Jackson Mac Low, Richard Higgins, Philip Corner, Alison Knowles ve Yoko Ono, aynı zamanda programlı müzik dünyasının dışına çıkan “performans sanatçıları” olarak da tanınmaktaydılar.

Fluksus ve Oluşum hareketleri aynı tarihlerde ortaya çıkmalarına rağmen aralarında temel farklar bulunmaktadır. Bir oluşumda seyirciler, plansız bir şekilde olayın akışına dahil olup, çeşitli yönlendirmelerle doğaçlama yapmaktaydılar. Fluksus’ta ise, seyirciler olayın bir karmaşaya dönüşmemesi için planlı bir şekilde gösteriye

katılmaktaydılar. Doğaçlama özelliğinden dolayı Oluşum bir kez gerçekleşmekte; Fluksus gösterileri ise, tekrarlanabilmekteydi (Yılmaz, 2006, 262-268).

Sesini Fluksus eylemleri sırasında duyuran Joseph Beuys, yenilikler aracılığıyla sanatın çerçevesini genişletmeye ve insanlığın olumlu yönde değiştirilmesine çabalamıştır. Beuys, sanatın sınırlarının yıkılıp yaşamla birleştirilmesi doğrultusunda çaba gösteren Fluksus sanatçılarından farklı olarak, sanatı önemser. Kapitalizmin doğayı ve insanlığı batağa sürüklediği konusunda olduğu gibi bu noktada da dünyayı açıklamak yerine değiştirmek gerektiğini savunan Karl Marx ile aynı şekilde düşündüğü görülür.

Duchamp, nesnelere anlam ve işlevlerinden uzaklaştırarak kullanırken; Beuys, kullandığı nesnelere doğalarından ve özelliklerinden oldukları gibi faydalanmış ve onları tanımaya çalışmıştır. Duchamp, her nesnenin bir sanat eseri olabileceğini savunurken; Beuys, her insanın bir sanatçı ve aynı zamanda bir sanat yapıtı olduğunu öne sürmüştü ve sanatın sınırlarını genişletmiştir (Yılmaz, 2006, 271-275).

Geleneksel sanat ölçütlerini ve bununla beraber toplumun yaşam tarzını değiştirmesi nedeniyle devrimci bir niteliğe sahip olan sinema, modernist sanatın kaldırıp attığı figür, betimleme, resimleme, öykü, programlanmış müzik gibi kavramları tekrar içerisine almıştır.

Sinema, kitlesel bir sanat olması nedeniyle aynı anda birçok mekânda gösterilerek milyonlarca insanı etkileyebilmektedir. Daha önceleri canlı piyano performansı eşliğinde siyah beyaz görüntülü sessiz sinemaya 1932 yılında ses eklenmiş, 1935 yılında da renkli film çalışmalarının başlamasıyla sinema bütün sanat disiplinlerine karşı belirgin bir üstünlük sağlamıştır. Sinemanın kurgusal karakteri modern sanatın sınırlarını zorlamıştır. Sinema, aslında, Wagner'in ortaya attığı "Birleşik Sanat Yapıtı" kavramına çok benzer. Görsel imge, grafikler, konuşma, müzik ve ses efektlerinden meydana gelmesi nedeniyle sinema, bütün sanat türlerinin özelliklerini bir araya toplar. Ancak Wagner'in "Birleşik Sanat Yapıtı" sahnede sergilendiği için, seyirci ve oyuncular arasında iletişim kurulması mümkün iken sinema, doğası gereği perdede gösterildiğinden izleyicilerle oyuncular arasında direkt bağlantı kurulamamaktadır (Yılmaz, 2006, 321-329).

20. yüzyılda genç mimarlar yeni bir başlangıç yapmaya karar vererek tüm üslup ve süsleme biçimlerini terk ederler. Güzel sanat anlayışından uzaklaşan mimarlar artık işlevlerine uygun yapılar inşa etmeye başlarlar. Bu yeni yaklaşım en çok Amerika'da takdir görmüştür. Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright bir evde cephenin değil, odaların önemli olduğunu savunarak bu yeni anlayışı başarılı bir şekilde yansıtmış ve katı bir simetri gerekliliğinden kurtularak uygulamıştır (Gombrich, 2007, 557-558).

Buna karşılık, Alman mimarı Walter Gropius'un kurduğu Bauhaus Modern Mimarlık Okulu, akılcılıktaki kuvvetli inançların yansıması yoluyla dekoratif stilin, saf işlevsellik ve yapısal problemlerin geometrik yolla çözümlenmesini öngören bir yaklaşım getirmiştir.

Edebiyatta da, aynı şekilde, bütün 19. yüzyıldaki kurallar çürütülmeye başlanmıştır. Pound, Woolf, Eliot ve Joyce gibi yazarlar, Freud'un bilinçdışı teorilerinden etkilenerek deneysel metinler yazmaya başlarlar. Bu yazarlar, gramer kurallarını çiğneyerek veya yeni kelimeler ve sözdizimi icat ederek, kişiselleştirilmiş dillerini yaratmış ve yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Modernist yazının taraftarları, medyanın ilgi uyandırmayan seri üretiminin tehdidine rağmen, yüksek kültürel amaçlarının seçkin vizyonu ile mücadele etmeye çalışmışlardır. Aynı zamanda pek çok modernist yazar ders kitaplarında ve yazılarında iyi derecede eğitim almış okuyucu kitlesine ulaşabilmek için karmaşık bir dil kullanmışlardır (Nemith, 2004, 23-25).

Müzikte ise bu dönemde, her türlü sınır bilinçli olarak zorlandığı görülür. Müzik teknik, anlatım dili, biçim, stil, öz, içerik ve esin kaynaklar açısından geleneksel kurallardan koparak, kendi sanat disiplininin dışına taşmış ve diğer sanat dallarını kullanmaya başlamıştır. Esin kaynağı bulmak ve bu kaynakları şekillendirmek için müzik içi, müzik dışı seslerden, doğada var olan saf seslerden, doğada var olmayan sentetik seslerden, gürültüden, hatta sessizlikten yararlanılmıştır (İlyasoğlu, 2001, 197).

Müzikte modernizm, müziğin bağlı bulunduğu geleneksel akademik belirlemelerden dolayı diğer sanat akımlarından daha sonra ortaya çıkar. Müzikte yeni bir armonik dil yaratmak için önce geleneksel müzikteki armonik yapıyı ve bunun dayandığı "Tonalite" kavramını yıkmak gerekmiştir. Sanat kuramcıları müzikte İzlenimcilik,

Dışavurumculuk ya da Kübizm gibi akımların etkilerini göstermek amacıyla, resimde yadsınan nesnelere yerine, ton (atonalite) kavramını yerleştirmişlerdir (Özkişi, 2007, 113).

Müzikte modern akım, Viyana okulu çerçevesindeki Dışavurumculuk ile Gelecekçilik gibi akımlarla birlikte anılmaktadır. Bu akımlar 1908-1913 yılları arasında yaratıcıların seçkincilik, bireycilik ve tarihin kaçınılmaz ilerleyişi gibi anlayışlara dayanarak Wassily Kandinsky'nin ünlü 'üçgen' kuramını desteklemektedirler (Chevassus, 2004, 23).

Kandinsky ile birçok ortak çalışması bulunan Arnold Schönberg, 20. yüzyıl müziğinin en önemli yenilikçilerinden biri olup, on iki ton tekniğinin de bulucusudur. İşte müzikte modernizm, Schönberg'in bu on iki ton tekniği ve müziği ile başlar. On iki ton müziğinde, ton olgusu hedef alınarak parçalanmış, böylelikle malzeme özne üzerinde egemen olmuş ve özne ortadan kalkmıştır (Özkişi, 2007, 109). Bu teknikle birlikte gelişen atonalite sayesinde birden çok ton bir arada kullanılabilmiştir. Schönberg'in *Pierrot Lunaire*'i Stravinsky ve Berg gibi bestecilerin de, çok farklı bir estetik anlayışını yansıtan atonal müziği geliştirmede önemli katkıları olmuştur (Şaylan, 2006, 73). Schönberg'in 1921 yılında sunduğu 12 sesin yalnız birbiriyle ilişkide olduğu yöntem olan dizisellik, müziğin tüm konvansiyonel niteliklerini ve tarihsel birikimini bir anlamda alt üst etmiştir.

Modern müzikteki pek çok akım, romantik estetik özelliklerini bozarken görsel sanatlardaki sanatçıları örnek almıştır. Igor Stravinsky, "*Le Sacre du printemps*" (1912) adlı eserinde, şiddet ve zalimlik gerçeklerinin kabul edilmediği ayinde medeniyetin reddedilmesini ustaca dile getirerek, primitivizmin ibadet şeklini ve putperest adetleri keşfetmiştir. Besteci, müziğinde halkın duygularını yansıtabilmek için düzensiz bir ritmik yapı ve oktatonik armoni kullanmıştır. Bela Bartok, Carlos Chavez, Zoltan Kodaly ve Leos Janacek gibi diğer besteciler, Alman bestecilerin kullandıkları tonal uygulamaya alternatif olarak, modernist bir tutum içerisinde kendi ülkelerinin halk ezgilerini incelemiştir (Nemith, 2004, 25-26). Diğer taraftan İtalyan ve Fransız gelecekçi ekolünün sanatçıları, kalabalığın arasına karışarak yaşamın içindeki sesleri ve elektronik aletler tarafından çıkarılan gürültü niteliğindeki sesleri eserlerine taşımışlardır.

Gelecekçi müziğin öncü bestecilerinden biri olarak tanınan Luigi Russolo, her çeşit sesin bir gereç olabileceğini öne sürerek, makine ve fabrika seslerinden, seslerin sanatı adını verdiği bir felsefe türetmiştir. Orkestrada mekanik sesleri duyurmak için oluşturduğu bir ses aygıtı ile patlama, kırılma, vızıltı gibi seslerin müziğin içinde yer almasını sağlamıştır. Böylelikle müzik tarihinde ilk olarak gürültü ile uyumlu sesler arasındaki duvar yıkılmıştır (İlyasoğlu, 2001, 233).

Charles Ives, Henry Cowell, Edward Varese ve Carl Ruggles gibi Amerikalı deneysel besteciler ise, daha esnek formlara ilgi göstermişlerdir. Ives, müziğine en yalın ilahi ezgilerden en karışık atonal polifoniye kadar çok değişik kaynaklar bularak, çağlar boyu alışlagelmiş ses düzeninde yenilikler yaratmak istemiştir (İlyasoğlu, 2001, 250).

Sonuç olarak modern müzik, farklı görüşleri ve estetik anlayışı savunan birçok akımı bir arada barındırır. Ama 20. yüzyılın başlarından itibaren Schönberg'in yönetimindeki II. Viyana Okulu en önemli gelişmelere öncülük etmiştir. II. Viyana Okulu'nun hâkimiyeti II. Dünya Savaşı boyunca devam etmiş ve savaş sonrası döneminde yüksek modernizme dönüşerek yerini dizisel müziğe bırakmıştır. Anton Webern, Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen gibi dizisel müziği savunan besteciler, dizisel teknikleri her yönüyle kavrayarak, müziğin birçok alanı ve yapısıyla birleştirip kullanmışlardır. II. Dünya Savaşı'ndan önce bu teknikleri kullanmaya yanaşmayan Stravinsky, Olivier Messiaen ve Aaron Copland gibi modern besteciler ise, savaş sonrasında eserlerinde dizisel tekniklere yer vermişler ve daha sonra da aynı yöntemi "integral serializm" içinde ritim, ses dinamiği, vurgulama, tını yinelenmesi gibi başka öğelere de uyarlamışlardır. Yüksek modernist tekniğin üniversitelerde ve seçkin sanat ortamlarında kurumsallaştırılması, savaş sonrası eserlerin çoğuna dizisel yöntemin hakim olmasını sağlamıştır. Bu kurumsallaştırma, ünlü kuramcı Theodor W. Adorno tarafından şiddetle eleştirilmiş ve yüksek modernizmin aşırılığı olarak değerlendirilmiştir. Malzemenin nesnelleştirilmesi kendi içinde bir son oluşturmakta ve aynı zamanda bestecinin kişisel özelliklerini göz ardı etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, kurumlara ve yüksek modernizmin seçiciliğine bağımsız bir şekilde hücum etmek ve meydan okumak amacıyla postmodernizm kavramı ortaya çıkmıştır (Nemith, 2004, 27-28).

2.2. Postmodernizm Kavramı ve Gelişimi

Sanat çevrelerinde 1970’li yılların son yarısında yaygınlık kazamaya başlayan “Postmodernizm” teriminin kapsamı ve sınırları, bugün bile tam anlamıyla netleşmiş görülmemektedir. Charles Jencks 1975’de “Postmodernizm nedir?” adlı kitabında “modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır” diyerek iki olgu arasında hem bir devamlılığa hem de bir kopuşa işaret etmiştir (Antmen, 2009, 275). Benzer şekilde Lyotard da, “Postmodern nedir? sorusuna cevap” adlı eserinde, “bir yapıt önce postmodernse, modern olabilir” demektedir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder” diyerek postmodernizme farklı bir açıklama getirmiştir (Lyotard, 1994, 53).

Postmodernizm kavramı ve bu ekseninde yürütülen tartışmalar, genel olarak, teori alanında modernist sanat biçimleri ve uygulamalarından koptuğu iddia edilen mimarlık, felsefe, edebiyat, güzel sanatlar vb. alanlarda yeni kültürel biçimlerin işaretleri olarak başlamıştır. Postmodernizm kavramı, modernizmin sonrası ya da ötesi anlamında bir tanımlama olarak kullanılmaktadır ve modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla ve hatta bunların yadsınmasıyla birlikte yürütülmektedir. Genellikle Postmodern sözcüğü, anlam olarak bir dönemin sona ererek yeni bir döneme başlanmış olduğunu belirtmek için kullanılmaktadır.

Bu sözcüğün ilk kullanımı 1930’lara dayanmakla beraber, ancak 1960’lı yıllarda öncelikle sanat ve mimari alanlarında yeni eğilimleri ifade edebilmek amacıyla kullanıldığı sıralarda yaygınlaşmıştır. Postmodern terimi öncelikle kültür ve sanat alanında radikal bir kopuşu dile getirir (Şaylan, 2006, 48). Gerçekte postmodernizm teriminin kaynağında, özellikle Le Corbusier, Gropius ve Mies van der Rohe’nin yarattıkları ve mimarlıkta belli bir akımı temsil eden uluslararası üslubun, sona erdiğini ileri süren mimari eleştiri yer alır (Lynton, 2007, 42).

1960’lı yıllarda özellikle New York’taki sanat çevrelerinde modern sanatın estetik anlayışının yerini yeni bir estetik anlayışının alması gerektiği tartışılmaya başlar. Bu

tartışma sonucunda yeni sanat ve estetik anlayışını ifade etmek için postmodern sözcüğü kullanılır (Şaylan, 2006, 44). Bu tartışmalar zamanla diğer birçok alanlara ve disiplinlere de yansır ve sonuçta bir bütün olarak Modernite'nin sorgulanmasına ve aşılması arayışına dönüşür. Postmodernizme karşı itirazda bulunanlar (Anthony Giddens, Jürgen Habermas, Alain Touraine gibi düşünürler) modernizmin sona erdiğini kabul etmezler. Bu itiraz guruplarına göre böyle bir dönemselleştirme hem imkânsız hem de yararsızdır. Bununla birlikte bu düşünürler postmodern düşüncenin öne sürdüğü birçok olgu ve yeni durumları kabul etmekle beraber, modernliği tamamlanmamış bir proje olarak görerek, postmodernizmi, modernliğin radikalleşmesinin bir sonucu olarak değerlendirirler (Savaşlar, 2007,63-64). Bununla birlikte postmodernizmi yeni bir tarihsel evre olarak anlamaktansa modernizmin kendi içinde bir aşama ya da özgül bir dönem olarak anlama çabaları da söz konusudur. Postmodernizm, bu anlamda kendine yönelik itiraz ve eleştirileri de içine alacak şekilde süregiden bir modernizm/modernite/modernlik soruşturması ve tartışması olarak görülmektedir.

Postmodern sözcüğünün anlam alanı belirsiz ve oldukça geniştir, öyle ki “Modern-day Dictionary of Received Ideas” adlı sözlüğe göre postmodernizmin herhangi bir anlamı bulunmamaktadır. Bu kelimeyi kullanan kişiler ona istedikleri anlamı yükleyebilmektedirler. Ancak bir tanım vermek gerekirse Postmodernizm; belirli bir durum içinde ve olumlu ya da olumsuz anlamda modernizmden farklılaşan, tüm siyasal ve maddi/toplumsal değişimleri, öte yandan düşünsel ve kuramsal ürünleri ve kültürel pratikleri kapsayan bir formülasyondur (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Postmodernizm>, [18.04.2013]). Bu çerçevede içerisinde postmodernizm, sanat, mimari, müzik, film, drama ve edebiyat alanlarındaki bir eğilimi dile getirmek amacıyla ortaya çıkmıştır (Şaylan, 2006, 62).

Postmodern sözcüğünü kavram olarak, ilk kez İngiliz ressam ve sanat eleştirmeni John Watkins Chapman kullanmıştır. Daha sonraları bir Alman aydını Rudolf Pannwitz, I. Dünya Savaşı döneminde yazdığı kitabında Avrupa'nın hümanist değerlerinin çöküşünü ifade edebilmek için bu kavrama başvurmuştur. İngiliz tarihçi ve düşünürü Arnold Toynbee 1938'de yazdığı fakat 1947'de basılan “Bir Tarih İncelemesi” (*A Study of History*) adlı eserinde modern dönemin I. Dünya Savaşı'yla sona erdiğini, bundan sonraki dönemin postmodern dönem olduğunu ileri sürerek ilk

kez postmodern terimini dönem bağlamında kullanmış, bir olumsuzluğu ve Aydınlanma hareketinin değerleri açısından bir çöküntüyü ifade etmeyi amaçlamıştır (Şaylan, 2006, 30-31). Toynbee, “postmodern” terimini, 1875’lerde başlayan Batı uygarlığının baskınlığının sonunda bireyselliğin, kapitalizmin ve Batı dışındaki kültürlerin yükselişini ve Hıristiyanlığın gücünü yitirmesini tanımlayan yeni bir tarihsel döngüyü kapsayan bir terim olarak kullanmıştır (Yamaner, 2007, 16).

Amerikalı kültür tarihçisi Bernard Rosenberg ise, 1957 yılında New York’ta yayınladığı Mass Culture adlı kitabında yeni bir kültürel oluşumu dile getirmek için postmodern kelimesinden faydalanır (Şaylan, 2006, 30-31). Tanınmış düşünürlerden Frederic Jameson, postmodernizmi kapitalizmin gelişmesindeki bir aşama olarak değerlendirmiştir. Jameson’ a göre bu aşama kültürel hayatı tamamen değiştirmiş ve ilk olarak mimari alanında başlayan değişim daha sonra sinemaya sıçramıştır. Görüldüğü gibi geçen yüzyıldan beri postmodern kelimesi birbirinden farklı anlamları ifade etmek için kullanılmıştır.

Özetle, 1950’lerde modernizmdeki hemen tüm olgulara bir tepki olarak ortaya çıkıp mimarlık, sanat, politika, eğitim, toplum gibi çok farklı alanlarda kendinden iyice söz ettirmeye başlayan postmodernizm, 1980’lerin başlarından itibaren yaygın olarak kullanılan bir kavram haline gelmiştir (Şaylan, 2006, 38).

Postmodern sanat anlayışına göre, sanatçı tam bir özgürlük içerisinde yaratıcılığını kullanabilmekte ve hiçbir misyon ya da bir şeyi anlatma kaygısı olmaksızın yaşamı olduğu gibi yansıtabilmektedir. Postmodern yaklaşım içinde sanat, yaşamı yansıttığı için taklidi de içerebilmektedir. Postmodern sanat anlayışında, modern sanattaki gibi, bir tarihsellik boyutu göze çarpmamakta ve eskinin yıkılıp yerine yeninin geleceği gibi düşünceler de yer almamaktadırlar. Bunun yanı sıra postmodern sanat için, mekânsallık ya da yerellik önemli bir yer teşkil etmektedir. Postmodern sanat estetiği için, “şu anda burada” ölçütü ön planda bulunmaktadır. Bu yaklaşım bir manada Batı benmerkezciliğinin yadsınması anlamına da gelmektedir.

Sanattaki postmodernizm teorilerinin iki ana çizgisi bulunmaktadır: Charles Jencks ve ona yakın olanların yapıtlarını içeren “muhafazakar-çoğulcu” çizgi ve Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens ve Hal Foster gibi yazarların temsil ettiği “eleştirel-çoğulcu” çizgidir. Muhafazakar-çoğulculuğu ile eleştirel-çoğulculuğu

arasında teori ve uygulamada en önemli fark, birincisi avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini kabullenirken, ikincisinin avangardı ve modern sanatı eleştirmesidir (Connor, 2001, 132-139).

20. yüzyılın sonuna gelindiğinde sanat yapıtı ile gerçeklik arasında tüm bağlantıların koptuğu ve bu durum Arthur Danto gibi bazı sanat kuramcılarına göre sanatın ölümü olarak değerlendirildiği görülür. Birçok postmodern düşünür ve kuramcıya göre postmodernizm, tarihsel zaman içinde bir dönemin devamı olarak değil, yeni ve geçmişle herhangi bir bağlantısı bulunmayan bir aşama olarak nitelendirilmektedir. Postmodern düşünürlerin büyük bir bölümüne göre, postmodernite denilen bu yeni aşamayı, ileri teknoloji kullanan medya ve toplumsal ilişkilerdeki dönüşüm belirlemektedir. Örneğin Baudrillard ve Lyotard gibi postmodern düşünürler bu dönüşümü yeni ve farklı bilgi anlayışına, bilişim ve iletişim alanlarında ortaya çıkan teknolojik atılımlara bağlarken Jameson ve Harvey gibi düşünürler, postmodernizmi kapitalizmin ileriki aşaması olarak tanımlamaktadırlar (Şaylan, 2006, 127).

Lyotard, yaşanan bu dönüşümün yarattığı darboğazı aşmak için dil üzerinde yoğunlaşarak dil çözümlemesine yönelmiştir. Lyotard'ın dil çözümlemesi, felsefi eserlere yeni ufuklar açan "*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*" (1979) adlı kitabındaki raporda görülmektedir. Ayrıca Lyotard bu kitapta baskın kültürel kurumlara ve ilme verdikleri hasara meydan okuyarak postmodern tavıra örnek oluşturmaktadır. Söz konusu kitabında düşünür gelişmiş toplumlarda 19. yüzyıldan beri kültürel bir dönüşüm yaşandığını ve kendisinin bu dönüşümü postmodern durum olarak nitelendirdiğini belirtmektedir. Postmodern durumda temel ölçüt bilginin durumu olmakla beraber artık yeni bir bilgi anlayışı hüküm sürmektedir. Bu çalışmasında Lyotard aynı zamanda toplumun gelişmesini engellediği ve kurumlara odaklı gelişme gösterdiği için modernist karşı duruşu eleştirmektedir.

Bilim adamları, aydınlar ya da üniversite kurumu Lyotard'a göre toplum içinde ayrıcalıklı bir yerde tutulmaktadırlar. Buldukları ayrıcalıklı konum açısından tehdit unsuru oluşturduğu için de aydınlar ve akademisyenler postmodern bilgi anlayışını desteklememektedir. Postmodern durumda insanın özgürleşmesi Lyotard için en önemli sorun olarak ele alınmaktadır. Lyotard, bir dil olarak bilim veya kuramın insanın eylemine meşruiyet sağladığını belirtmekle beraber dilin bu görev için yeterli

olmadığını da dile getirmektedir. Düşünüre göre, dilin öğelerine bağlı kalarak kurulan meşruiyet, dilde kesin bir toplumsal uzlaşma sağlanamayacağı için kuşkulu bir durum yaratmaktadır. Bu nedenle dil esas alınarak geçerli bir meşruiyet olanaksız görülmektedir. Lyotard bu noktada dil sorunsalı konusunda İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Ludwig Wittgenstein gibi düşünürlerin fikirlerine başvurmaktadır. Saussure, dili zaman ve uzay boyutlarına bağlı toplumsal bir çerçeve içerisinde bulunan bir yapı olarak değerlendirmektedir. Başka bir deyişle, dil kendi içinde zaman ve uzay boyutlarına göre farklılıklar göstermektedir.

Wittgenstein ise, dili bir oyun olarak ele almakta ve bu da bireyin dil kullanımındaki özgürlüğünü ifade etmektedir. Lyotard referans olarak aldığı bu düşünürlerin çözümlmelerinden yola çıkarak bir düşünceler zinciri oluşturmuştur. Bu düşünceler zinciri birçok postmodern düşünür tarafından benimsenmiş ve ortak bakış biçimi olarak değerlendirilmiştir (Şaylan, 2006, 275-279).

Michael Foucault'un "*Discipline and Punish: The Birth of the Prison*" (1977) adlı eserinde araştırmış olduğu söylem ve iktidar arasındaki ilişki postmodern sorgulamadaki diğer önemli bir kesişmeyi işaret etmektedir. Bu durum postmodern düşünce sisteminde iktidarın kurallarına karşı gelmek açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. Söylemler, topluluklara yetki vermek ya da dışlamak amacıyla kullanılmakta ve aynı zamanda dışarıdan gelen fikirleri kabul etmeyerek kuralcı fikirleri de ustaca idare etmektedirler (Nemith, 2004, 33).

Foucault'a göre, insanın yaşadığı bütün deneyimler sistematik bir bilgi ya da söylem aracılığıyla düzenlenmektedir. Bu bilgi ve söylem dil üzerinde inşa edilmiş, başka bir deyişle dil üzerinde bilgi üretilerek topluma düzen vermeye çalışılmıştır. Düşünüre göre bu, aynı zamanda insanın bütün davranışlarının iktidar özdeş bilgi anlayışının baskısı altına girmesi anlamına gelmektedir. Söylemler ve uygulayıcıları doğal veya doğru olarak kabul edilen bu durumu, kelimelerin gücünden faydalanarak fikirleri kontrol altında tutabilmek için kullanmaktadırlar. Foucault için bilgi ve doğru kavramları iktidarın ve üstünlük sağlamanın kaçınılmaz öğeleridir.

Baudrillard, postmoderniteyi moderniteden kesin bir kopuş olarak tanımlarken, Foucault tarihsel kopuşlar arasında mutlaka bir ara alan ya da kesit bulunduğunu öne sürmektedir. Foucault'ya göre eğer postmodernite yeni bir tarihsel aşama olarak

değerlendirilecek olursa, bu aşamayı kavramak için moderniteye göndermeler yapılarak bağlantıları ortaya çıkarmak gerekmektedir (Şaylan, 2006, 257-261).

Postmodernist yöntemlerin yanlış taraflarını açığa çıkaran esas metot olan yapıbozumculuk Fransız filozofu Jacques Derrida tarafından hazırlanmıştır. Postmodernizm terimini iyileştirmek amacıyla ortaya atılan yapıbozumculuk anlamı saptırılarak varsayımların, aşırı ve kötüye kullanılmanın kurbanı olmuştur. Yapıbozumcu metot sadece belirli söylem veya tartışmaya karşı çıkmakla kalmayıp, düşünülen yöntemi ve söylemin arkasındaki dönüşlü koşullanmayı çözmeye kalkışmaktadır. Böylece bu metot ön yargıya ve yapıbozum sayesinde içerdiği zıtlıkların gösterilebildiği metnin içindeki önyargılı sonuçlara sebep olan geniş yapıların eleştirisine destek olmaktadır.

Lyotard ve diğerleri tarafından desteklenen yapıbozumculuk, bütün kültürel alanlarda eleştirel düşünceye doğru rölativist bir çatı oluşmasını sağlamıştır. Postmodern düşünürlere göre, gerçek veya doğru olarak düşünülen her şey kültürel yönden Lyotard dönemindeki girişimlere benzeyen baskın ideolojiler tarafından düzenlenebilmektedir. Bu yüzden postmodernist söylem siyasi yelpazenin sol tarafına doğru meyil etmekte ve Hegel'in insanlığın özgürlüğünün son diyalektik sentezini reddetmektedir (Nemith, 2004, 34).

Postmodern düşünürler arasında en çok tanınan Lyotard, özgürlüğün en önemli insani değer olduğunu vurgulamakta ve postmodern durumun en başta gelen özelliğini, engeller kaldırılarak insanın özgürleşmesi şeklinde açıklamaktadır. Baudrillard, Derrida ve Foucault gibi düşünürlere göre ise, postmodernizm hiçbir özgürleştirici özellik taşımamakla beraber, bu yeni toplumsal aşamada ulaşılması imkansız bir düş olarak nitelendirilmektedir.

Postmodern çağ olarak tanımlanan bu yeni toplumsal aşama postmodern Marksist sayılan düşünür F. Jameson tarafından kapitalizmin evrenselleşmesi, düşünce ve kültür alanının da tamamiyle metalaşması şeklinde tanımlanmaktadır. Sonuç olarak, geçmişin ve şimdiki zamanın özelliklerini bir arada barındıran postmodern söylem içinde yeni bir aşama ve kapsamlı bir kapitalist dönüşüm gözlemlenmektedir (Şaylan, 2006, 292-297).

2.3. Modernizm - Postmodernizm Karşılaştırması

Postmodernizm öncelikle modernlikle bir hesaplaşma demektir, diğer bir deyişle modernizmi yeniden değerlendirme sürecidir. Dolayısıyla modernizm bir sanat akımı iken postmodernizm bir akım ya da hareket değil, sadece bir sanat anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğu zaman postmodernizm, modernizmi eleştirerek aksini savunmuş ve modernizmin evrensellik, tektiplilik, geleneğin reddi ve yenilik gibi özelliklerini yadsımıştır.

Modern sanat anlayışı 1890' lardan sonra, 1960'lı yıllara kadar resim, heykel, plastik sanatlar başta olmak üzere, edebiyattan müziğe, tiyatrodan sinemaya kadar birçok alanda etkisini gösterir. Postmodernizm kavramı 1960'lı yıllarda, toplum düzeni ve işleyişi, hukuk teorisi, bilim felsefesi, mimari, heykel, görsel sanatlar, plastik sanatlar, edebiyat, müzik ve sahne sanatlarını kapsayan çok geniş bir alanda ortaya çıkan yeni yaklaşım ve yeni düşünce biçimlerini kapsar.

Modern sanatta, sanatçıların yapıtlarının yanı sıra kübizm, gelecekçilik, inşacılık, dadacılık, gerçeküstücülük ve soyut dışavurumculuk gibi akımlar göze çarpmaktadır. Postmodern sanatta ise, Jameson' un tabiriyle biçimler ideolojisi çökmüş ve modern biçimlerin yerini postmodern kodlar almıştır. Modern sanattaki akımlar yerine yeni dışavurumculuk, yeni geometricilik gibi önüne yeni sıfatı eklenen bir takım eğilimler postmodernizm başlığı altında ortaya çıkmıştır (Yılmaz, 2006, 342-344).

Modern sanat anlayış ve estetiği, klasik sanat anlayış ve estetiğinden tamamen kopuş olarak değerlendirilmektedir. Postmodern estetik anlayışı ise, klasik dönemden sonra sanat çevrelerinde hâkimiyetini sürdüren modernizmden ya da modern sanat anlayışı ve estetiğinden kopuşu dile getirmektedir. Postmodern sanat anlayışı, modernizmden tamamen kopuşu savunurken, yeniyi kurma gibi bir endişe taşımaz. Yeniyi kurmak yerine, taklit, tekrar ve yapıştırma gibi yöntemlerden faydalanarak estetik ölçütleri oluşturur.

19. yüzyılın son çeyreğinde sanat alanına hakim olan modernist estetik anlayışı, o zamana kadar geçerli olan ve gerçekçi sanat anlayışına dayanan klasik estetik

anlayışına karşı çıkar. Postmodernizm ise, modernizmin değerlerine ve estetik anlayışına tamamen bir karşı çıkışı yansıtır.

Modernizm, dünyayı değiştirmeyi amaçlayan bir sanat anlayışı özelliği taşımaktadır. Bu düşünceye bağlı olarak sanatçının misyonu da dünyayı değiştirmek olarak tanımlandığı için bu durum sanatçı üzerinde baskı yaratmaktadır. Modern sanatın estetik anlayışına göre, sanatçının yaratıcılığını ortaya çıkarabilmesi için, duygularını ve kendine özgün yorumlarını yapıtlarında yansıtması gerekmektedir.

Postmodern estetik ölçütünde sanatçı toplumdan daha ön planda bulunmakta, misyon ve anlatı yerine montaj tercih edilmekte, gerçeği yansıtmak yerine belirsizlik ve karasızlık hüküm sürmektedir. Postmodern sanat anlayışında bireyin bütünleşmiş kişiliği göz ardı edilerek, hümanist değerler ve yapısallıktan arındırılmış kişilik ön plana çıkmaktadır (Şaylan, 2006, 53-69).

Modern sanat anlayışı seçkincilik özelliğinden dolayı, misyonu olmayan ve kitleye hoş görünen sanat yapıtlarını küçümsemektedir. Postmodern sanat anlayışına göre ise, kitlenin beğenisi ile sanat ürününün estetik değeri arasında doğrusal bir bağlantı bulunmaktadır. Postmodern yaklaşıma göre sanatçı özgürce yaşamı yansıtabilecek ve ayrıca sanat yapıtlarının estetik değerini, kitle beğenisi belirleyecektir. Diğer taraftan modern sanatçılar taklidi, sanatın dışına atarken Postmodern sanatçılar, sanat yaşamı yansıtacağından, taklidi içermesi gerektiğini düşünmektedirler.

Modern sanat, zamanı öne çıkardığı ve bünyesinde eskiyi yıkararak yeniyi kurmaya yarayan ipuçları barındırdığı için bir tarihsellik boyutunu kapsar. Postmodern sanat anlayışında ise, eskinin yıkılarak yerini yeniye bırakması ve tarihsellik boyutu yer almaz. Buna karşın mekânsallık ya da yerellik ön planda bulunur. Postmodern sanat estetiği için, şu anda burada ölçütü esas alınmakta ve tarihin akışı, gelişmesi ve bunun evrenselliği dışlanmaktadır.

Modernizm teorileri, kendisi haline gelebilmek için kendisi olmayı çerçevenin dışında bırakırken, postmodernizm teorileri kendisi olarak kabul edilen ile dışarıda bırakılanlar arasında derin bir bağlantı kurmaktadır.

Modern mimaride, mimarlar tüm üslup ve süsleme biçimlerini, aynı zamanda güzel sanat anlayışını terk ederek işlevlerine uygun yapılar inşa etmeye başlamışlardır.

Artık mimari yapıt ne derece amacına hizmet ediyorsa o derece başarılı sayılmaktadır. Binanın formu ve kullanılacak yapı malzemeleri binanın işlevine göre seçilmektedir. Postmodern mimaride ise, işlevsellik anlamını tamamen yitirmiştir. Postmodern mimarlar, kitlenin beğenisine cevap verebilecek şekilde mimari formu belirlemektedirler. Burada sanatçının özgürlüğü mimari eserin metalaşması ile sınırlandırılmaktadır (Şaylan, 2006, 95-98).

Modernist mimaride geometrik tek-değerlilik göze çarparken, postmodernist mimarinin, modernist mimarinin geometrik tek-değerliliğinden uzaklaşarak çok-değerliliğe yaklaştığı görülür. Modernist mimari geçmişten mutlak kopuşu savunurken, postmodernizm geçmiş üslup ve teknikleri yeniden ele almaya çaba gösterir. Modernist sanatçılar, yapının kendi doğasına yabancı bir şeyle kaplanması anlamına geldiği için süslemeye karşı çıkmışlardır. Postmodernist mimaride ise, süsleme benimsenerek kullanılmıştır (Connor, 2001, 115-117).

Postmodern sanat, sadece mimaride değil tüm sanat dallarında, tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklılığı, “yapıt”ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı koymaktadır. Böylece modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm, “orjinallik” ve “özgünlük” gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar. Bu haliyle postmodern anlayış, tek bir sanat dalının diğerlerine karşı egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış geliştirmiştir (Antmen, 2009, 277).

Modernizm yapının kendinden türeyen bütünlüğünü ve sanatçının üslup bütünlüğünü kabul ederken, postmodernizm üslup ve yöntem çokluğunu destekleyerek bu norma karşı çıkmaktadır. Modern sanat temelinde dışlayıcı özelliğe sahipken, postmodern sanat sentetik özellik taşımakta ve nesnenin ötesindeki bütün koşullardan, deneyimlerden ve bilgilerden faydalanabilmektedir.

Modernizm döneminde edebiyatta da bütün 19. yüzyıldaki kurallar çürütülmeye başlanmıştır. Modernist yazarlar, Freud’ un bilinçdışı teorilerinden etkilenerek deneysel metinler yazmaya başlamışlardır. Bu yazarlar, gramer kurallarını çığneyerek veya yeni kelimeler ve sözdizimi icat ederek kişiselleştirilmiş dillerini yaratmış ve yeni arayışlar içerisine girmişlerdir. Postmodernist yazarlar ise, biçimden çok deneyime dayanan bir edebiyat fikrini savunmuşlardır. Edebi postmodernizmde

anlatımların çoğu, modernizmi tamamen reddetmek yerine onunla bir tür eleştirel ilişkiye girilmesi gerektiği konusunun üstünde durmaktadır.

Pek çok modernist yazar ders kitaplarında ve yazılarında iyi derecede eğitim almış okuyucu kitlesine ulaşabilmek için karmaşık bir dil kullanmışlardır. Postmodern edebiyatta ise yazarlar, edebi yapıtın bütünlüğü fikrine meydan okuyarak türsel bütünlük fikrinin bilinçli olarak karmaşıklaştırılmasını sağlamışlardır. Bu girişim edebiyatta postmodernizmin bir kopuş ya da bölünme hareketi olarak görülmesine sebep olmuştur.

Sonuç olarak modernizm 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ilk yarısına kadar devam eden, birçok sanat alanını ve çeşitli sanat akımlarını kapsayan ve klasik sanat anlayışından tamamen uzaklaşan bir dönemi ifade eder. Modernizm döneminde eskiye ait tüm kurallar çürütülerek yerlerine yeni kurallar getirilmiştir. Postmodernizm ise 1960'lı yıllarda çok geniş bir alanda ortaya çıkan yeni yaklaşım ve düşünce biçimlerini kapsayan ve modernizmden tamamen kopuşu savunan, yeniyi kurmak yerine taklit, tekrar ve yapıştırma gibi yöntemlerden faydalanan bir estetik anlayışı ifade etmektedir.

Postmodern edebiyatta önemli bir yer teşkil eden İhab Hassan postmodernizmi, modernizmin tam karşıtı olarak değerlendirmektedir. İhab Hassan'a göre, modernizm bir amaca hizmet ederken, postmodernizm oyun esasına dayanmaktadır. Modernizmde her şey önceden tasarlanmakta postmodernizmde ise, tamamen şansa bırakılmaktadır. Modernizmde hiyerarşik yapı söz konusuysa, postmodernizmde anarşik yapı öne çıkar. Modernizmdeki tamamlanmış yapıt postmodernizmde yerini, performans ve Oluşum'lara bırakmıştır. Modernizm yaratma ve bütünleşme ilkelerini savunurken, postmodernizm yok etme ve yapı çözme ilkelerini desteklemektedir. Modernizmde belirlenmişlik esas alınmakta, postmodernizmde ise belirlenmemişlik ilkesi benimsenmektedir (Connor, 2001, 161-162).

Yukarıda kısaca değinilen farklılıklar ve karşıtlıklar ışığında, biz de, Hassan'ın belirttiği gibi, postmodernizm içinde birçok zıtlıklar barındırdığı için modernizmin tam karşıtı olarak değerlendirilmesi düşüncesini daha akla yakın bulmaktayız.

2.4. Postmodern Sanat Anlayışı ve Sanatta Postmodernizmin Öncüleri

1980'lerin başlarından itibaren tüm sanat dallarında modernizm/postmodernizm tartışması batılı toplumlarda entelektüel yaşamın ikilem yaratan en temel alanlardan biri haline gelmiştir. Bu ikilem, tartışılmakta olanın aslında yeni bir sanatsal stilin varlığı ya da yokluğundan, doğru bir teorik çizgi sorunundan ve daha başka noktaları içermesinden kaynaklanmaktadır. Jameson'a göre; postmodernizm genelde kabul görmemiş hatta anlaşılmamış bir kavramdır (Yamaner, 2007,16-17). Ama postmodernizm bugün tüm sanat dallarında görülmektedir:

“John Ashbery'nin şiiri ve buna benzer ama çok daha basit olan ve 60'ların kompleks, ironim, akademik şiirine tepki olarak gelişen konuşma şiiri (*talk poetry*); modern mimariye-özellikle de Uluslararası Stil'in anıtsal binalarına tepki olarak Robert Venturi'nin Manifestosu *Learning From Vegas*'ta övdüğü pop binalar ve süslü barakalar; Andy Warhol, pop-art ve daha yeni dönemde ortaya çıkan fotogerçekçilik; müzikte John Cage'in açılış anı, klasik ve “popüler” stilleri sentezleyen Philip Glass ve Terry Riley gibi bestecilerin ürünleri, punk ve new-wave rock türündeki Clash, Talking Heads ve Gang of Four gibi gruplar; sinemada Godard'dan türeyen her şey-çağdaş öncü film ve video çağdaş romanlarda eşdeğerleri bulunan, ticari ve kurgu filmlerin tüm yeni stilleri ve son olarak da, bir yanda William Burroughs, Thomas Pynchon ve Ishmael Reed ve diğer yanda yeni Fransız romanı, postmodernizm olarak adlandırılabilir bu çeşitliliğin arasında sayılabilir” (Yamaner, 2007,16).

Postmodern sanat anlayışının ilk olarak mimari alanında Almanya'da kurulan Bauhaus Okulu ve Walter Gropius, Henri Le Corbusier ve Mies van der Rohe' nin yapıtlarında yoğun bir yansıma bulunduğu bilinir. Modern mimari anlayışı öncelikle işlevselliğe dayanmaktaydı. Başka bir deyişle, mimari yapıt ne ölçüde amacına hizmet ediyorsa o derece başarılı ve güzel sayılmaktaydı. Modern mimarinin en önde gelen temsilcilerinden Le Corbusier'e göre, binalar içinde insanların yaşadığı makineler olarak algılanmaktaydı ve her makinenin olduğu gibi binanın da bir işlevi bulunmaktaydı. Binanın formu ve kullanılacak yapı malzemeleri bu işleve göre seçilmekteydi.

Modern mimariye karşı çıkan postmodern mimari anlayışında ise, işlevsellik artık anlamını yitirir ve sanatçı, tam bir özgürlük içerisinde kitlenin hoşuna gidecek bir mimari formu seçebilir. Sanatçının bu özgürlüğü mimari eserin metalaşması ile sınırlandırılmaktadır (Şaylan, 2006, 96-98).

Mimari postmodernizmin en etkili savunucuları olan Charles Jencks ve Robert Venturi'ye göre postmodernizm, mimarideki bastırılmış dil ya da çağrışım boyutunun yeniden farkına varılması olarak değerlendirilmektedir. Jencks özellikle,

dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dil teorilerinden türeyen, mimarının işleviyle ilgili semiyotik bir görüşü savunur. Postmodernist mimari, modernist mimarının geometrik tek değerliliğinden uzaklaşarak çokdeğerliliğe yaklaşmaktadır. Postmodernist mimaride çoğulculuğun en belirgin biçimi geçmişe açık olmasında görülür. Modernist mimari geçmişten mutlak kopuşu savunurken, postmodernizm geçmiş üslup ve teknikleri yeniden ele almaya çaba göstermektedir (Connor, 2001, 109-117).

Görsel sanatlarda postmodern tavır, modernizmin şiddetli soyutlamalarından ve yüksek hâkimiyetinden uzaklaşarak kendini göstermiştir. Postmodern sanat, çoğulcu stillere, işaret ve anlamlara saygı ile yaklaşan şakacılığa, tasvir ve alegoriye doğru bir yönelim gerçekleştirmiştir. Görsel sanatlar ve heykel alanlarındaki bulanıklık, yaygın bir şekilde postmodern sanat objelerinin bilgisayar destekli teknolojiyle birleştirilerek ve tuhaf malzemeler tercih edilerek kullanılmasında da görülmektedir (Nemith, 2004, 30).

Postmodernist anlayış, yüksek sanat ile popüler kültür pratiği arasındaki sınırın her iki tarafına da uzanan fotoğraf alanında da etkili olmuştur. 20. yüzyılda fotoğraf, resmin bütünlüğünü tehdit ederek, onu kendi biçim ve koşullarını sorgulamaya zorlamıştır. Sinemada da postmodernizm, modernizmin tam karşıtı olarak kendini göstermiştir. Postmodern sinemacılar, filmde bütünlük ilkesine bağlı kalmadan seyirciye hoş vakit geçiren filmler yapmayı amaçlamışlardır. Postmodern sinema anlayışına göre, film bittikten sonra seyircide herhangi bir iz bırakması gerekmemektedir. Ayrıca anlatılan öykünün gerçek olup olmaması hiçbir önem taşımamaktadır. Postmodern sanatçılar, seks, şiddet gibi yaşamın önde gelen konularını sanatsal bir nesne olarak alıp yansıtmak istemişlerdir. 20. yüzyılın en önde gelen yönetmenlerinden biri olan Stanley Kubrick ise yazar Anthony Burgess'in "*Clockwork Orange*" adlı kitabını sinemalaştırırken modernizm/postmodernizm ara kesitinde kalmaya özen göstermiştir (Şaylan, 2006, 100-101).

Plastik sanatlar alanında postmodern sanat anlayışının öncülerinden ve "Pop-art" ustalarından olan Amerikalı sanatçı Andy Warhol'e göre, tarih önceden belirlenmiş parametrelere göre oluştuğu için tarihi kavrayıp açıklama imkânı bulunmamaktadır. Warhol, sanatçının hayatı olduğu gibi ele alıp yansıtması gerektiğini savunmaktadır (Şaylan, 2006, 91-93). 1960'lı yıllarda modernizme karşı postmodern tepki olarak

ortaya çıkan “Pop-art”, sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı eleştirme gibi bir işlevi olmadığı düşüncesinden doğmuştur. Modern sanat elitist ve yaratıcılığın özgün olduğu bir anlayışa dayanmaktadır. Pop-art anlayışında ise, bu ölçütlere karşı çıkılmaktadır. Modern sanattan farklı olarak Pop-art’ta konu ve mesajın önem taşımaması dikkat çekmektedir. Ayrıca günlük hayattaki sıradan her şey, herhangi bir mesaj vermeden pop türü sanatın içinde yer alabilmektedir.

Postmodern edebiyat alanında ise, gerçekten kopmamak, okuyucuyu düşündürmek ve ona bir şeyler anlatmak gibi kaygıları bulunmamaktadır. Postmodern yazarlar daha çok okuyucunun duygularını harekete geçirmeye önem vermektedirler. Edebiyatta postmodernizmin belirtileri ilk olarak 1950 - 1960 yılları arasında İngiliz edebiyatında Alan Sillitoe, Kingsley Amis ve Philip Larkin’ in yapıtlarında görülür. Bu yazarlar biçimden çok deneyime dayanan bir edebiyat fikrini savunmuşlardır. Edebi postmodernizmde anlatımların çoğu, modernizmi tamamen reddetmek yerine onunla bir tür eleştirel ilişkiye girilmesi gerektiği konusunun üstünde durmaktadır.

Amerikan edebiyatında ise, eleştirmen Leslie A. Fiedler ile edebiyat kuramcısı ve yazar Ihab Hassan yapıtlarında postmodernizmi, çöken modernizmin ardından ortaya çıkan pozitif bir doğum olarak ele almaktadırlar (Connor, 2001, 108). Fiedler, “Love and Death in American Novel (1960) adlı kitabında, Amerika’daki mükemmel roman anlayışının çöküşünü ve Avrupa’daki roman formu ile aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları anlatmıştır. 1969 yılında artık postmodernist eleştirmen olarak nitelendirilen Fiedler, edebi yapıtın bütünlüğü fikrine meydan okuyarak türsel bütünlük fikrinin bilinçli olarak karmaşıklaştırılmasını sağlamıştır. Bu girişim edebiyatta postmodernizmin bir kopuş ya da bölünme hareketi olarak görülmesine sebep olmuştur. Postmodern edebiyatta önemli bir yer teşkil eden Ihab Hassan ise bu görüşe katılmamakta ve modernizm ile postmodernizm arasında mutlak bir kopuş olmadığını savunmaktadır. Hassan postmodernizmi, modernizmin yeniden formüle edilişi değil onun tam karşıtı olarak değerlendirmektedir. Ayrıca Postmodern American Fiction dergisinde yayınlanan “The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature” adlı makalesinde Hassan, modernizm ile postmodernizm arasındaki somut ve soyut farkları karşılaştırmalı bir tablo aracılığıyla açıklamaya çalışmıştır. Alan Wilde, edebiyatta modernizmden postmodernizme geçişi, 1981 yılında yazmış olduğu “Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the

"Ironic Imagination" adlı kitabında esnek bir yorumla sunar. Wilde'a göre postmodernizm, gizli olanın metafiziği yerine, gerçeğin görünür olanda mevcut olduğunu savunmaktadır. Hassan edebiyatı çatışmalardan korumak için estetik olarak dünyadan uzaklaştırırken, Wilde'ın postmodernizm hakkındaki görüşü bu çatışmayı göz ardı etmektedir (Connor, 2001, 158-168).

Postmodern sanat anlayışı, bir bakıma eskiden kopmakla birlikte, yeniyi kurma özelliğini taşımamaktadır. Söz konusu durumda sanat, tekrar, taklit ve yapıştırma gibi teknikleri kullanarak estetik ölçütleri belirlemektedir. Bu yeni sanat anlayışında toplum değil, sanatçı ön plana geçmiş, gerçek yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmış, ayrıca hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmuştur.

Verilen örneklerde de görüldüğü gibi, postmodernizm kavramı, sanat alanında başta olmak üzere birçok alanda yeni bir anlayışı ve estetik ölçütü ifade etmek amacıyla kullanılmaya başlanmış, toplumsal değişim ve bu değişim sonucu ortaya çıkan yeni yaşam biçimleriyle birlikte büyük bir dönüşüme sebep olmuştur. Yapılan bu genel incelemenin ışığında aşağıdaki bölümde hem fotoğraf, sinema ve video gibi görsel sanat dallarında hem de tiyatro, opera, dans ve bale gibi sahne sanatları dallarında sanatta postmodernizmin öncüleri sayılan sanatçı, eser ve teknikler ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2.4.1. Görsel Sanatlarda Postmodernizm

20. yüzyılda kavramsal ve biçimsel değişimler sonucunda yaşanan toplumsal dönüşüm, diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi görsel sanatları da etkilemiştir. Görsel sanatlarda postmodernizm, modernizme karşı bir tavır olarak kendini göstermiştir. Sanatın ve sanatçının modernizmin kısıtlamalarından kurtularak yaratıcılığını özgürce kullanabilmesini amaçlayan bu tavrın, fotoğraf, sinema ve video alanlarına ne şekilde yansıdığı aşağıda örneklerle incelenecektir.

2.4.1.1. Fotoğraf

Özünde modern sanat olan fotoğraf, 20. yüzyılda resmin bütünlüğünü ciddi anlamda tehdit etmiştir. İlk başlarda sanat fotoğrafçıları çözüm arayışı içerisindeyken resmin

konu ve üsluplarını taklit etme yoluna başvurmuşlardır. Daha sonra Edward Steichen, Alfred Stieglitz ve New York'taki "Photo-Secession Okulu"nun çalışmaları, bunun yanı sıra Stieglitz'in 1903-1917 yılları arasında yayınladığı "Camera Work" sayesinde fotoğraf kendi bütünlüğünü ve özerkliğini sağlama yolunda ilerlemiştir.

İlerleyen yıllarda fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman, 1977-1980 yılları arasında çektiği fotoğraflarla, tüketim toplumunda kadının yerini kontrol eden egemen ideolojiyi sorgulamayı amaçlamıştır. Sherman fotoğraflarında Batı toplumundaki kadınların arzu, düş ve endişelerini dile getirerek, onlara nasıl sömürdüklerini göstermek istemiştir. Sherman'ın sanatının bir sonraki aşamasını, 1985 yılından itibaren çekmeye başladığı "Masal Resimleri" ve bu serinin devamı olan "Klasik Resmin Ustaları" oluşturmaktadır. Sanatçı bu serilerde güncel kadın imgesi yerine Afrika, Arap ve Hint giysilerine bürünmüş egzotik kadın tipleri kullanmıştır. Sherman'ın ilk çektiği fotoğraflar, siyah-beyaz, kurgudan uzak, rasgele çekilmiş ve fotoğrafın bir sanat olup olmadığı konusunda insanı düşündüren nitelikler taşımaktaydı. "Masal Resimleri" ve "Klasik Resmin Ustaları" adlı çalışmaları ise, renkli ve daha kurgusal niteliğe sahip, görsel ve teknik mükemmelliğe rağmen sanatçının esas düşüncesini göstermek amacıyla çekilmişlerdir. Özetle Sherman, fotoğraf üzerinde teknik oyunlar yapmadan fotoğrafın yanıtılabileceğini ve fotoğraftan alınan bilgilere güvenilemeyeceğini göstermiştir (Yılmaz, 2006, 317-319).

Sanat tarihçi ve fotoğraf eleştirmeni Abigail Solomon Godeau'ya göre; postmodernist fotoğraf, modernist fotoğrafın estetik açıdan kendine gönderme yapmasına karşı bir tepki sonucu ortaya çıkmıştır. Barbara Kruger, Sylvia Kolbowski, Richard Prince gibi postmodernist fotoğrafçılar, fotoğrafla ilgilenen kültürel kodların olumsuzluğunu kabul ederek, fotoğrafın kitle-kültürel kullanımını sağlamışlardır. Örneğin Kruger, medya imgelerini yabancılaştırıcı politik sloganlarla örtük posterler üretilip bazen bunları kiraladığı geniş galerilerde sergilemiştir. Burada Kruger'in esas istediği, tüketim ve eğlence duygusunu sürekli körükleyen medyanın ikiyüzlülüğüne dikkat çekmektir. Prince ise, sofistike reklam imgeleriyle çalışarak, yoğun ayrıntılı saat, sigara ve viski logoları üretmiştir. Kruger sanatsal düzlemde sanatın özgünlüğü konusu üzerinde durmuştur. Amerikalı sanatçı Sherrie

Levine de kopya ve özgünlük konusuna, birçok kişiye aykırı belki de etik dışı gelecek bir davranış geliştirmiştir. Levine, Edward Weston ve Walker Evans gibi sanatçıların fotoğraflarını bir galerinin yayınladığı katalogdan kopyalayarak, kendi yapıtları gibi sergilemiştir. Bu kadar belirgin bir şekilde aşırma eylemini gerçekleştiren Sherrie Levine aslında yüksek sanata ait orijinal yapıtlarla kitlesel röprodüksiyon arasındaki geleneksel ayırım konusunda bir karışıklık yaratmaya çalışmıştır (Connor, 2001, 144-147).

Görüldüğü gibi fotoğraf, bireyselliği, saflığı ve özü benimseyen modernist alan ile genişlemiş postmodernist alan arasındaki mücadeleyi netlikle yansıttığı için postmodern sanatta oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir.

2.4.1.2. Sinema

Sanat dünyasında ortaya çıkan modernizm/postmodernizm karşıtlığı sinemada da kendini göstermiştir. Modernist sinema, özellikle Avrupa'da II. Dünya Savaşı'ndan sonra etkinlik kazanmıştır. İtalya'nın 20. yüzyıl toplumsal ve politik hayatı modernist sinemanın oluşumu için uygun bir ortam yaratmıştır. Sosyoekonomik koşullar ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan siyasi hareketler, uzun ve acılı faşizm dönemi bu ortamın yaratılmasında katkıda bulunmuşlardır. Sinema, modernist sanatın dışlamış olduğu, figür, betimleme, resimleme, öykü ve derinlik yanılması gibi öğeleri barındırmanın yanı sıra taşıdığı kurgusal karakter özelliğiyle de sınırları zorlamıştır. Sinemada, farklı zamanlarda çekilen görüntüler, montajla birleştirilerek, sanki bir bütünmüş gibi algılanması sağlanmaktadır. Filmin parçalı yapısının bir bütün olarak algılanmasını sağlayan teknik, bireşimsel (sentetik) kübizm'de kullanılan yapıştırma tekniğine benzemektedir. Sinemanın yapısal özellikleri incelendiğinde, resim, tiyatro ve müzik gibi birçok farklı disiplinin birleşerek bir sanat yapıtı meydana getirdiği Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) kavramına çok benzerlik gösterdiği dikkat çekmektedir.

Sinemada modernizmin en önemli temsilcilerinden biri olan İtalyan film yönetmeni Antonioni, sadece seyirciye iyi vakit geçirtmek için film yapmamakta, film süresince ve film bittikten sonra da seyirciyi düşündürmeyi amaçlamaktadır. Buna karşılık daha önce de belirtildiği gibi postmodern sinemacılar, seyircilere hoş vakit geçirten filmler yapmayı tercih etmektedirler. Postmodern sinema anlayışında, film

bittikten sonra izleyicide film ile ilgili herhangi bir iz kalması gerekmemektedir. Örneğin postmodern sinemacıardan David Lynch'in postmodern sinemanın tipik örneklerinden sayılan "Özel Bir Kadın" adlı filmi hoş bir masalı anlatmakta, anlatılan öykünün gerçek olup olmadığı seyircinin aklına bile gelmemektedir; "Mavi Kadife" (Blue Velvet) adlı filminde ise, kahraman zaman kavramı olmadan iki dünya arasında gidip gelmekte, diğer taraftan da toplumdaki şiddet, uyuşturucu ve yeraltı dünyası gibi olgular herhangi bir yargılama yapılmadan yansıtılmaktadır (Şaylan, 2006, 99-100).

Norman Denzin'e göre, bu film geçmişin ikonlarını canlandırmış, onlarla alay etmiş, bir ölçüde onlara saygı gösterirken bu ikonları şimdiye yerleştirmiştir. Postmodern sinemacılar, seks ya da şiddet gibi konuların yaşamın önde gelen öğeleri olduğunu belirterek, bunları herhangi bir şekilde eleştirip tavır almadan, sanatın nesnesi olarak kullanmak istediklerini dile getirmektedirler. İşte bu noktada modern sanat ile postmodern bakış arasında önemli bir farklılaşma göze çarpmaktadır (Şaylan, 2006, 101).

Postmodern kültür ve teoride, tarihsel köken duygusu derinliğini yitirmeye başlamıştır. Jameson'a göre, George Lucas'ın yönetmenliğini yaptığı "American Graffiti" (1973) ve "Yıldız Savaşları", Roman Polanski'nin yönettiği "Chinatown" (1974), Lawrence Kasdan'ın yönettiği "Body Heat" (1981) gibi filmler, belli bir tarihsel durumu değil, belli bir dönemin kültürel deneyimini yeniden yaratmaya çalışmaktadırlar. George Lucas'ın yarattığı "Yıldız Savaşları" ve "Raiders of the Lost Ark" filmlerinde gerçek bir geçmiş canlandırılmamakla beraber, gerek macera gerekse bilimkurgudan yararlanılarak 1950'lerin modernist deneyimi yansıtılmak istenmiştir. Jameson ve birçok yazara göre, kullanılan farklı biçimlerdeki pastiş ve değişik tarzlar, postmodernist sinemaya karakter özelliklerini vermektedir. Örneğin Terry Gilliam'ın "Brazil" adlı filminde 1930'ların soluk giysileriyle, ileri otomasyon ve bilgisayarların yönettiği bir dünya fütürist bir kurguyla bir araya getirilmiştir. Filmde makine tasarımının gerçekte geçirdiği bir dönem değil, sadece hayal edilen teknolojisi canlandırılmaktadır (Connor, 2001, 261-264).

Postmodern sinemanın diğer bir örneği olan Peter Greenaway'ın 1996 yapımı "Pillow Book" (Tuval Bedenler) adlı filminde metin ve imge ilişkisi perde üzerinde çok iyi işlenmiştir. Filmin çizgisel ilerleyişi yerine, dijital teknoloji kullanarak

perdede aynı anda birden çok imge kullanmıştır. Bu filmde Greenaway, insan bedeni, kaligrafi sanatı ve çoğul ekrandan faydalanmıştır. Filmde oyuncuların bedenleri, sanat alanı olarak kullanılmıştır. Ayrıca bedenin yanı sıra, yerine göre dondurulmuş ya da hareketli görüntülerde de yazılar dikkati çekmektedir. Olayların geçtiği perdede aynı anda birden çok görüntü bulunmaktadır. Greenaway bu filmde sözcükleri görüntüye, görüntüyü de yazıya dönüştürmüştür. Filmde imge öncelikli olmakla beraber, Greenaway bugünü kullanarak geçmiş ve geleceği, film aracılığıyla da beden, resim ve yazıyı bir araya getirmiştir (Yılmaz, 2006, 330-333).

Postmodern sinemada, aynı postmodern mimaride olduğu gibi, tek değerlilik aşılmış gözükmektedir. Film, mimariye göre toplumsal olarak daha geniş bir alana yayılmış, TV'nin gelişmesi ve daha sonra da video teknolojisinin ortaya çıkması sayesinde bilgili izleyici sayısı mimariye oranla çok yükselmiştir. Postmodern filmde yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki tarihsel sınırlar silinmiştir (Connor, 2001, 262-263).

2.4.1.3. Video

Avrupa sanatında 20. yüzyıl başlarından itibaren gelişen, Marcel Duchamp ve Henri Matisse gibi iki farklı örnekte gözlendiği gibi, 1960'lı yıllarda video sanatında da modernist eğilimlere dayanan bir gelişim süreci başlamıştır. Ancak belirtmek gerekir ki, 1960'lı yılların ortalarında video doğduğunda dünya sanat ortamında postmodern yaklaşım çoktan ortaya çıkmıştı. 1970'li yıllardan itibaren, Lyotard'ın da öne sürdüğü gibi, modernizmin büyük anlatılarına karşı duyulan kuşkuculuk tavrı, yeni bilgi hedefinden teknolojiye, siyasal alandan küreselleşme ve kapitalizmin zaferine kadar uzanan süreçte, moderniteye bağlı kalmanın sorgulanmasına sebep olmuştur. Medyanın hakim olduğu yeni toplum düzeni içinde video kendiliğinden postmodern sanatta yerini almıştır.

Videonun sanat ortamına çıkışını hazırlayan süreç iki dönemden oluşmaktadır. 20. yüzyılın başlarından 1950'li yıllara kadar olan birinci dönemde, video sanatı ortamını hazırlayan alt yapı çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçıların senaryoyu ve kurguyu yok etme çalışmaları, geleneksel anlatı yapısından kurtulma çalışması, görüntüyü merkezden kurtarma, izleyicinin katılımı ve mekanla birlikte görüntü boyutunun biçime dahil edilmesiyle yeni alanlar yaratılması bu dönemde gerçekleşmiştir. 1950'li yıllardan günümüze kadar uzanan ikinci dönem ise, medya bağlamında video

sanatının postmodern olgu içinde oluşmasını kapsamaktadır. Bu dönemde video sanatı geleneksel anlatıyı etkileyerek değiştirmiştir. İzleyiciyi doğrudan görüntü içine alması ve çoğu zaman izleyicinin algısını zorlaması videoyu daha çok metinsel üst-anlatılara doğru yönlendirmiştir (Bozkurt, 2005, 94-95).

Video sanatı, sinema ve televizyon gibi disiplinlerden, sanatsal anlamda pek çok farklılıklar göstermektedir. Videoda, görüntü kaydı ve diğer tüm teknik işlemler kullanıcının tercihine bağlı ve bireyseldir. Televizyonda ise, başkalarının seçimine, fikirlerine ve belirlediği zamana dayanan bir ortam mevcuttur. Video, çekim aşamasında bireysel bir çalışma ortamı sağlarken, televizyon ve sinemada ekip çalışması gerekmektedir. Sinemada, oyuncu, diyalog, konu ve senaryo gibi öğelere ihtiyaç duyulurken, video sadece eğlence amaçlı kullanılabilir. Video kamera ile aynı ya da farklı mekanlarda, görüntüyü sergileme imkanı bulunmaktadır. Ayrıca çekim esnasında ya da sonrasında görüntüyle oynayarak, çekilen imajlar deformasyona uğratılabilir. Televizyon ve sinemada böyle bir uygulama yapılamamaktadır. Video, zaman, mekan ve diğer öğeleri, birleştirerek bilinmeyen bir boyuta taşıyabilmektedir. Televizyon ise, daha çok bir iletişim aracı olarak, görüntüyü aynı zamanda olabildiğince geniş alanlara ulaştırma amacını taşır ([http://en.wikipedia.org/wiki/Video art](http://en.wikipedia.org/wiki/Video_art), [18.04.2013]).

1965 yılında Sony firmasının New York'ta üreterek piyasaya sürdüğü ilk taşınabilir video kamerayı satın alan kişiler arasında Nam June Paik video sanatını başlatan en önemli öncülerden biri olmuştur. Paik, 1958-1961 yılları arasında Amerikalı besteci John Cage ile birlikte çalışmış ve daha sonraları Flüksus grubu ile Cage'in çalışmaları üzerine enstalasyonlar üretmiştir. Paik, Almanya'da elektrik mühendisi arkadaşının da yardımıyla hurdalıktan topladığı 13 adet siyah-beyaz mönitörü onararak video sanatının ilk enstalasyonu sayılabilecek çalışmasını Almanya'nın Wuppertal şehrinde Galeri Parnass'ta sergilemiştir. Daha sonraları video sanatı, televizyona rağmen, televizyonu da kullanarak gelişimini sürdürmeye devam etmiştir.

Postmodern video sanatı öncülerinden Wolf Vostell ise, 1960'lı yılların başında Flüksus grubu ile birlikte çalışmalarına devam etmiştir. Sanatçı "Sun in your head" adlı en önemli video film ve enstalasyonlarından birinde televizyon programlarından

çekilmiş flu haber görüntülerinden oluşturduğu kolajda görüntülerin anlaşılma zığı üzerine bir deneme sergilemiştir.

1966 ve 1967 yıllarından itibaren video sanatı alanında gerçekleştirilen sergilerde “küratör” döneminin başlaması; 1970’li yıllarda medya şirketlerinin güçlenmesi sonucunda kanal sayılarının artması; amatör kameraların çoğalması ve bölgesel televizyon yayıncılığının büyük gelişmeler göstermesi; sanatçı ve izleyici arasında yeni bir iletişim tarzının gelişmesi ve yapıtın sunumunun yeni bir estetik boyut kazanması; Paik’in 1974 yılında birçok önemli sanatçıyı bir araya getirerek oluşturduğu “Global Groove” adlı videosu ve daha sonra Joseph Beuys’un uydu bağlantısını kullanarak Laurie Anderson, David Bowie, Douglas Davis ile yaptığı ortak çalışma postmodern video sanatının önemli örnekleri arasında sayılabilir.

1980’li yıllarda sanat ve kültürel alanlarda hızlı değişimler ve gelişmekte olan ülkelerde özelleştirme çabaları başlamıştır. Kitle iletişim alanlarında büyük atılımlar gerçekleşmiştir. Bu yıllardan itibaren gelişmekte olan ülkelerin uydu kiralama, sipariş gibi yeni imkânlarla uluslararası televizyon yayınlarına ulaşabilmeleri televizyonun gücünü iyice arttırmıştır. Televizyon, küreselleşme ve liberal ekonominin en büyük silahı olmuştur.

1980’li yıllarda video sanatı alanında uluslararası etkinlikler artmış, kuramsal araştırmalar ve video sanatının tarihi ile ilgili yayınlarda da artış görülmüştür. 1 Aralık 1983-31 Ocak 1984 tarihleri arasında Paris’te gerçekleşen, video sanatının öncü yapıtlarının sergilendiği bir etkinlik video sanatın dönüm noktalarından biri olmuştur (Bozkurt, 2005, 177-217). Amatör kullanım amaçlı masaüstü bilgisayarların seri üretimi ve fiyatlarının ucuz olması bütün alanlarda yeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır. Video teknolojisindeki gelişmelerin bilgisayar teknolojisiyle birleşmesi sonucunda, tıpkı fotoğraf makinesi gibi, video da günlük hayatın her alanına girmiştir. 1990’lı yıllarda ise, dijital teknoloji bütün sanat dallarını etkisi altına almıştır. Bundan en fazla etkilenen video sanatı olmuştur. Dijital video tekniğinin, görsel sanatlar alanındaki bütün disiplinlerin altyapısını oluşturmaya başlaması, film üretim tekniğinin ve efektlerinin dijital video ile çözümlenmesi sonucunda videonun önemi gittikçe artmıştır (Bozkurt, 2005, 230). 90’lı yıllardan itibaren sanatçılar çalışmalarını Compact Disk’ler (CD) aracılığıyla

internet ortamında sergilemeye başlamışlardır. Bunun sonucunda müzeler, galeriler ve diğer sanat kurumları da koleksiyonlarını sanal mekanlara taşımak zorunda kalmışlardır. Mekan tasarımlarında da, multimedyaadan yararlanılmaya başlanmıştır. Artık sanat üretiminde dijitalizmin, kavramın yerini aldığı dikkat çekmektedir.

2.4.2. Sahne Sanatlarında Postmodernizm

Sahne sanatlarında postmodernizm, sanatta büyük patlamaların yaşandığı 1960'lı yıllarda sanatçının toplumdan daha ön planda tutulduğu bir anlayış içerisinde ortaya çıkmıştır. Tiyatroda postmodernizm, 1960'lı yıllarda Antonin Artaud'un tiyatrosundan kopuşla başlarken, opera ve dans alanlarında 1980 sonrasında modernizmin etkilerinden uzaklaşılması sonucunda postmodern gösterimlerin sayısı artmıştır. Bu bağlamda tiyatro, opera ve dansa yaşanan değişiklikler örnekleriyle birlikte aşağıda incelenecektir.

2.4.2.1. Tiyatro

Postmodern tiyatro, 20. yüzyılın başındaki Sembolizm, Dışavurumculuk ve Dadacılık gibi Avant-garde hareketlerin hazırlamış olduğu ortamda doğmuştur. Tiyatro, bu dönemde ve sonrasında, sahnelemenin önceden var olan metne göre yapılmasından kurtarılmaya çalışılmıştır. Postmodern tiyatrodaki metin ya da metnin yokluğu, oyuncuların jestleri, hareketleri ve konuşma tarzları gibi, kullanılan mekan da, gösterimin bir ögesi olarak değerlendirilmektedir.

Postmodernizm tartışmasında tiyatro ya da teatral biçim, birçok temanın ve özellikle de asli biçim kavramının yadsınması, sanat yapıtının kimliğinin dağılması ve yapıtın toplumsal ve politik bağlamlara gömülmesi gibi temaları kapsamaktadır. Antonin Artaud tiyatroyu sömürgeleştirilmiş ve yazılı dilin egemenliğine girmiş bir kültürel biçim olarak değerlendirmektedir. Artaud, doğrudan doğruya zihinle algılanan ve deneyimlenen, soyut karşılıklı konuşma yerine katıksız ses ve heyecanların iletildiği popüler bir tiyatro öngörmektedir. Artaud, aralarında bazı benzerlikler olmasına rağmen, Bertolt Brecht'in karşı tarafında yer almaktadır. Brecht, kendini açık sözlülükle olduğu gibi kabul eden bir tiyatro talep etmektedir. Brecht' in drama teorisine göre oyunun bir uzaklık duygusu içinde oynanması ve izlenmesi gerekmektedir. Michael Fried ve Clement Greenberg sanata, sanatsal olmayanın

karişmasından dolayı şikayet ederken aynı şekilde Artaud da, tiyatroya teatral olmayanın girmesinden rahatsızlık duymaktadır (Connor, 2001, 193). Diğer taraftan Artaud tiyatronun düşmanını metin olarak görürken Bernard Dort yönetmeni suçlar. Dort'a göre yönetmen, tiyatrocular üzerinde otorite kurmakta, onları umutsuz ve iktidarsız bırakarak köle durumuna düşürmektedir (Dort, 1982, 60-68). Yeni tiyatro biçimlerinde doğaçlamanın ve grup yazarlığının ön plana çıkması yönetmenin denetimini azaltmaktadır. Gösterim özgürleşerek geleneksel tiyatrodaki bastırılan şeylerin ön plana çıkmasına izin vermektedir. Oyunun mekanının, metinle ve bütün tiyatro etkinliğiyle ilgisi olmayan bir bina veya arazi parçası olması ve metindeki temalara uygun olmaması önem teşkil etmemektedir (Connor, 2001, 194).

Postmodern tiyatronun ve tiyatro üstüne postmodern teorilerin diğer biçimlerinin temelleri, Artaud'nun tiyatrosundan kopuşa dayanmaktadır. Bu kopuş Jacques Derrida'nın, Artaud'yu konu almış olduğu 1968 tarihli her iki denemesinde de (Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Sonu ve Sufle Edilmiş Söz) belirtilmiştir. Derrida, bu denemelerde Artaud'nun inançlarının kökünde yatan çelişkileri sergilemektedir (Derrida, 1978, 234).

Jean-François Lyotard, Artaud üzerine bir denemesinde, dansın, müziğin, mimiğin, konuşmanın, mevsimin, zamanın, halkın ve hiçliğin uyumu yerine seslerin, gürültülerin, sözcüklerin, bedenlerin, imgelerin bağımsızlığı ve eşzamanlılığı gibi özelliklerin bulunduğu herhangi bir katkı ve biçimi olmayan enerjilerin oluşturduğu tiyatroyu savunmaktadır.

Çağdaş Fransız yazarlarından Régis Durand da üst üste binme, izleme (Lee Breuer), alıntılama, tekrar, çizme ve silme, eşleme, gölgeleme (Herbert Blau), tercüme ve aktarım olan tiyatrodan bahsetmektedir. Buna örnek olarak da Amerikalı Richard Foreman'ın Ontolojik- Histerik Tiyatrosu gösterilebilir. Foreman'ın oyunlarında seyirci işitsel ve görsel öğelerin çokluğundan herhangi bir noktaya sabitlenememekte, geometrik sahne düzeni aynı perde içinde bile sürekli değişmektedir. Dekorun sürekli değişmesi daha fazla derinlik kazandırmakla beraber, değişik boyutlarda üst üste binmiş düzeyler meydana getirerek farklı bir bağlam yaratmaktadır. Aydınlatma da sürekli değişerek, kimi zaman sahnede, kimi zaman da seyircinin üzerinde olmak üzere izleyenleri şaşırtmaktadır. Ses olarak da önceden kaydedilmiş araba kornaları, sirenler, ısıklar, caz parçaları ve hatta diyaloglar

kullanılmıştır. Kullanılan metin kısa parçalara bölünmüş ve bağlantısız cümlelerden oluşmaktadır. Foreman, çalışmalarında dramatik aşırılık ilkesini ve sürekliliği reddetmektedir. Foreman bu tür tiyatronun amacını, varlığın kendini ortaya koyuşundan ziyade bir çeşit Oluşum ya da anlamlılığın sürekli bir türeyişi şeklinde açıklanmaktadır. Foreman'ın tiyatro eserleri ve bu eserler hakkındaki düşünceleri postmodern gösterimin raydan çıkmışlığının örneği olarak da görülebilmektedir.

Bernard Dort'a göre; postmodern tiyatro teorileri gösterimin ses, ışık, dil, dekor, hareket, müzik gibi farklı bileşenlerini bir araya ve karşı karşıya getirerek bu aradalık durumunu kapsamaya ve araştırmaya çalışmaktadırlar. Örneğin Wagner'in "Birleşik Sanat Yapıtı"nı yazar-yönetmen figürü üzerinde odaklanırken, postmodern tiyatro bu birliği parçalamakta; tek bir yönetmenin otoritesinin aşılması, birlikte üretim anlayışıyla yan yana gitmektedir (Connor, 2001, 203).

Richard Schechner'e göre ise gösterim, her zaman yaşama tiyatronun arasındaki eşikte durmaktadır. Aslında Schechner tiyatro grubu Squat'ın New York'ta yaptıkları gösterimdeki gibi tiyatro olanla olmayan arasındaki eşikleri araştıran bir gösterim türüyle ilgilenmektedir.

Schechner tartışmasını teatral olmayan icra biçimlerini de kapsayacak şekilde genişletmiş ve tiyatro tarzının günümüzün Batı kültüründe fiilen hakimiyetini sürdürdüğünü savunmuştur.

Postmodern tiyatronun içerdiği rahatsız edici paradokslar üzerine düşünen Herbert Blau ise, yapıçözümü tiyatrosunu önermektedir. Blau'ya göre; tiyatronun dolaysızlık iddiaları, metnin, yazarın veya yönetmenin otoritesinin bastırılmasıyla birlikte, teatralite olgusu tarafından kısıtlanmaktadır.

Sonuç olarak Connor'a göre; diğer alanlarda olduğu gibi burada da postmodern teori karmaşık bir çizgide durmaktadır. Postmodern gösterim teorileri, ister icranın mevcudiyetini öne çıkarsın, ister yapı çözücü olsun, göstergebilimsel zeminin hem dışına çıkmakta hem de onun bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir (Connor, 2001, 197- 209).

2.4.2.2. Opera

Temelleri 16. yüzyıla dayanan operada, 18. yüzyıl ortalarında Avusturyalı besteci Christoph Willibald von Gluck'ün, müziği şiirin hizmetine sunmasıyla yarattığı devrim, Avusturyalı besteci Wolfgang Amadeus Mozart'ı etkilemiş ve bir sonraki yüzyıla kadar uzanarak, romantik dönemin en önemli bestecilerinden Hector Berlioz'a ve Richard Wagner'e ışık tutmuştur (Michels, 1990, 381). 19. yüzyılın ortalarında gerçekleşen devrimci sanat hareketlerine öncülük eden Wagner, müziğe ve opera sanatına getirdiği yeniliklerle (leit-motif tekniği-Gesamtkunstwerk kavramı) yeni bir müzik akımı başlatmıştır. Wagner anlayışını 20. yüzyıla taşıyan ve Post Romantizmi Modernizme bağlayan ise, Alman besteci Richard Strauss'tur (Morgan, 1991, 34-35). Strauss'un tonal anlayışını ustaca müziğine aktaran Avusturyalı besteci Alban Berg'in 12-ton yöntemiyle bestelenmiş olan Wozzeck (1914-1920) adlı başyapıtı toplumsal protesto özelliğiyle 20. yüzyılın en önemli operaları arasında yer almıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, İtalyan besteci Luigi Nono, işçi hakları, ezilen azınlık ve siyasal hükümlüleri konu alan sosyal içerikli operalar bestelemiştir.

1980 sonralarında modernist eğilimli besteciler, geleneksel tarzın karşıtı olan modernist tavırlarını sürdürerek operayı yeniden yazma ve üretme yollarını aramaya başlamışlardır. Postmodernizm ilk olarak Amerika'da ortaya çıkıp geliştiği için, Avrupa postmodernizm ile daha geç tanışmıştır. Bu sebepten dolayı Avrupalı besteciler postmodern olarak tanımlanan bu çağda modernist tavırlarını sürdürmeye devam etmişlerdir.

Kariyerlerine 1980 öncesinde başlamış olan Avrupalı opera bestecilerinin yeni müzik ve modernist opera türlerinden etkilenecek 1980 sonrasında yazdıkları operalar, boyut olarak geleneksel operaya benzemekle beraber biçimsel ve yapısal olarak farklılıklar göstermişlerdir.

1980 sonrası üretilen bu operalar, hem geleneksel opera izleyicilerini, hem de geleneksel operayı tercih etmeyen izleyicileri içeren geniş bir izleyici kitlesine hitap etmektedir.

Avrupalı bestecilerin operalarında sürdürmekte oldukları modernist tavır, biçimden çok yapıda dikkati çeker. Yeni müzik tekniklerinin kullanımına açık bu operaların bir çoğu biçimsel olarak ya çok geleneksel ya da postmodern nitelikler taşımaktadır.

Avrupalı opera bestecilerinin yanı sıra, feminist opera bestecilerinin de yapısal olarak modernist tavrı sürdürdükleri dikkat çekmektedir. Amerika'da ise, Robert Ashley postmodernizmin öncüleri olan minimalist opera bestecilerine karşı modernist tavrı sergilemeye devam etmektedir.

1980 sonrası modernist tavrı sürdüren operalarda, üç perde yerine iki perde olması, oyuncu sayısının azalması, konuların iktidar karşıtlığı, toplumsal ve ahlaki eleştiriler içermesi gibi farklılıklar dikkat çeker. Bu operalar boyut açısından geleneksel/postmodernist operalara benzeseler de yapısal olarak ve seçilen konular açısından postmodernist operalarla karşılaştırıldıklarında modernist çizgiye daha yakın gözükmektedirler.

Hans Werner Henze başta olmak üzere, Friedrich Cerha, Luigi Nono, Krzysztof Penderecki, Aribert Reimann, Alfred Schnittke, Karlheinz Stockhausen, Udo Zimmermann gibi besteciler postmodern diye adlandırılan bu dönemde modernist özellikler taşıyan operalar bestelemişlerdir (Özkişi, 2007, 203-205).

Postmodernizmde çoğulculuk, çok kültürlülük ön plana çıkmış, yüksek ve alçak sanat ile popüler ve elit kültür arasındaki alışlagelmiş ayırım ortadan kalkmıştır. Ayrıca sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırlar kaldırılarak, parodi, pastiş, ironi ve oyun öne çıkarılmıştır (Sarup, 1997, 189).

Opera, piyasa koşullarına, mesleki yapılara ve kurumlara bağımlı olması nedeniyle köklü biçimsel yeniliklere direnç göstermiştir. Ama sonunda her şeye rağmen postmodern anlatı operaya büyük bir çeşitlilik göstererek girmeyi başarmıştır. Ancak operada, diğer sanatların postmodern eserlerine oranla 1960'larda ortaya çıkan postmodernizm, modernist geleneğe daha yakın özellikler taşımaktadır. Dolayısıyla tam anlamıyla postmodern özelliklere sahip operalar, 1980 yılı ve sonrasında bestelenmişlerdir.

1980 yılından sonra opera sanatı, değişiklikler göstererek yeni bir biçim almıştır. Operadaki bu yeni yaklaşım, postmodern tavır ve postmodern söylem ile birçok ortak özellik taşımaktadır. Bu sebeple 1980 sonrası bestelenen operaları postmodern olarak değerlendirebiliriz (Özkişi, 2007, 230-233).

Postmodernizmden etkilenen ve postmodern unsurlar taşıyan operalar, daha çok Amerika’ da yaşayan Amerikalı besteciler tarafından “minimalist” opera tarzında üretilmişlerdir. Postmodern operaların özellikleri içerisinde kalabalık kadro, abartılı dekor ve kostüm, üç perde ve uzun süreli olması, geleneksel büyük ölçekli operayı reddetmemesi dikkat çekmektedir. Postmodern operada dinlerken yoğun bir dikkat gerekmekte ve tekrar unsuru algılamada rahatlama ve meditatif bir etki yaratmaktadır.

Müzikte minimalizm, geleneksel tonal ve modal yazıyı kullanması ve egzotizmin yerel malzemeleri ele alan tavrını benimsemesi sebebiyle postmodernizm ile ortak özellikler taşımaktadır (Özkişi, 2007, 252-259). Bu nedenle postmodern opera incelenirken çoğunlukla minimalist operalara değinilmiştir.

Minimalizm akımı, aynı postmodernizmde olduğu gibi, Amerika’ da gelişmiş ve daha sonra Avrupalı besteciler tarafından benimsenmiştir. Minimalist müzik, esasen, 1960 yıllarında entelektüel ve spekülative serializme karşı çıkmak amacıyla ortaya çıkmıştır (Chevassus, 2002, 34). Minimalist eserlerde çoğunlukla tonal yapı ve geleneksel armoni kullanılmıştır. Minimalist müziğin, sınırlanmış perde ve ritim, tonal ya da neotonal dil, diatonik dizi kullanımı, fragmanların tekrarı, evrensellik, ostinato kullanımı, statik armoni, belirlenmemişlik, eserlerin uzun süreli olması gibi özellikleri bulunmaktadır.

Philip Glass, Steve Reich ve Terry Riley adlı besteciler minimalist müziğe öncülük etmişlerdir. Bu üç besteci doğu müziği ve felsefesi üzerine çalışarak minimalizmin müzik alanında oluşumunda önemli rol oynamışlardır.

Bu dönemde, özellikle, opera bestecilerinin minimalist eserler verdiği görülür. Philip Glass, Steve Reich ve Terry Riley minimal müziğin yineleme özelliğini deneysel bir basamak olarak kullanarak, işlevsel armoniyi ve geleneksel tonalite yapısını canlandırmaya çalışmışlardır. Buna örnek olarak Philip Glass’ın “Einstein on the Beach” (1975), “Satyagraha” (1980) ve “Akhnaten” (1983) adlı portre operaları üçlemesi, Steve Reich’ın “Tehillim” (1980) ve “Çöl Müziği” (1983), John Adams’ın “Nixon in China” (1987) adlı operalarını gösterebiliriz (İlyasoğlu, 2001, 273).

Reich'in "Tehillim" adlı eserinde postmodern operalarda sık kullanılan konulardan biri olan din konusu tekrar ele alınmaktadır. Reich, birçok postmodern besteci gibi popüler ve ciddi müzik arasındaki sınırların ve zıtlaşmanın ortadan kaldırılması gerektiğini düşünmektedir. Reich geçmişin malzemesini kendi tarzına göre yeniden şekillendirerek kullanmış ve aynı zamanda popüler müziğe de yakınlaşmıştır. Geleneksel operalar dışında da opera yazan Reich'in "Tehillim" adlı eseri bestecinin postmodern özelliklerini çok açık bir şekilde sergilemektedir (Özkişi, 2007, 252-259). Bu operada ölçü kullanımı, ölçüye özgü bir ritmik yapı bulunmamakta ve kullanılan İbranice metnin getirdiği ritim müziğin de ritmini oluşturmaktadır. Özetle metnin değişken yapısı müziğe de aktarılmıştır. Avrupa'da Amerikan minimalist müziğinin yerleşmesi caz ve pop müzik gibi başka tür müzikler aracılığıyla sağlanmıştır (Chevassus, 2002, 37).

La Monte Young, Tom Johnson, Morton Feldman ve John Adams diğer önemli minimalist müzik bestecileridir (Özkişi, 2007, 244-245). Reich ve Glass'ın müzikleri daha organize bir müzik özellikleri taşıırken, Riley ve La Monte Young' un müzikleri doğaçlama tarzına yakın durmaktadır (Chevassus, 2002, 34).

Minimalist müzik, tekrar müziği olması sebebiyle, Amerikalı besteci John Cage'in tesadüf müziğinin tam karşısında yer almaktadır (Chevassus, 2002, 34). Minimalist müzik eski geleneklere bir dönüş yaparken, Cage'in eserleri geleneklerden tamamen uzaklaşıp bir kopuşu işaret etmektedir.

John Cage'in Frankfurt Operası tarafından 1987'de sahnelenen "Europeras 1&2" adlı operası Avrupa'daki ilk postmodern opera örnekleri arasında yer almaktadır. Postmodern tekniklerden alıntılama ve kolaj tekniklerinin kullanıldığı eser iki bölümden oluşmaktadır. İki bölüm birbirinden şansa bırakılmış dakikalardan oluşan siyah-beyaz bir dublaj film ile ayrılmıştır. Cage, bu eserinde yer verdiği rastlantı işlemlerini, "I Ching" tekniğinin yazı-tura kehanetini gerçekleştirmek üzere Andrew Culver tarafından özel olarak tasarlanan bağımsız bir bilgisayar yazılımı aracılığıyla hayata geçirmiştir. Cage, söz konusu bilgisayar programını hem orkestra partiyonlarının belirlenmesinde hem de ışıklandırma, kostümler, aksesuarlar, dekorlar ve aksiyonlar gibi operaya özgü diğer geleneksel öğelerin belirlenmesinde de kullanmıştır (Lindenberger, 1994, 147).

Orkestradaki her bir enstrüman farklı bir partiyon çalarken sahnedeki şancının kendi belirlediği ve sahneye konan TV ekranındaki digital saatin belirlediği süre boyunca bir aryayı seslendirmesi; bu sırada sahnedeki dansçıların üzerinde söylenen arya ve çalınan müzik ile alakalı olmayan bir imajın yer aldığı panoyu taşıması ve tesadüfi yöntemle belirlenmiş beyazın farklı tonlarındaki sahne ışıklarının sahnenin farklı yönlerine doğru hareket ettirilmesi hatta bazen de solisti karanlıkta bırakması; orkestra çukuru hareketli bir platformda bulunduğundan orkestra elemanlarının bir görülüp bir kaybolması sahnede yaşanan kaosa bir örnektir.

Cage, *Europas 1&2*'nin müzikal içeriğini Gluck'dan Puccini'ye geleneksel Avrupa Opera Repertuarındaki eserlerden alıntılama yaparak tesadüfi yöntemle belirlemiştir. (Fetterman, 1996, 170). Yaylı sazlar, tahta nefesliler, bakır nefesliler ve perküsyondan oluşan oda orkestrasındaki her bir enstrümana uygun olan (ancak kendi enstrümanına ait olmayan bir partiyon) ama farklı operalardan seçilmiş partiyon dağıtılmıştır (Kostelanetz, 1996, 133-134).

Europas 1&2'de, "Truckera" adı verilen ve New York radyo istasyonu WKCR tarafından 1987 yılında yayımlanan Avrupa operalarından karışık parçaların yer aldığı 101 band kaydının çalındığı bir teybi eklemiştir (Kuhn,1994, 133-134). Şancılar Cage'in yine tesadüfi yöntemle belirlediği arylar arasından kendilerine en uygun olanı seçmişler ve performans esnasında şef olmadığı için, sahneye konan televizyon ekranında beliren digital saati takip ederek sahneye girmişlerdir.

Cage eserde kullanılan kostümleri, farklı ansiklopedi ve kaynaklardan tesadüfi yöntemle belirlemiştir. Kostümler söylenen aryaya veya sahnedeki hareketlerine göre değil şancıya göre belirlenmiştir (Kostelanetz, 1996, 134). Frankfurt kütüphanelerinden bulduğu farklı boyutlardaki şancı, besteci, hayvan imajlarını büyülterek siyah-beyaz olarak panolara bastırılmış ve bu panolar performans esnasında mekanik şekilde sahneye getirilmiş ve işleri bitince de sahnenin bir köşesine bırakılmışlardır. *Europas 1&2*'de banyo küveti, tabut, salıncak, saksı çiçeği, büyük bir trisiklet iplere sarılı bir halı, cip, üzerlerinde "M", "A", "N" ve "E" harflerinin bulunduğu 4 adet ayaklı pano gibi alışılmadık dışında sahne aksesuarları kullanılmıştır (Kostelanetz, 1996, 135).

Frankfurt Operasının zemini, “I Ching” tekniğinden esinlenilerek tıpkı bir satranç tahtası gibi 64 kareye bölünmüş ve sahne üzerinde performanslarını gerçekleştirenlerin ve sahne aksesuarlarının hareketleri ve pozisyonları bu satranç karelerine göre koreografilenmiştir (Fetterman, 1996, 171-173). Europeras 1&2’nin belki de en önemli özelliği bestecinin yani Cage’in herhangi bir müzik bestelememiş olması ve Europeras’larının müziklerini geleneksel opera koleksiyonundan seçerek bulmuş (*musique trouvée*) olmasıdır.

Avrupa’da postmodern operaya diğer bir örnek olarak Pascal Dusapin’in 1992 yılında bestelemiş olduğu “Medeamaterial”i gösterebiliriz. Bu operada herhangi bir alıntı ya da üslup taklidi yer almamaktadır. Ancak XVII. yüzyılda yaşamış ve eserler vermiş olan besteci Henri Purcell’ in bestelerinde kullanmış olduğu barok orkestra kadrosu kullanılarak günümüzün müziğini seslendirilmektedir. Eserde armonik ve melodik yapı enstrümanlarla şekillenmekte ve tampere olmayan aralıklarla çeyrek tonların kullanılması ortama arabesk bir renk katmaktadır. Opera aynı zamanda Purcell ve minimalist bestecileri de anımsatmaktadır (Chevassus, 2002, 66-67).

Avrupa’da postmodern opera örneklerinden de anlaşılacağı üzere, 1980 sonrasında, postmodernizmin etkisiyle, modernist operalardan uzaklaşmıştır. Hatta 1980’lerden itibaren, Cage ve Dusapin’in eserlerinde olduğu gibi, postmodern operalarda kalabalık kadro, abartılı kostüm ve dekor dikkat çekmektedir. Postmodern operalar, genellikle üç perdeden oluşmakta, geleneksel büyük ölçekli operaya ait unsurları kabul etmekte ve büyük opera sahnesinde sahnelenebilmektedirler. Postmodern operalarda dinlerken yoğun bir dikkat gerekmemekte ve sürekli tekrar unsuru algıda rahatlama ve meditativ bir etki yaratmaktadır. Minimalizm ilk bakışta bir sadeleştirme hareketi olarak görülse de aslında bir genişleme isteği sonucunda ortaya çıkmıştır (Özkişi, 2007, 252-259).

2.4.2.3. Dans

20. yüzyılın başlarında, Amerikalı dans sanatçıları Isadora Duncan, Loie Fuller Maud Allen, Ruth St. Dennis ve Martha Graham, gösterdikleri çabalarla klasik balenin akademik biçimciliğini reddederek, bireysel ifade değerlerini öne çıkarmışlardır. Böylece dansçı, dans aleti olmaktan çıkmış ve dansın anlam kaynağı olmuştur. Isadora Duncan’ın bu yaklaşımı daha sonraları Martha Graham ve Amerikalı dansçı

ve koreograf Doris Humphrey'in çalışmalarında ifadenin giderek daha çok biçimselleşmesine sebep olmuştur (Connor, 2001, 209-210).

1960'lı yıllarda New York'ta düzenlenen Amerikalı dansçı, koreograf ve film yapımcısı Yvonne Rainer, Amerikalı deneysel dansçı ve koreograf Steve Paxton, postmodern Amerikalı koreograf Simone Forti ve Amerikalı postmodern dansçı ve koreograf Lucinda Childs'ın katıldığı, Judson Dans Tiyatrosu adıyla tanınmaya başlayan dansçı ve koreografların etkinliklerinde dansın sorgulanmaya başladığı görülmektedir. Bu dansçılar, Martha Graham tarafından kullanılan modernist dans geleneklerine karşı çıkarak, dansa farklı tarzlar yaratılabilmesi için yol açmaya çalışmışlardır (Connor, 2001, 210).

Örneğin ilk olarak saray balesi tarafından sahnelenen, daha sonra da koreografisini Lucinda Childs'ın yaptığı, karışık-medya prodüksiyonunu tiyatro sanatçısı Robert Wilson'un gerçekleştirdiği müziği Amerikalı besteci Philip Glass'a ait olan "Einstein on the Beach" (1975) adlı eserde olduğu gibi bazı danslar "Birleşik Sanat Yapıtı" kavramı ile yakın benzerlik göstermektedirler (Au, 1997, 195).

Judson Dans Tiyatrosu'nun dansçı ve koreografları, nefes alma, eğilme, esneme, yürüme gibi hareketlerin ve gündelik nesnelerin dans ederken kullanılması gerektiğini düşünmekteydiler. Müzikle dansı amaçlı bir birlik halinde karıştırma çabası içermeyen bir müzik-dans işbirliği biçimi geliştiren Amerikalı dansçı ve koreograf Merce Cunningham ve Amerikalı besteci John Cage'in çalışmaları, Judson Dans Tiyatrosu'nun dansçı ve koreograflarının işbirliğine ve doğaçlamaya dayanan çalışmalarını önemli derecede etkilemiştir. Müzik ile dansı, birbirinden bağımsız olarak bir araya getirmenin yanı sıra, Cunningham, dansın bir öykü anlatması, bir müziğe dayanması veya bir duyguyu dışavurması gerektiği düşüncelerine karşı çıkarak, hem klasik baleden hem de modern dansın ikinci kuşak anlayışından köklü bir kopuş gerçekleştirmiştir. Cunningham, Cage'in doğada varolan her türlü sesin müzik içinde yer alabileceği düşüncesini, yürümek, koşmak, düşmek ve sıçramak gibi sıradan hareketleri dans sanatına dahil ederek uygulamıştır. Cunningham'ın danslarında, Cage'in, müzikte sesleri özgürleştirmek için kullanmış olduğu belirlenmemişlik (*indeterminacy*) ilkesini benimsemesi, dansa esneklik, değişkenlik ve akıcılık gibi özellikler kazandırmıştır (Goldberg, 1988, 124).

Amerikalı dansçı, koreograf ve film yapımcısı Yvonne Rainer'e göre, postmodern dans gösteriyi, virtuoziye, dönüşümleri, icracı-izleyici işbirliğini, yapmacıklığı, egzantrikliği ve icracının hilelerle seyirciyi aldatmasını reddetmektedir. 1966 yılında Rainer'ın "Zihin Bir Kastır Bölüm 1" adıyla tanınan aynı üç solo icracının dansından oluşan çalışması, onun daha önce bahsetmiş olduğu yönelimleri hayata geçirmiştir. Daha sonraları bu dans Rainer ve arkadaşları tarafından farklı sebeplerle ve farklı bağlamlarda "Trio A" adıyla değişik versiyonlar oluşturularak icra edilmiştir. Dört buçuk dakika süren bu dans, farklı hareketlerin karmaşık ve kesintisiz şekilde bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Dansta hiçbir hareket tekrar edilmediği ve herhangi bir kadans ve yapılaştırıcı motif kullanılmadığı için seyircinin dansı okuması mümkün olamamaktadır. Bedenin sürekli hareketinden oluşan bu dans balenin keskin ve tanımlayıcı kontrastlarından uzaklaşmaktadır. Rainer 1966 yılında kaleme aldığı "Trio A'nın Bir Çözümlemesi" başlıklı manifestoda modernist dansın bir tarafa bırakılması gereken öğeleriyle postmodernist dansta bunların yerine geçmesi gereken özelliklerini bir tablo şeklinde belirtmiştir. Rainer burada mekansal alanın karmaşıklığının yerini basitleştirilmiş bir mekanda icra edilen tek bir olayın, eylemin ve tavrın almasını önermiştir. Bedenin zorlanarak icra ettiği virtuoziye gösterisi yerine de insani boyutlarda yapılan dansların geçmesi gerektiğini savunmuştur.

1980'li yıllarda antinükleer hareketin ortaya çıkmasıyla dansçılar sanatlarını ilgilendiren politik ve toplumsal konularda seslerini yükseltmeye başlamışlar ve protesto gösterilerine katılmışlardır. Ayrıca Amerikalı modern dansçılar, değişik hareket tarzları geliştirerek düşüncelerini bu hareketler vasıtasıyla yansıtmışlardır.

Bazı koreograflar da, modern teknolojinin son gelişmelerini çalışmalarına dahil etmenin yollarını bulmuşlardır. Bölünmüş ekran videotıp tekniklerinin yardımıyla çağdaş dans sanatçısı Charles Moulton'un Nine-Person Precision Ball-Passing adlı eserindeki az sayılı oyuncu kadrosu kalabalığa dönüştürülmüştür. Aynı zamanda modern teknoloji dansçıları sahneden uzaklaştırmıştır. Gelişmiş ve kolay erişilir film ve video teknikleri dansların kaydedilmesini kolaylaştırmış, bilgisayarlar da dans yönetici ve araştırmacılarının görev yükünü büyük ölçüde azaltmışlardır.

Müzikte ve kompozisyonda kullanılan bazı yöntemleri benimseyen deneysellik rüzgarı, Childs ve Laura Dean gibi koreografların katkılarıyla bale dünyasını da etkilemiştir. Örneğin; Amerikalı tiyatro prodüktörü ve koreograf Jerome Robbins, “Glass Pieces” adlı eserinde Philip Glass’ın minimalist müziğini kullanmıştır. Bu eserin koreografisindeki tekrarlar ve dansçıların eğitimsiz izlenimi yaratması Judson topluluğunu anımsatmaktadır. Amerikalı balet ve koreograf Eliot Feld, bazı eserlerinde Reich’in müziğini kullanmıştır. Feld de Robbins gibi, tekrar kullanımını benimsemiş; bunun yanı sıra dansçıların sahnede meyilli yüzeyde oynatarak şablonuna yeni bir boyut eklemiştir. Aurora I ve II adlı eserlerinde rampa sahneye enlemesine yerleştirilmişken, Bent Planes adlı eserinde sahnedeki bir dizi rampa zemine karşı dolambaçlı silüetler oluşturmaktadır (Au, 1997, 205).

Dansta postmodernizmin ilk duyurusu olan Amerikalı dans tarihçisi ve eleştirmeni Sally Banes’in Lastik Ayakkabılı Dans Perisi’nde belirtildiği üzere 1960 ve 70’lerin dansı stilistik açıdan modernist öğeler içermektedir. Banes bu duyuruda Trio A’daki dansı hem klasik dansın yadsınması hem de geliştirilmesi şeklinde tanımlamaktadır. 1980’li yıllarda Banes’in 1960 ve 70’lerin “postmodern analitik koreografisi” diye adlandırdığı, hafifliğe, basitliğe ve dolaysızlığa dayanan tarz yerini, işbirliği için bir arzuya ve birçok tarzın birleştirilerek bir arada kullanılmasına bırakmıştır. Bu dönemde artık koreograflar dramatisit ve müzisyenlerle işbirliği yapmaya başlamışlardır. Buna örnek olarak postmodernist Amerikalı dansçı ve koreograf Trisha Brown ile Amerikalı ressam, heykeltıraş ve fotoğrafçı Robert Rauschenberg ve Amerikalı deneysel performans sanatçısı Laurie Anderson, Lucinda Childs ile Amerikalı ressam Sol Le Witt, Amerikalı besteci Philip Glass ve Amerikalı avangard dramatisit Robert Wilson’u gösterebiliriz.

Merce Cunningham ile birlikte çalışan Amerikalı koreograf ve dansçı Jim Self, postmodern dansın ikinci döneminde Rainer’in aksine dışavurumun yeniden benimsenmesi gerektiğini düşünmekteydi. Jim Self’e göre; postmodern dansın teatrallığı, kostümleri, virtuozeiteyi, büyük ölçekli işler sahnelemeyi ve dans grupları kurmayı kapsamına alması gerekmektedir (Connor, 2001, 209-216).

1980-90’ların dans kültürünün popülerliğinin olağanüstü bir şekilde artması, disko, break, body-popping, hiphop ve rave kültürünün yükselmesini sağlamış ve aynı zamanda ciddi ve avangard dans üzerinde gözle görülür bir etki yaratmıştır. Bu

dönemlerde dans, klasik bale ile ilişkilerini yeniden gözden geçirmek ve tasarlamak üzere kendi tarihine yönelmiştir.

Dansın televizyon ve videoda seyredilebilmesi, koreografların televizyon yapımlarına olan ilgisinin artmasına neden olmuş, bu da gösterim ile temsilin iç içe geçmesine sebep olmuştur.

Dans tarihçisi ve eleştirmeni Sally Banes bu gelişmeleri disiplinlerarası, kozmopolit, enternasyonalist kültürün dans tarafından ifadesi şeklinde değerlendirmektedir. Banes'a göre; "dansın postmodern olarak adlandırılması sonradan akla gelen düşünce olmaktan ziyade onun kendi kendisiyle özdeşleşmeyen doğasının bir sonucudur." Banes çağdaş dansın durumu hakkında yazmış olduğu "Lastik Ayakkabılı Dans Perisi" adlı kitabında yeni dansı postmodern olarak adlandırmak ve bunu birinci postmodernizm olarak sınıflandırmaktadır. "Postmodernizm Çağında Dansı Yazmak" adlı antoloji türündeki kitabında ise, 1960'lı, 70'li ve 80'li yıllarda postmodern dansın gelişimini anlatmakta ve eserde değindiği koreografi ve icra tarzlarını ise ikinci postmodernizme geçiş olarak sınıflandırmaktadır. Bu kitapta aynı zamanda postmodern dans ile genel postmodern kültürel durumlar arasındaki ilişkilere de değinmektedir (Connor, 2001, 216-217).

Yukarıda incelenen hususlar ışığında mimari alanında başlayan postmodern tavır, öncelikle sanatçıyı kısıtlayan "işlevselliği" ortadan kaldırarak onu özgür bırakmıştır. Sanatın ve sanatçının modernizmin dayattığı her türlü kısıtlamalardan kurtarılarak özgürleştirilmesi temeline dayanan bu görüşün yansımaları bütün sanat dallarına etkisini göstermiştir. Nitekim görsel sanatlarda postmodern sanat objeleri, bilgisayar destekli teknolojiyle birleştirilerek ve tuhaf malzemeler tercih edilerek yaratılmıştır. Postmodern sinemada, filmde bütünlük ilkesinden vazgeçilerek, seyirciye hoş vakit geçirtme ve anlatılan öykünün gerçek olup olmamasının önemi olmayan bir anlayış yerleşmiştir. Fotoğraf ise, bireyselliği, saflığı ve özü benimseyen modern anlayış ile göreceli, belirsiz, karmaşık postmodern anlayış arasındaki mücadeleyi net olarak yansıttığı için postmodern sanatta önemli bir yere sahiptir. Doğduğu dönem itibariyle kendiliğinden postmodern sanatta yerini alan video sanatı, geleneksel anlatıyı etkileyerek değiştirmiştir. Daha sonra video teknolojisindeki gelişmelerin bilgisayar ve dijital teknoloji ile birleşmesi sonucunda dijital video teknolojisi, görsel sanatlar alanındaki bütün disiplinlerin altyapısını oluşturmaya başlamıştır.

Plastik sanatlarda modernizme karşı postmodern tepki olarak ortaya çıkan “Pop-art”, sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı eleştirme gibi bir işlevi olmadığını savunduğundan günlük hayatta sıradan olan her şey sanat objesi olarak değerlendirmiştir. Postmodern edebiyat alanında ise, gerçekten kopmamak, okuyucuyu düşündürmek ve ona bir şeyler anlatmak gibi kaygılar terk edilmiştir.

Çağdaş tiyatrodaki postmodernist akım, her türlü geleneksel dramatik tutarlılığın, planın, karakterin, dekorun ve benzer öğelerin ortadan kaldırılması anlayışına dayandığından postmodern tiyatrodaki metnin varlığı ya da yokluğu, oyuncuların jestleri, hareketleri ve konuşma tarzları, kullanılan mekan ve seyirciler gösterimin bir ögesi olarak değerlendirilmektedir. Postmodern opera eserleri ise; kalabalık kadro, abartılı dekor ve kostüm, üç perde ve uzun süreli olması, dinlerken yoğun bir dikkat gerekmemesi, tekrar unsuruna dayanması gibi özellikleri sebebiyle geleneksel operadan oldukça farklıdır. Klasik bale ile olan ilişkilerini sorgulayan postmodern dans, teatrallığı, kostümleri, virtuozeiteyi, büyük ölçekli işler sahnelemeyi ve dans grupları kurmayı kapsamak durumunda kalmıştır. Dansın televizyon ve videoda seyredilebilmesi, postmodern dansın gösterim ile temsilin iç içe geçmesine sebep olmuştur.

Sonuç olarak postmodern tiyatro ve opera gösterilerinde ses, ışık, dekor, müzik, video gibi farklı sanat dalı (görsel, işitsel ve sahne sanatları) bileşenlerin kullanılması sanat dallarının her birinin birbiriyle iç içe geçmesini ve bir arada sergilenmelerini mümkün kılmıştır. İşte bu sebeple özellikle görsel ve sahne sanatlarının hemen hemen tüm dallarında hem amaç hem de araç olarak kullanıldığına inandığımız müzik dalı bu çalışmanın bir sonraki bölümünde ayrıntıları ile incelenecektir.

3. MÜZİKTE POSTMODERNİZM

20. yüzyılda tüm sanat dallarında olduğu gibi, müzikte de önemli değişim ve yenilikler meydana gelmiştir. Bu dönemde, geleneksel Avrupa müziğinin en önemli unsurlarından biri olan tonaliteye yaklaşım değişmiş, yeni sistemler önerilmiş ve yeni müzik biçimleri ortaya çıkmıştır. Müzikte postmodernizm, 1960'lı yıllarda sanatçıların kendilerini özgürce ifade edebilmeleri için, modernizme karşı alınmış bir tavır olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle postmodernizmi ve bu tavrın nelere karşı alındığını anlayabilmek için, İkinci Dünya Savaşı sonrasında 1950'li yıllarda ortaya çıkan müzik türleri ve teknikler aşağıda kısaca incelenmiştir. Daha sonra da müzikte postmodernizmin içerdiği akımlara, öncülerine ve kullandıkları tekniklere örnekler verilerek değinilmiştir.

3.1. Müzikte Postmodernizmin Gelişim Süreci

Modernizm çerçevesinde ele alınan 20. yüzyılın başlarından itibaren müziğin her alanında sınırlar bilinçli olarak zorlanmıştır. Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, içerikte, tüm geleneksel kurallar eriyip çökmeye başlamıştır. Bu yeni müzik yazısında müzik içi, müzik dışı seslere, doğada var olan saf seslere, doğada var olmayan sentetik seslere ve hatta sessizliğe başvurulmuştur (İlyasoğlu, 2001, 197).

Akorların karmaşık kurgusu, tonalitenin sürekli değişimi, gerektiğinde terk edilmesi, özellikle 1980 yılından sonra, bestecileri yeni bir dil arayışına yönlendiren etkenler olmuştur. Geleneksel armoni anlayışı çerçevesinde konumlanan 20. yüzyıl öncesi yazı stili, bestecinin 20. yüzyıla birlikte değişen ve gelişen ses dünyasını anlatabilmesi için yeterli olmamıştır. Bu nedenle çağın ikinci yarısında seslerle yapılan deneyler, çalgı tınlarının mekaniğe yönlendirilmesi, her çeşit sesin müziksel bütün içinde yer alabileceği düşüncesi ve gürültünün estetiği, soyut ve somut müzik yapıtlarının öncüsü olmuştur (Say, 2000, 468-471).

20. yüzyıl başlarında Rönesans'tan beri gelişmekte olan tonalite kavramının 8 notalık dizi içinde kullanımı bestecilere yetersiz gelmeye başladığında besteci Arnold Schönberg, 12 ton müziğini önermiştir. Bu müzikte, sekiz sese bağımlı kalmak yerine, kromatik dizideki on iki ses eşit değerde ve özgürce kullanılmaktadır. Daha sonra da kromatik dizide bütün seslerin eşdeğer olmasından yola çıkılarak “atonal ezgi” kavramına ulaşılmıştır.

Schönberg'e göre, atonalite tonsuzluk değil, belli bir tona bağlı kalmamak veya birden fazla tona bağlı kalmak anlamına gelmektedir. Schönberg, dizisel yöntemi 12 ses perdesi üstünde geliştirmiştir. Daha sonra Pierre Boulez ve Olivier Messiaen gibi besteciler aynı yöntemi integral serializm içinde ritim, ses dinamiği, vurgulama, tını tekrarı gibi başka öğelere de uyarlamışlardır (İlyasoğlu, 2001, 209).

20. yüzyıl başlarından itibaren Dışavurumculuk (*Expressionism*) akımının temsilcilerinden Schönberg'in önderliğinde, Alban Berg ve Anton von Webern' in de katkılarıyla oluşan II. Viyana Okulu, modern müzik alanında önemli gelişmelere öncülük etmiştir. II. Viyana Okulu' nun hâkimiyeti II. Dünya savaşı boyunca devam etmiştir (Nemith, 2004, 27).

Dışavurumculuk akımını, Igor Stravinsky ve Sergei Prokofiev'in yapıtlarının önderlik ettiği tonal yapı esasına dayanan Yeni Klasikçilik (*Neo-Classicism*) akımı ve her çeşit sesin müzikte kullanılabileceğini savunan Luigi Russolo' nun önderliğinde gelişen, geçmişten koparak geleceğe yönelmeyi öğütleyen Gelecekçilik (*Futurism*) akımı takip etmiştir (İlyasoğlu, 2001, 219).

II. Dünya Savaşı sonrasında ise, akım ve stiller yerine, Dizisel (*Serial*) Müzik, Elektronik Müzik, Rastlantısal (*Aleatoric*) Müzik, Geç- Dizisel (*Post-Serial*) Müzik, Minimalist Müzik ve Postmodern Müzik gibi eğilim ve tekniklerden bahsedilmeye başlanmıştır (Say, 2000, 471).

Klasik ve Romantik dönemlerde, arka ve ön plan ile melodi ve armoni arasındaki ilişkiler, müziğin toplum tarafından rahatlıkla algılanması ve benimsenmesi açısından büyük önem taşımıştır. 1950 sonrasında ise, Avrupa ve Amerika'da eş zamanlı olarak bu gelenekten uzaklaşarak, bütün müzikal öğeler ön plana taşınmıştır. Bunun ilk örnekleri Webern ve Amerikalı besteci Milton Babbitt'in eserlerinde görülmektedir. Babbitt, Schönberg ve Webern'in 12- ton yönteminden

yola çıkmış ve bu yöntemi geliştirerek sistem haline getirmiştir. Böylece 12 seslik dizi sadece ses perdesi grubu olmakla kalmamış, yapısal açıdan nota değerleri ve notalar arasındaki ilişkiler belirlenmiştir (Salzman, 1988, 153- 154). Babbitt besteleri, konferansları ve kuramsal yazıları aracılığıyla 12 ton müziğini savunarak Amerika’da dizisel yöntemin yayılmasını sağlamıştır (İlyasoğlu, 2001, 258). Ancak Babbitt, 1950’li yılların sonlarına doğru elektronik müziğe yönelmiştir.

Avrupa’da ise başta Messiaen olmak üzere, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Bruno Maderna ve Luigi Nono gibi besteciler Webern Sonrası (*Post-Webern*) dizisel yöntemi kullanmışlardır (Salzman, 1988, 157). 1950’li yıllarda Messiaen ses rengine parlaklık katmak ve ritim ögesine yön vermek amacıyla doğadaki kuş seslerinden faydalanmıştır. 1960’larda ise, kuş seslerine simetrik bir şekilde yerleştirilmiş bloklar halinde salkım notalar ekleyerek heterofonik bir doku oluşturmuştur. Messiaen, dizisel yöntemi, aritmetik bir seriden seçtiği süreleri ard arda dizerek, ritim ögesine uygulamıştır (İlyasoğlu, 2001, 263-264).

Messiaen’in 12 ton müziği çalışmaları ve dizisel müziğe getirdiği yenilikler öğrencileri Boulez ve Stockhausen’i çok etkilemiştir (Salzman, 1988, 156). En çok Messiaen’in ritim hesaplarından etkilenen Boulez, ses yüksekliğinin yanı sıra ritim, ses gürlüğü, ses rengi gibi diğer öğelerin de dizileşmesi yöntemine başvurmuştur. Stockhausen ise, Webern’in etkisiyle, ses parametreleri kuramını geliştirmiştir. Schönberg’in her ses parametresini dizileştirmesi, Webern’in ses yüksekliklerini dizileştirmesi gibi Stockhausen de, mekan içinde yoğunluk, süre, tını, gürlük gibi diğer öğeleri dizileştirmiştir. Ayrıca Stockhausen, Webern’in hücre motiflerini grup kompozisyonu adını verdiği müziksel hücrelere dönüştürmüştür (İlyasoğlu, 2001, 267).

1950’li yıllarda baş gösteren dizisel çıkmazın çözümü için besteciler elektronik müziğe yönelmişlerdir (Salzman, 1988, 157). Boulez ve Stockhausen teybe kaydettikleri sesleri laboratuarda elektronikleştirip yeni deneyler yapmaya başlamışlardır (İlyasoğlu, 2001, 261). Elektronik müzikte esas gelişmeler John Cage ile Fransız bestecilerden Pierre Schaeffer ve Pierre Henry’nin manyetik teybi keşfedip kullanmalarıyla başlamıştır. Amerikalı besteci Edgard Varèse’in “Ionisation” adlı eserinden esinlenen Schaeffer tren seslerini teybe kaydedip daha sonra değişime uğratarak besteler yapmış ve Fransa’da elektronik müziğe öncülük

etmiştir (İlyasoğlu, 2001, 257). Bu dönemde doğal ya da mekanik seslerin teybe kaydedilip yeniden üretilmesi “Somut Müzik” (*Musique Concrete*) adını alırken, elektronik seslerden stüdyoda üretilen besteler “Elektronik Müzik” olarak tanımlanmıştır.

1952 yılında Alman-Amerikalı besteci Otto Luening ve Rus besteci Vladimir Ussachevsky kurmuş oldukları Kolombiya Üniversitesi Stüdyosu’nda (*The Colombia University Studio*) canlı ses kayıtları ile teyp tekniklerini birleştirme çalışmaları yapmışlardır.

1956 yılından sonra canlı ses – teyp kombinasyonunda usta olan Arjantinli besteci Mario Davidovsky ve New York’ ta Yale Üniversitesi ve State Üniversitesi’nde elektronik stüdyolar kuran Türk besteci Bülent Arel, Kolombiya Üniversitesi Stüdyosu ile işbirliği yapmışlardır (Salzman, 1988, 149). En önemli stüdyolardan biri olan Milano’ daki Studio di Fonologia’ nın kurusu olan Luciano Berio’nun insan sesi üzerine yaptığı incelemeler sonucunda insan sesini elektronikle birleştirmesi elektronik müzik repertuarını zenginleştirmiştir (“Omaggio a Joyce” 1958 – “Visage” 1961). Diğer taraftan elektronik formları birbirine karıştırarak gürültü estetiği üzerine çalışan Cage, değişik ortamları ve canlı elektronik müzik yorumu ile ışık etkinliğini birleştirerek görsel ve işitsel sanatlara yeni bir çıkış noktası yaratmıştır (İlyasoğlu, 2001, 246- 248).

1950’lerden sonra Cage, sesleri özgürleştirmek ve armonik yapılar veya notalara bağlı kalmadan beste yapabilmek için farklı teknikler kullanmaya başlamıştır. Bu teknikler arasında en önemlisi olan “rastlantı işlemleri” (*chance operations*) aynı zamanda “rastlantısal müzik” (*aleatory music*) akımının kapısını açmıştır (Say, 2000, 500). Cage’in Asya felsefesine yakın ilgisi Zen Budizmi’ni de yakından incelemesine yol açmıştır. Böylece müzikte zar atımıyla rastlantının getireceği sonuçların denemelerine girişmiştir. Bu dönemde notaların üstüne rastgele mürekkep döküp okunabildiği kadarıyla çalmak, nota sayfalarını bir şapkadan kura çeker gibi seçip çalmak gibi değişik deneyler yapılmıştır (İlyasoğlu, 2001, 252- 253).

Böylece yeni müzikteki değişimin işaretlenebilmesi zorunluluğundan aşırı uçtaki deneysel çalışmaların yazısı gibi gözüken ve resimsel işaretlerden oluşan grafik nota yöntemi gündeme gelmiştir (Say, 2000, 500). Grafik nota yöntemi, besteci,

performans sanatçısı ve dinleyici arasında süre gelen ilişkide kısmen önemli bir katalizör haline gelmiştir. Müzikal performans, tahrip edilmiş ya da sert bir biçimde değiştirilmiş kompozisyon, performans, iletişim ve sanat eseri kavramlarını içeren, gerçek ve belirli sanat dünyası ile gerçek olmayan tesadüfi sanat dünyasının birleşimini barındıran ve dinleyiciyi direk olarak etkinliğin içerisine katan varoluşçu bir etkinlik şekline dönüşmüştür (Salzman, 1988, 160).

Daha sonraki aşamaya örnek olarak ise, Cage'in hayatın doğal seslerini içeren "4'33" adlı sessiz çalışmasını örnek gösterebiliriz (İlyasoğlu, 2001, 252). Bu aşamadan sonra Cage, çok yönlü yapılar kavramını benimsemiş ve bunu şematik etkinlik programlarına uygulamıştır. Cage'in 1957-1958 yıllarında yazmış olduğu Piyano Konçertosu bu kavram kapsamında bestelenmiştir. Bu eserde, öğeleri istenen sıraya göre çalınabilecek bir piyano partisi, herhangi bir sayıda müzisyenden oluşan ve hangi çalgıdan kaç adet bulunacağı belirtilmeyen, ayrıca sayfa sayıları olmayan bir orkestra partisi bulunmaktadır (Salzman, 1988, 162).

Cage, varoluşçu Rastlantısal Müzik'ten içindeki serbest arzuları izleyerek çok daha geniş bir etkinlik ve hareket alanına yönelmiştir. Bu sefer de Cage çalgılara taşınabilir mikrofon takmış, pikap ve mikrofon başlarını keskin bir şeyle kazıyarak yüzeylerini bozmuş, hoparlör sistemini kullanarak elektronik geribildirim yollamış, sahnede sigara içmiş ve sesi sonuna kadar açık olan taşınabilir mikrofonu boğazına yerleştirmiştir (Salzman, 1988, 162).

Cage'in ve ekolünün etkileri, başta Amerika olmak üzere Avrupa ve Asya da bütün sanat dallarına yansımıştır. Bu etkiler basit bir şekilde kullanılmış tesadüfi gürültü teknikleri ve rastlantı işlemlerinden "neo-realist" hareket tiyatrosu için değişik projelere doğru akıp gitmiştir. Stockhausen, "Klavierstücke XI" (1956) ve "Zyklus" (1959) adlı eserlerinden başlayarak bütün çalışmalarında rastlantısal işlemleri kullanmıştır. Stockhausen'in "Gruppen" (1957), "Telemusic" (1966), "Güz Müziği" (1974), "Michael'in Gençliği" (1979) adlı elektronik ve akustik malzemeyi rastlantısallıkla birleştirdiği eserleri de rastlantısal müzikte önemli yer teşkil etmektedir (İlyasoğlu, 2001, 267).

1950'li yılların ortasından itibaren yeni Avrupa müziğinin karakteri sert bir biçimde değişmeye başlamıştır. Geç-Dizisel olarak anılan bu dönemde tamamen kontrollü bir

şekilde gelişen dizisellik, müzikte yoğunluk, renk ve yapısal değişiklikler içeren, istatistiksel bir biçimde planlanan müzikal etkinliklere dayalı ve aynı zamanda şans işlemlerine, açık ve çoklu yapılara izin veren yeni bir üslubun gelişmesini sağlamıştır. Avrupa müziğinde bu yeni üslubun sistematik olarak gelişmesi ve uygulanması Stockhausen tarafından gerçekleştirilmiştir. Stockhausen'ın bu dönemdeki çalışmalarında icracının eylemlerini, kapsamlı veya sınırlı seçeneklerin bulunduğu çalışma alanı tarafından sınıflandırılmış bir grafik nota sistemi belirlemektedir. Besteci eserlerinde bunun yanı sıra ses perdelerinden gürültünün karmaşık bir şekilde kullanımına doğru akıp giden temel gereçler kullanmıştır (Salzman, 1988, 179).

Webern'den etkilenen Stockhausen ses parametreleri kuramını geliştirmiştir. Webern' in ses yüksekliklerini, Schönberg'in ise ses parametresini dizileştirmesinden sonra Stockhausen de mekân içinde yoğunluk, tını, gürlük gibi diğer öğeleri dizileştirmiştir. Stockhausen, Webern'in hücre motiflerini grup kompozisyonu adı altında müziksel gözelerle dönüştürmüştür. Daha sonra da bu gözelerin sıralarını değiştirerek yapıta yeni bir devinim kazandırmıştır (İlyasoğlu, 2001, 269). Bestecinin 1956'dan itibaren bestelediği "Zeitmasse" (1956), "Klavierstück XI" (1956), "Zyklus" (1959), "Refrain" (1959), "Gruppen" (1955 - 1957), "Carré" (1960) ve "Momente" (1964) adlı eserlerinde her bir kavram kendi içinde, özenle tanımlanmış biçimsel ve dizisel(*serial*) tekniklerin açıklamasını barındırmaktadır. (Salzman, 1988, 179) Avrupalı besteciler arasında teknolojik yeniliklerden ve yeni medyanın çatışmalarından en çok etkilenen yine Stockhausen olmuştur.

Webern sonrası diziselliği geliştirmeye yönelik müzik anlayışını sürdüren diğer bir besteci de Messiaen'in öğrencisi Pierre Boulez' dir (Say, 2000, 503). Dizisellikte Webern, Schönberg ve Stockhausen'den daha ileri giderek ritim, ses gürlüğü, ses rengi gibi diğer öğeleri de diziselleştirmiştir (İlyasoğlu, 2001, 265).

Boulez'in Structures I (1951-1952) adlı eseri Avrupa avangard müziğinin temel taşlarından birini oluştururken, "Le Marteau Sans Maitre" (1952-1954) adlı eseri diziselliğin daralmış sınırlarından kaçmaya çalışmaktadır. "Le Marteau Sans Maitre" adlı eserinden sonra Boulez, dizisel yöntemin aşırılıklarından kurtularak icracıya seçim hakkı tanıyan, çok yönlü biçimler kullanmaya başlamıştır. 1981'de yazmış olduğu "Répons" adlı eserinde besteci, etrafı seyircilerle, piyano da dahil olmak

üzere vurmali sazlar grubu ve elektronik arp ile çevrilmiş geleneksel oda müziği topluluğunu kullanarak oluşturduğu üç boyutlu bir alanı da esere dahil ederek bütünlüğü sağlamıştır (Salzman, 1988, 183).

1950'lerde Boulez- Stockhausen grubunun önemli üyelerinden olan İtalyan besteci Luigi Nono, Darmstad' daki "Yeni Müzik" odağının ilkelerini benimsemiş, dizisel ve elektronik çalışmalara yönelmiştir (Say, 2000, 504). Daha çok işçi hakları, ezilen azınlık, siyasal hükümlüler gibi konuları ele alan sosyal içerikleri yapıtlar bestelemiştir. 1960 yılında bestelediği "Hoşgörüsüzlük" (*Intolleranza*) adlı operasında birbirine zıt kavramların bir arada bulunması karmakarışık bir ortam yaratmaktadır. İşçilere seslenebilmek için, elektronik olanaklardan da yararlanarak 1964 yılında bestelediği "Aydınlanmış Fabrika" (*La Fabbrica Illuminata*) adlı eserinde yaptığı ses çalışmalarıyla geleceğin fabrikasını canlandırmıştır (İlyasoğlu, 2001, 245).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra yapıtlar veren yeni kuşağın temsilcilerinden olan İtalyan besteci Bruno Maderna da çağdaşları Nono ve Berio gibi dizisel yöntemi kullanmıştır (Say, 2000, 504). Milano Elektronik Müzik Stüdyoları'nın kurucusu olan Berio, müziğinde elektronik aygıtları, Boulez-Stockhausen stilini, dizisel yöntemi ve rastlantısallığı ustaca kullanmıştır. Berio'nun çalışmalarında dil ile dilbilimsel yapının mükemmel bir şekilde harmanlanması dikkat çekmektedir. Örneğin "Omaggio a Joyce" (1958) adlı teyp için yazılan eserinde İrlandalı yazar James Joyce' un "Ulysses" adlı eserinden bölümler bulunmaktadır (Salzman, 1988, 188). Müziğinde yarattığı düşsel ortam çalgılarla insan sesini, çalgıların sesi ile konuşma sesinin sözcüklerini birleştirmektedir. Arp, vurmali çalgılar ve soprano için yazdığı "Circles" (1960) adlı eserde icracının fiziksel hareketleri parçanın akustik ve görsel alanı ile bütünleşmektedir. 1965 yılında İtalyan şair Edoardo Sanguineti'nin Dante'nin anısına yazdığı şiirden esinlenerek bestelediği "Laborintus II" başlıklı müzik kolajı kültürel şok yaratmıştır (İlyasoğlu, 2001, 246). Berio'nun 1968-1969 yıllarında 8 ses ve orkestra için bestelediği "Sinfonia" adlı eseri ise postmodernliğin bir bayrağı olarak algılanabilir. Bu eserin bir bölümü "Martin Luther King" isminin hecelerinden, diğer bir bölümü ise Gustav Mahler'in "Diriliş" adlı İkinci Senfonisi'nden yapılan alıntılardan oluşmuştur (Chevassus, 2002, 22).

Sinfonia'nın bestelendiği dönemde artık modern akım anlayışı terk edilmiş ve müzikte postmodernlikten söz edilmeye başlanmıştır. Modern akımın tümünden yadsığı şeyler, postmodernliğin dayanak noktaları olmuştur (Salzman, 1988, 192). Müzikte postmodernizm, modernizmin varsayımlarına meydan okuyarak, geçmişle olan ilişkileri yeniden değerlendirmek gerektiğini savunur. Fransız edebiyat tarihçisi Antoine Compagnon'a göre, müzik alanındaki postmodernlikte, modernliğin temel öğeleri olan bütünlük, denge ve sadeliğin yerini anlam belirsizliği, çoğulluğu ve çok-biçemliliği almıştır (Chevassus, 2002, 15). Müzikte postmodernizm, Yeni-Romantizm, Minimalizm, Yeni-Ekspresyonizm adlı akımlardan söz edilen, rock sanatı, New-Age müzik, multi-medya, performans sanatı ve yeni müzik tiyatrosunu içeren geniş bir alana yayılmıştır (Salzman, 1988, 192). Bu dönemde müzisyenler kendi alanlarının dışına çıkarak, tiyatro, dans, performans sanatı gibi alanlarla işbirliği yapmaya başlamışlardır (Salzman, 1988, 193-194).

Müzik alanındaki ilk postmodern eserlerde, mimarlık alanında da olduğu gibi eski ve yeni stillerin birleştirilerek kullanılmasını sağlayan alıntı yöntemi kullanılmıştır. Postmodernizmin en önemli örneklerinden Berio'nun "Sinfonia" adlı eserinin üçüncü bölümü, Gustav Mahler'in "Diriliş" adlı İkinci Senfonisi'nin Scherzo'sudur. Aynı zamanda bu bölümde, J.S. Bach, L. Beethoven, J. Brahms, M. Ravel, C. Debussy, P. Hindemith, H. Berlioz, I. Stravinsky, A. Schönberg, A. Berg, K. Stockhausen, A. Webern, P. Boulez, H. Pousseur ve V. Globokar'dan yapılan birbirine geçmiş alıntılar bulunmaktadır (Chevassus, 2002, 48).

Amerikalı besteci George Crumb 1972-1973 yıllarında amplifikatörlü piyano için bestelediği "Makrokosmos" adlı seride kendi stilini koruyarak F.Chopin ve J.S.Bach'tan alıntılar yapmıştır. Rus besteci Alfred Schnittke, yüksek modernist stilde yazdığı "Concerto Grosso No.1" (1976-1977) adlı eserinde barok form ve teknikleri, hazırlanmış piyano ve uyumsuz (*disonant*) seslerle bir araya getirmiştir (Nemith, 2004, 28).

3.2. Müzikte Postmodernizmin Öncüleri ve Kullandıkları Teknikler

Müzikte postmodernliğin ilk adımlarını atan Fransız besteci H. Pousseur, K. Stockhausen ve Estonyalı besteci Arvo Part figür tekrarlarını dinleyiciye duyurmak

ve parçanın oluşum biçimini ortaya çıkarmak amacıyla ezgiye, tonal olana (modaliteye) geri dönmüşlerdir. Bunun örneklerini Pousseur'un "Votre Faust" (1969), Stockhausen'in "Mantra" (1970) ve Part'ın "Üçüncü Senfoni" (1971) adlı yapıtlarında görmek mümkündür. Dizisel anlayışa karşı bir öncü hareket geliştiren minimalist bestecilerden Steve Reich ve Philip Glass ise, müzikte duyuluşun en ön plana çıkarıldığı tekrar müziğine yönelerek postmodern tekniklerden tekrarlama yöntemini kullanmışlardır. Reich'in "Music for 18 Musicians" (1975) ile Glass'ın "Einstein on the Beach" (1975) adlı yapıtları tekrar müziğinin bu dönemdeki gelişimine örnek gösterilebilir.

Yeni yalınlık akımının (*Neue Einfachheit*) temsilcilerinden neo-romantik besteci Wolfgang Rihm, müziğin akışında izlenebilen bir çizgisel anlatıma geri dönmeyi düşünmüştür. Besteci modernliğin ve postmodernliğin getirdiği bütün teknikleri öğrenerek bunları "Im Innersten" (1976) ve "Achtes Streichquartett" (1987 - 88) adlı postmodern yapıtlarında kullanmıştır.

Postmodernliğin en belirgin özelliklerinden olan ve belleğimizi harekete geçiren alıntı tekniği, İsviçreli besteci Klaus Huber'in "Senfkorn" (1975) ve İtalyan besteci Luigi Nono'nun "Fragmente-Stille, an Diotima" (1980) adlı eserlerinde görülmektedir. En sık kullanılan postmodern tekniklerden kolaj tekniği ise, L. Berio'nun "Sinfonia" (1968) ve Mauricio Kagel'in "Ludwig van" (1968) adlı yapıtlarında bestelenen müzikle iç içe girecek şekilde ustaca uygulanmıştır.

Yukarıda adı geçen besteciler, kullandıkları postmodern teknikler ve bu tekniklerin kullanıldığı eserler aşağıda detaylı bir şekilde incelenmiştir. Böylece postmodernizmin gelişim sürecinin incelenmesi de tamamlanmış olacaktır.

3.2.1. Melodinin Önderliği: Pousseur – Stockhausen - Part

Modernist hareketin en uç noktasında bulunan Belçikalı besteci Pousseur ve Stockhausen, postmodernliğe doğru ilk adımı atan bestecilerdir. 1959'dan sonraki yıllarda eski müziklerdeki belirgin aralık, tema parçaları ve ritmik tekrarlar gibi geleneksel malzemelerden tamamen vazgeçilemeyeceğini anlayan Pousseur, Webern'in dengeler ilkesi içinde bunları örgütleyerek ve alıntılar yaparak kendi sistemini kurmuştur. Pousseur'e göre; modern müzikte ses parametrelerinin (ses

yükseklik/alçaklığı, süreler ve gürlükler) dizisel şablonlarla oluşturulması müzik yapıtlarının bütünlüğünü bozmaktaydı. Hatta dizisel yöntem çeşitlemelerden oluşmasına rağmen, tema olmadığı için, tekrarlanan kesitler duyulmamaktaydı. Hâlbuki postmodern müzikte, figür tekrarlarını dinleyiciye duyurmak öncelikler arasında yer almaktadır. Bu sebeple Pousseur, Stockhausen ve Part gibi besteciler, ezgiye ve modaliteye (tonal olana) geri dönmüş, aynı zamanda vurguların yerini tutacak şekilde ezgide bir sesin tekrarına başvurmuşlardır (Chevassus, 2002, 29-30).

Pousseur'ün 1961-1967 yılları arasında bestelediği ve farklı bestecilere ait eserlerden yapılan alıntıların karmakarışık bir şekilde derlenmesinden oluşan "Votre Faust" adlı operası, melodinin ön planda yer aldığı eserlerin ilk örneklerindedir (Morgan, 1991, 413). Pousseur'ün diğer eserlerinde de olduğu gibi bu eserdeki alıntılar, dizisel yöntem kullanılarak akorlar aracılığıyla birbirine bağlanmışlardır (Griffiths, 1981, 258). Akorlar birbirine bağlanırken, armonik fonksiyonlara da (Tonik-Dominant-Subdominant vs.) dikkat edilmiştir. Besteci bu eserde Webern'den yola çıkarak tonal olana ve bunun yanı sıra gürültüye ulaşmayı amaçlamıştır. Alban Berg'den yapılan alıntılar melodik bir çizgi oluştururken, W.A. Mozart'ın "Don Giovanni" adlı operasından alınan birkaç akor ile ani gürültülere ulaşılmıştır (Chevassus, 2002, 30).

Elektronik seslerle donatılmış bu operada olayların akışı izleyici tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla izleyiciyi sahneye katmak ve yapıtın oluşumuna ortak etmek, bestecinin yorumu çalgıcıya bırakmasına benzeyen yeni bir boyut kazandırmıştır (İlyasoğlu, 2001, 247).

Stochausen de, aynı Pousseur'de olduğu gibi, 1968 yılından sonra bestelediği eserlerde melodiyle yeniden bağlantı kuran ve onu ön plana çıkaran bir teknik kullanmıştır. 1970 yılında 2 piyano ve elektronik aletler için bestelediği "Mantra" adlı yapıtı bunun en belirgin örneğidir. Söz konusu eser 13 notalık, ritmik ve melodik açıdan bazen genişleyen bazen de daralan ezgisel bir 12 ton formülü üzerine kurulmuştur (Chevassus, 2002, 31). Eser içerisinde kullanılan her şey dizilerden değil "mantra" (şarkı) denilen melodiden türemektedir. Eserin yapısal özelliklerini de "mantra" belirlemektedir. Başlıca 13 kesitten meydana gelen eserde "mantra"nın her notası farklı bir karakter taşımaktadır. Stochausen bu eserde modülatörler kullanarak piyanonun sesini değiştirmiş ve böylelikle armonik yapıda farklılaşma yaratmak için değişik bir yöntem kullanmıştır (Griffiths, 1981, 287-289). "Mantra"da, aynı

“Toccatà”da olduğu gibi, yapıtın sonunda kısa bir süre boyunca parçanın bütün öğeleri bir araya getirilerek duyurulmakta ve daha sonra geçmişteki melodilerin tekrarından oluşan bir “coda” gelmektedir (Chevassus, 2002, 31).

Sovyet baskısına karşı bir çeşit başkaldırı olarak ezgiye ve modaliteye dönüş yapan besteci A. Part, Bach malzemesinden yola çıkan bir kolaj yöntemi uygulamıştır. Part’ın müziğinde Postmodernizm, Bach’tan yaptığı kütleli alıntılarla 1960’ lardan önce başlamıştır. Bestecinin “Collage sur Bach” (1964) ve “Credo” (1968) adlı eserlerinde Bach’ın üslubunu anımsatan bazı yazım özelliklerine rastlanmaktadır (Salzman, 1988, 212). Part’ın müziğinde aslında, kolaj başlığı altında belli bir tarihsel geçmişe bağlılık söz konusudur. Çünkü Part, Bach’ın müziğini hem kiliseden hem de evrensellikten doğmuş olduğu için örnek almıştır.

1971’de bestelediği “Üçüncü Senfoni” den itibaren polifonik ve armonik yazı kullanan Part’ın, Gregoryen ilahiler ve ortadoks müziklerinden beslenmeye başladığı görülmektedir. Part’ın esas amacı, ulusal köklerden yola çıkarak, Avrupalı bir kültür yaratıp dinleyiciye ulaşmak ve çağdaş bir dil kullanarak yeni mistik yönelişlere yanıt vermektir (Chevassus, 2002, 32). Part, bu dönemden sonra kendi yarattığı ve “Fratres” (1977), “Tabula Rasa” (1977) ve “Spiegel im Spiegel” (1978) gibi eserlerinde kullandığı yeni stili “tintinabulation” (çan sesi) olarak tanımlamaktadır. Bu stilde yazdığı eserlerde besteci basit bir armoni, süslemesiz notalar veya üçlü akorlar, değişmeyen bir tempo ve sade bir ritim kullanmıştır. Bunun yanı sıra Part’ın “tintinabulation” tarzındaki eserlerinin notasyon ve yorumunda minimalist bir yaklaşım da göze çarpmaktadır (Chevassus, 2002, 32-33).

3.2.1. Tekrarlama, Minimalizm: Reich- Glass

20. yüzyılın başından beri Avrupa’da egemen olan yeni müziğin karmaşıklığına ve dizisel anlayışa karşı bir tepki olarak doğan minimalist akımın Amerika’daki ilk temsilcilerinden olan Reich ve Glass, minimal müziğin tekrarlama özelliğini deneysel bir basamak olarak kullanıp, işlevsel armoniyi ve geleneksel tonalite yapısını canlandırmaya çalışmışlardır. Bu besteciler aynı zamanda Asya müziğindeki tekdüze yineleme örneklerinden, Uzakdoğu’nun melodilerinden ve Afrika müziğindeki ritimsel çeşitlilikten yararlanmışlardır (İlyasoğlu, 2001, 273).

Reich ve Glass'ın öncülüğünü yaptığı minimalist müzik özü itibarıyla bir tekrar müziğidir ve dizisel müziğin tam karşıtıdır. Tekrar müziğinde duyuluş ön plandadır. Kullanılan materyalde meydana gelen değişiklikler, ritmik gözenin değişimi, ses parametresinin değişimi veya melodik bir motifin katılımı gibi her seferinde sadece bir parametrede görülür. Burada müzikler kesitlerden oluşur, bir kesitin içinde yapılabilecek şeyler bitince, farklı bir armoni ve farklı çalgı topluluklarının kullanıldığı yeni bir kesite geçilir (Chevassus, 2002, 34-35).

Tekrar müziğine öncülük eden yapıtlardan biri de, daha önce de belirtildiği üzere, Reich'ın 1 keman, 1 viyolonsel, 2 klarinet, 4 piyano, 3 marimba, 2 saksafon, 1 metallofon ve 4 kadın sesi için bestelediği “Music for 18 Musicians” (1974-1976) adlı eserdir (Salzman, 1988, 218). Bu eser müzikte bir dönüm noktasını işaret etmekle beraber, Reich'ın kullandığı birçok yeni tekniği de içinde barındırmaktadır. Örneğin, vuruş sürelerini yorumcuların nefes alışı belirlemektedir. Reich bu eserde önceki bestelerine oranla daha kalabalık bir çalgı topluluğu kullanmıştır. Doku zenginliği ve kalabalık akorlar dikkat çekmektedir (Morgan, 1991, 429). Eserin daha başlangıcında oldukça hızlı bir biçimde on bir akorun sergilenmesi zaten çok fazla armonik değişim olduğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla değişmeden tekrarlanan bir motifin altında, değişen bir armonik yapı kullanılması bu eseri Reich'ın diğer eserlerinden farklı kılmaktadır.

Besteciye göre bu müzik, zaman katmanları üzerine inşa edilmiştir. Bu katmanların, bazıları (klavyeler ve marimbaların partileri) değişmeden tekrarlanır, bazıları da çalgıların ve insan seslerinin nefes alma olanaklarına göre tekrarlanır. Başlangıçta duyulan on bir akor dizisi bütün parça için geçerli olan bir çeşit şarkı (*cantus*) oluşturarak farklı kesitlerin sıralanmasını sağlar. On bir akordan oluşan bu dizinin, hem eserin başında hem de sonunda duyulması tonaliteye dönüşü vurgular (Chevassus, 2002, 36). “Music for 18 Musicians” adlı eserde insan sesi şarkısal anlamda kullanılmamış, uzun seslere yer verilmeden aynı çalgılardaki gibi bir parti yazılmıştır. Bununla birlikte insan sesi, çalgılarla aynı doku içinde yer alarak, kendine özgü bir ritmik tını sergilemektedir. Klarnet ve insan sesi partilerinin soluklanma ölçeğine bağlı olması parçanın nabzını belirleyerek, yapısına katkıda bulunur.

Tekrar müziğine öncülük eden önemli yapıtlar arasından bir diğeri de, Glass'ın portre operaları üçlemesinden birincisi olan "Einstein on the Beach" (1975)'dir. Tiyatro yapımcısı Robert Wilson'un işbirliğiyle ilk kez Fransa'da Avignon Festivali'nde sergilenmiştir. Yapıtın koreografisi Andrew De Groat'a aittir. Albert Einstein adlı müziksever matematikçiyi konu alan opera, Glass'ın amplifikatörlü nefesliler, klavye ve solistlerden oluşan kendi performans topluluğu ve koro için bestelenmiştir. Fransızca sözlerin yanı sıra anlamsız konuşma metinleri, şarkı niteliği olmayan vokaller, koro tarafından söylenen, sayılar ve solfej hecelerinden oluşan şarkı metinleri bulunmaktadır (Salzman, 1988, 219).

Solo kemancı, çalmanın yanı sıra, Einstein gibi giyinerek onun karakterini canlandırırken, sahnedeki şancılardan çok aktör ve dansçılarla işbirliği içerisinde (Morgan, 1991, 432). Sahnedeki ani hareket değişimlerini ifade edebilmek için, demiryolundaki tren ve buna benzer teknolojik imajlardan faydalanılmıştır. Sahnedeki aksiyon müziğe ve sözlere oranla ağır bir değişim sergiler.

Einstein'in yanı sıra yer yer gelen üç görüntü, operanın sürecini oluşturmakta ve her bir görüntüye farklı bir müzik eşlik etmektedir. Opera eşit üç bölüme ayrılan, bir tren, bir mahkeme salonu ve tarlada duran bir uzay aracı olmak üzere üç görüntü teması üzerine kuruludur (Chevassus, 2002, 37). Bu sahneler, kökleşmiş kadanslar ve arpejlerden oluşan ve sürekli tekrar edilen bir müzik ile desteklenir. Kompozisyon malzemelerini, değişim gösteren birkaç ufak öge ile sınırlandırır.

Glass, tonal yapıya sahip bu eseri, kullandığı çeşitli ritimlerle zenginleştirmiştir. Glass'ın müziğinde temel prensip olarak ritmik yapı, tekrarlanan ritim grubuna birkaç yeni öge eklenerek ya da çıkartılarak ve ritmik öğelerin yerleri değiştirilerek oluşturulmaktadır (Griffiths, 1981, 178).

Minimalist müzikte temelde ritim ön planda yer alır. Glass ve Reich'in müziklerinde de kompozisyonun akışının anlaşılabilirliği ritmik gözelerin değişimleriyle belirlenir. Reich'in ilk eserlerinde göze çarpan tek tür ritim vurmalarının partisine yazılmıştır. Bestecinin daha ileriki eserlerinde ise, hızlı ve esnek bir ritim seslerin ve konuşma partilerinde görülür (Chevassus, 2002, 37).

Reich ve Glass'ın eserlerinde, stil açısından Non-Western müziğin etkileri çok az olmakla beraber, ritmik yapı bakımından tamamen bu müzikten esinlenilmiştir. Reich müziğinde daha çok Afrika, Bali ve Jamaika kökenli ritimler kullanırken; Glass ise, Hint, Kuzey Afrika ve Orta Asya ritimlerini tercih etmiştir (Morgan, 1991, 432).

Tekrar müziği bu dönemdeki gelişmesinde, Reich ve Glass gibi minimalist besteciler sayesinde, eski sıkıcı tekrarlardan kurtularak, tını, ritim ve ses alanı değişimleriyle daha çekici bir hale gelmiştir.

3.2.2. Yeni Yalınlık, Neo-Romantizm: Rihm

19. yüzyıl dönemindeki Alman romantik müziğinin varislerinden Neo-Romantik besteci Wolfgang Rihm, aynı zamanda müziği minimalistlerin tekrar müziğindeki, obsesif ritmik tekrarlardan kurtarmak amacıyla 1970'li yılların ikinci yarısında ortaya çıkan “Yeni Yalınlık” (*Neue Einfachheit*) akımının da önde gelen temsilcilerindendir. Bu yeni akımda ritmik tekrarların yerini, tonal yapıya sahip, son derece güzel seslerin ve zengin bir orkestrasyonun hüküm sürdüğü tematik tekrarlar alır. Yeni yalınlık akımı, daha önceleri atonalite, serializm ve neo-klasizm'in etkisi altında kalan tonal yapıyı sadeleştirerek, melodiyi ön plana çıkarmayı amaçlar (Salzman, 1988, 208-209).

Tonal yapının sadeleştirilmesi ve tonaliteye geri dönüş, kesitli müzik, kalabalık orkestrasyon ve zenginleştirilmiş yapı gibi kişisel ifadeyi kolaylaştıran, 19. yüzyılın stilistik özelliklerini de beraberinde getirmiştir. Aslında buradaki amaç, geçmişten yeniden canlandırmak değil, alıntı gibi kullanılan postmodern tekniklerle yeni bir imaj oluşturmaktır (Morgan, 1991, 436-437).

Rihm, A. Bruckner ve G. Mahler'in yanı sıra L.V. Beethoven, F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, A. Schönberg, A. Berg, A. Webern, L. Janacek ve E. Varese gibi bestecileri kendine örnek almıştır. Rihm'in eserlerinde, I.Stravinsky'nin, G. Ligeti'nin mikropolifonisinin ve Amerikan Minimalizmi'nin izlerine de rastlanmaktadır. Besteci 1970'li yılların başlarında hocaları K. Stockhausen ve K. Huber'in getirmiş oldukları bazı yenilikleri benimseyerek, bunları tını, yapı ve dil açısından geliştirmiştir (Sadie, 2001, 388).

Rihm'in eserleri, 1908-1913'lerin anlatımcılığı ve 12-sesi kullanmayan bir İkinci Viyana Okulu'nun müziğini kapsayan, tonal bir hatırlatmanın bir alıntı gibi kullanıldığı ve tarihsel bir çizgiyi takip etmeyen bir müzik özelliğine sahiptirler. Örneğin; anlatımlı ve öznel çağrışımlar sunan “Musik für Drei Streicher” adlı eseri Alman besteci L.V. Beethoven'in son dördümlerinden çıkmıştır (Chevassus, 2002, 40).

Bestecinin üç yaylı çalgı için bestelediği “Trio”su, istikrarlı tonalite, sabit ritmik nabız, motif ve ölçü tekrarı gibi bazı minimalist müzik özellikleri taşımakla birlikte, form ve armonik açıdan tamamen farklılıklar gösterir. Eserin bazı bölümlerinde “Double”, “Canzona” ve “Intermezzo” gibi Romantik, Barok hatta Rönesans müzikte kullanılan bölüm başlıkları tercih edilmiştir. Rihm'in anlayışına göre; gelenek hem ulusal bir kültüre, hem C. Debussy'e, E.Varese'e, H.Berlioz'a, hem de Stravinsky'e bağlanarak sürekli devinmek zorundadır (Bettendorf, 2009, 16-20).

Rihm'in “En İçtenlikle” (*Im Innersten*, 1976) ve “Sekizinci Yaylı Dörtlü” (*Achtes Streichquartett*, 1987-88) adlı iki yapıtını postmodern eserlerine örnek gösterebiliriz.

“Im Innersten” adlı yaylı dörtlü, altı bölümden oluşur. Birinci bölümde baştan sona kadar, kesintisiz ve şiddetli crescendo'lar, çalgıları boğucu “sus”lara doğru sürükler. Ortaya çıkan motif ve figürler, bir anda dokunaklı müzikal akışın isterik baskısı altında yok olmaktadır. İkinci bölümün ikinci kesitinde (33.-54. ölçüler arası), dördüncü ve altıncı bölümlerde “Güzel ses”i hedefleyen bir yaylı anlayışı hâkimdir. Ezgi sürekli ön plandadır. Konsonans anlayışı, uyumlu akorların belirgin bir şekilde kullanılışıyla duyurulmuştur. Çok anlatımlı özelliğe sahip olan bu eserde kullanılan üç/beş akorları dönüm noktalarını ve kesit başlarını belirlemektedir. Beşinci ve altıncı bölümler arasındaki “Tesadüfi müzik” (*Incidental music*), birlikte hareket eden yaylıların yavaş yavaş birbirlerinden kopması ve seslerin gürültüye dönüşmesi tını üzerindeki arayışları gösterir (Chevassus, 2002, 40).

1987 - 88 yıllarında bestelenen “Achtes Streichquartett” tek bölümden oluşmaktadır. Bazı ölçüler ve ezgiler sürekli tekrarlanmaktadır. Bu tekrarlar ince oktavlarda oldukları zaman tınısal bir etki de yaratmaktadırlar. Uzun “sus”lar, tiz seslerin tutulması, kağıt ve yay hışırtılarının tınıya karıştırılması bu müziği İtalyan besteci Luigi Nono'ya (*Fragmente-Stille, An Diotima*, 1980) ve “Yeni Yalınlık” akımına

karşı çıkan Alman besteci Helmut Lachenmann' a (*Accanto*, 1975-76) kadar ulaştırır (Chevassus, 2002, 41).

3.2.3. Alıntı Tekniği: Nono

İtalya'da kendini komünizme adanmış bir sanatçı olarak eserlerinde farklı toplumsal kitlelerin sesini duyurmak amacıyla, koro operaları türünü ortaya çıkaran besteci Luigi Nono, "Fragmente-Stille, An Diotima" adlı dördlüsünde postmodernliğin en belirgin özelliklerinden olan ve belleği harekete geçiren alıntı tekniğini kullanmıştır (İlyasoğlu, 2001, 238).

Birçok eleştiri yazılarında ifade edildiği gibi alıntı, hiçbir tarihsel bağ kurmadan, bütün çeşitliliği içinde bir bütün olan geçmişle bugün arasında bir dialog kurulmasını sağlar. Fransız felsefeci ve edebiyat eleştirmeni Roland Barthes'a göre; yazınsal metinde bulunan alıntı, bir çeşit opera ariasına benzer, içeriği yoluyla tanımlanır, hatırlanır ve işlem görür. Alıntı tekniği, katıldığı ortama yabancı olmakla beraber çoğu zaman kendisine eşlik edecek bir çevre yaratır (Chevassus, 2002, 42).

20. yüzyıl başlarında bestelenen eserlerde geleneksel tonal müzikten alıntı yapılırken, 20. yüzyılın ortalarına doğru, üçlü olmayan akorların (*nontriadic*) kullanımı ve atonalitenin de etkisiyle tonal müzik alıntılarında azalma görülmüştür. 1960'lı yıllarda görülen müzikal alıntı tekniğinin en belirgin özelliği, yapılan stilistik düzenleme sayesinde buldukları gerçek devirden farklı bir tarihte yazılmış izlenimi vermeleridir. Çoğunlukla alıntı yapılan müziğin, çeşitli işlemlerden geçirilerek biçimi bozulmaktadır. Bu dönemde besteciler, Chant Gregorien, Rönesans ve Barok müzik gibi kaynaklardan yaptıkları alıntıları, ustaca birleştirilip, derleme yaparak, bir araya gelmesi imkânsız gibi görünen öğeleri yan yana getirmişlerdir (Morgan, 1991, 410).

20. yüzyılın önemli operalarından "Die Soldaten" (1960) adlı opera ile tanınmış Alman besteci Bernd Alois Zimmermann, değişik stilistik dönemlerden (Bach Füg, Chant Greorien, Geleneksel Caz) yapılan alıntılarla kendi müziğini birleştirerek yapısal açıdan çok düzeyli bir kolaj gerçekleştirmiştir. Zimmermann yaptığı alıntılarla geçmişi, şimdiki zamanı ve geleceği, ustaca ve bir daha ayıramayacak şekilde birbirine bağlamıştır (Morgan, 1991, 411).

Alıntı tekniğine diğer önemli bir örnek ise, L. Berio'nun sekiz ses ve orkestra için bestelemiş olduğu “Sinfonia” adlı eserdir. İtalyan besteci Claudio Monteverdi'den K. Stockhausen'e doğru uzanan parça parça alıntılar, sanki bir yap-bozun parçalarını yan yana getirircesine, özenle eserin içerisine yerleştirilmiştir. Eserinin üçüncü bölümü ise, Gustav Mahler'in “Diriliş” adlı İkinci Senfonisi'nin Scherzo'sudur. Aynı bölümde bulunan konuşma metinleri ise, Samuel Beckett'in “L'Innommable” adlı romanından yapılan alıntılardır (Chevassus, 2002, 47).

Çağdaş besteciler arasında alıntı tekniğini ilk kullananlardan biri Amerikalı besteci George Rochberg'dir. Besteci, “Contra mortem et tempus” (1965), “Music for a Magic Theater” (1965) ve “Nach Bach” (1966) adlı eserlerinde bu tekniğine başvurmuştur. “Music for a Magic Theater” adlı bestesinde Mahler senfoni ve Mozart Divertimento'lardan, “Nach Bach” adlı bestesinde ise, J.S.Bach'ın “Mi minör Partita”sından kesitler alınmıştır. Almanya'da doğan Amerikalı besteci Lukas Foss ise, orkestra için bestelediği “Baroque Variations” (1967) adlı eserde Bach, Handel ve Scarlatti'nin eserlerinden kesitler alıntıyla melodin esasını bozmadan farklı çalgı gruplarına çaldırılmıştır. Bunların dışında Stockhausen'ın “Hymnen” (1967), Henri Pousseur'ün “Votre Faust” (1967) ve Mauricio Kagel'in “Ludwig van” (1970) adlı eserlerinde de alıntı malzeme kullanılmıştır. (Salzman, 1988, 200).

İsviçreli besteci Klaus Huber ise, obua, keman, alto, viyolonsel, klavsen ve çocuk sesi için bestelediği “Senfkorn” (1975, Hardal Tohumu) adlı eserinin yapısını kurarken alıntı malzemelerden yararlanır. Bu eserde yapılan alıntı, atonal bir çerçeve içinde ortaya çıktığı için Huber'in müziğinden tamamen kopuktur. Söz konusu eser J.S.Bach'ın “Es ist vollbracht” (Her şey bitti) motifinin alıntılanarak, ilk iki ölçüsünün on-iki ton olarak işlenmesiyle oluşturulmuştur (Chevassus, 2002, 43).

Nono, kariyerinin dönüm noktası olan “Fragmente-Stille, An Diotima” (1980) adlı dörtlüsünde, yapıları ve ortaya çıktığı çağlar bakımından birbirleriyle ilişkileri olmayan materyalleri, kullandığı alıntı tekniğiyle ustaca bir araya getirmiştir. Bu dönemde besteci yeni fikirler üreterek, soyut müzikal öğelere odaklanmaya başlamıştır (Sadie, 2001, 25). Bu dörtlü, dört anı üzerine kurulmuştur. Birinci anı, Alman lirik şair Friedrich Hölderlin'in yaklaşık elli şiirinden alınan fragmanlardan oluşur; ikincisi, L. Beethoven ile anlatıma ve tınıya dayanır; üçüncüsünde ise, G.Verdi'nin “Dört Kutsal Parça”sından (*Quattro pezzi sacri*) alıntılanan armonik ve

melodik yapılar bulunur; son olarak da dördüncüsü, Belçikalı besteci Johannes Ockeghem'in 1500'lere doğru bestelenen Rönesans şarkısı "Malor me bat" yı ele alır (Chevassus, 2002, 44).

Birinci anıdaki Hölderlin'in dizelerindeki parçalanma, Diotima'nın temasının bölünmesine neden olur; bu parçalanmalar aynı zamanda Tanrı'ya ulaşmaya çalışan şairin, ona ve aşka ulaşamamanın verdiği hüznünü dile getirir. Bu metnin, dörtlünün başlığıyla da dinleyiciye iletilen müzik-dışı bir anlamı bulunmaktadır. Eserin giriş kısmında Nono'nun belirttiği üzere, şiirin dizelerindeki parçalanma ve bu dizelerin aracılık ettiği düşünceler olduğu gibi eserin müzikal yapısına yansımıştır (Michels, 1990, 551). Şiirin metniyle parçadaki suskular arasında kendini dinlemeye yönelik bir bağ oluşmuştur. Parçada yirmi yedi saniyeye varan suskular vardır. Nono'ya göre bu suskular düşünmeye ayrılan zamandır. Şiirin dizeleri dinleyiciye sadece rehberlik ederler, bu nedenle müziği dinlerken büyük bir çaba sarfetmek ve içselleştirmek gerekir. Bu dörtlünün ana dayanağı, hem dinleyicinin hem de bestecinin deneyimlerini barındıran bir dinlemedir. Nono için susku, müziksel sesleri bir çerçeve içerisine alma anlamı taşımaktadır. Bu sebeple Nono, beklemeyi ve dinlemeyi anlamlı bir devinimler dizisi haline getirir (Chevassus, 2002, 45).

Eserin ikinci anısında, "En Derin Duyguyla" (Mit innigster Empfindung) ifadesinin altı defa tekrarlanması, Beethoven'in op.132 yaylı dörtlüsündeki, hastalıktan kalkmış birinin Tanrı'ya şükretmesini çağırıştırır (Chevassus, 2002, 45).

Eser, G.Verdi'nin "Dört Kutsal Parça" adlı eserinin enigmatik gamı (*la scala enigmatica*) üzerine kuruludur. Burada yapılan çalışma dizisel anlayışa bağlı olmakla beraber, eserin bütün birinci bölümü ikili, yedili ve triton olmak üzere, ezgisel ve armonik biçimde kullanılan üç aralıktan oluşmuştur (Chevassus, 2002, 45). Bu eserdeki gerçek alıntı J. Ockeghem'in "Malor me bat" adlı Rönesans şarkısıdır. Bu şarkı ilk olarak sonlara doğru viyola partisinde çalgısal olarak duyulur ama esas metin içinde geçer. Aradaki suskular, point d'orgue'lar, doğallıktan uzaklaşmış ve uyumsuz seslerden oluşan eşlik partileri melodiyi tanınmaz hale getirirse de bu şarkı bir bütünleştirme gücü taşır. Bu kısımda tritonun yerini beşli aralıklar alır (Michels, 1990, 551).

Eserin tempo akışı, sürekli olarak değişik şekillerde durdurulur. Çoğunlukla bu akışı notaların üzerine birbiri ardına konan point d'orgue ağları keser. Örneğin kısa bir notanın üzerine uzun süreli bir point d'orgue veya uzun bir notanın üzerine kısa süreli bir point d'orgue konarak akış değiştirilir. Burada notanın gerçek değerini belirlemek yorumcuya bırakılmıştır. Nono, yorumculara parçayı kendi içsel ritimlerini dinleyerek, onun rehberliğinde icra etmelerini öğütler (Sadie, 2001, 26). Bu dörtlüde susku, dinleyiciyi duyma/dinleme eyleminden uzaklaştırmakta, alıntı ise suskudan sonra kendine gelmeyi ve farkındalığı sağlamaktadır (Chevassus, 2002, 45).

3.2.4. Kolaj Tekniği: Kagel-Berio

Arjantinli besteci M.Kagel ve L.Berio'nun ustaca kullanmış oldukları kolaj tekniği, alıntı tekniğine oranla daha geniş kapsamlıdır. Kolaj tekniği uygulanırken eser neredeyse yeniden yazıldığı için, orijinal müzik ile alıntılanan müzik arasında uyumsuzluk ortadan kalkar (Chevassus, 2002, 46).

Kagel, 1970-1980 yılları arasındaki dönemde, yarı tonal ve diyatonik olan müzik dilini yeniden ele alarak, geleneksel notasyona dönüş yapmıştır. Aynı dönemde besteci, Batı müziğinin geçmişteki önemli ustalarının müziklerinden alıntılıdığı materyelleri kullanmaya başlar. 1970 yılında bestelediği "Ludwig Van" adlı yapıtı buna en güzel örnektir. Aynı zamanda bir film olan Ludwig Van, L. Beethoven' in eserlerinden alınan kesitlerden oluşan ve besteci tarafından yeni bir şey eklenmeden yazılan bir multi-media eseridir. Bu eserde, Kagel, kolaj düşüncesini hem plastik hem de müziksel anlamda somut bir biçimde uygulamıştır (Nemith, 2004, 14).

Partisyonun sayfaları, başta piyano, tabure, duvarlar, tavan, yerler olmak üzere odanın bütün eşyaları üzerine yapıştırılmıştır. Partisyonda müziğin yanı sıra, fotoğraflar, odanın bir kısmı net bir kısmı bulanık olarak çekilmiş yakın ve uzak plan görüntüsü gibi yorumlanmaya hazır materyal bulunmaktadır. Müzikteki sesler, Beethoven'in işitme özüne paralel bir şekilde deforme edilmişlerdir. Aynı filmde de olduğu gibi, odanın bütün alanını Beethoven'in varlığı kaplar. Film süresince, Beethoven'in müziğinden alıntılanan kesitler tekrarlanır. Kagel'e göre buradaki kompozisyon aynı zamanda bir "décomposition" dur (Chevassus, 2002, 49).

Bu eserin oda orkestrası için yazılan versiyonunda, Beethoven'in müziğinden alınan kesitlerin çarpıtılarak sürekli tekrarlanması, besteci tarafından Beethoven'i iğnelemek amacıyla yapılmaktadır. Kagel'in aynı ismi taşıyan filmde ise, gerçeküstü bir hayal gücü sergilenmiştir. Filmde Beethoven iki yüzyıl sonra, doğduğu şehir olan Bonn'u ziyaret ederek, müzikten ne kadar uzaklaşıldığını sorgulamak üzere atalarının yerini alır (Griffiths, 1981, 203).

“Ludwig Van” adlı eserden sonra Kagel, 1973 yılında “Variationen ohne Fuge über Variationen und Fuge über ein Thema von Handel für Klavier op.24 von Johannes Brahms” adlı çalışmasında, Alman besteci J. Brahms'dan alıntılardığı materyali, biçimini değiştirerek tanınmaz hale getirmiştir. Besteci, Brahms'ın melodilerini olduğu gibi alarak bazı aralıkları değiştirmiş, kontrpuana fonksiyonu olmayan üçlü akorlar eklemiş ve sonucunda sürekli değişen bir politonalite oluşturmuştur (Nemith, 2004, 15). Dolayısıyla bu eserde Kagel, Brahms'ın sadece bir eseri üzerinde çalıştığı için, sanki Brahms Kagel'den alıntı yapmış gibi bir izlenim yaratmıştır (Griffiths, 1981, 206).

Kagel'in kolaj tekniğini kullandığı diğer bir eseri, 1981-1985 yılları arasında bestelediği “Sankt-Bach-Passion” da J.S. Bach'ın hayatını inceler ve “passion” türünün birçok özelliğini muhafaza eder. Bu eserde Kagel, Avrupa müzik tarihinin en seçkin bestecilerinden olan Bach ile kendini adeta bütünleştirmiştir. “Sankt-Bach-Passion”, mezzo soprano, tenor, bariton, konuşmacı/anlatıcı, üç koro ve iki piyano, org, celeste, klavsen, iki arpın da katıldığı orkestradan oluşan geniş bir topluluk için bestelenmiştir. Eserin metninde, Bach'ın mektupları, eserleri hakkında söylediği sözler, makaleler ve hatta bestecinin ölüm ilanı gibi çeşitli materyaller kolaj tekniği kullanılarak bir araya getirilmiştir. Yapılan alıntılarda kronolojik sıralama dikkate alınmış ve yoğun bir kontrpuan, koral yazısı ve inici kromatik gamlar kullanılarak Bach' a gönderme yapılmıştır. Müzik, tamamen Kagel'in hayal ürünü olmakla beraber, Bach'ın çalışmalarındaki stilistik eğilimlerin etkisi göze çarpmaktadır (Nemith, 2004, 19).

Kagel, sahnede kusurluluğu sahnelemek amacıyla, dramatik ve müziksel etkinliklerinde, alıntı ve kolaj tekniklerinden faydalanarak absürd malzemeleri bir araya getirir. Bestecinin çağdaşı L. Berio ise, Kagel'in tam tersine sahnede kusursuzluğu benimseyerek, bu yönde eserler verir (İlyasoğlu, 2001, 247).

En çok müzik tiyatrosu alanında verdiği eserlerle tanınan İtalyan besteci Berio, 1968 yılından itibaren üslubunu değiştirerek, başta C. Monteverdi'nin ezgisi olmak üzere, kendi müziklerinden de alıntılar yaparak kolaj tekniğini geliştirir. Bu tekniği en başarılı uyguladığı eser, G.Mahler, R. Strauss, R. Wagner ve M. Ravel'in yapıtlarından alıntılar yaptığı ve 1965 yılında Dante Alighieri'nin sözlerinden esinlenerek bestelediği müzik kolajı "Laborintus II" yi caz öğeleriyle donatarak, madrigal stiline uyarladığı "Sinfonia" adlı eseridir. Berio bu eserde alıntı yaparken, tınıları ve armonik renkleri birbirine benzeyen kesitleri, çağlar arasındaki sınırları yok ederek ustaca bir araya getirmiştir (İlyasoğlu, 2001, 246-247).

Eser, geniş orkestra ve sekiz amplifikatörlü vokalist için bestelenmiştir. İlk bestelendiğinde dört bölümden oluşan "Sinfonia" ya daha sonra 1968 yılında beşinci bölüm eklenmiştir. Eser, New York Philharmonic Orkestrası tarafından sipariş edilmiş ve şef Leonard Bernstein'a ithaf edilmiştir (Cope, 1993, 358).

Sinfonia'nın birinci bölümü, eksen değişmek suretiyle birleşen iki geniş kesit olarak tasarlanmıştır. Eserin girişi kısa süreli tekrar eden bir ritmik yapı ile başlar, daha sonra hızın gitgide artmasıyla birlikte, bir patlama efektiyle piyano devreye girer. İkinci kesitteki gürültü patlamasını takip eden sessizlikten sonra, orkestra tutti olarak müziğe katılır. Berio ikinci kesiti, birinci kesitin ikinci yarısını geliştirerek elde eder. Bu bölümün sonu ise, birinci kesitin ilk yarısını andırmaktadır (Cope, 1993, 359). Burada ayrıca, antropolojist-yazar Claude Lévi-Strauss'un "Le cru et le cuit" adlı metninden alınan fragmanlar özenle işlenerek kullanılmıştır (Osmond-Smith, 1985, 109).

"O King" adlı ikinci bölüm, "Martin Luther King" (1929-1968) güftesi üzerine yoğunlaşmış ve bunun dışında herhangi bir metin kullanılmamıştır. Bu bölümün tamamen farklı bir müzikal yapısı vardır. Birinci bölümdeki fikir, şancıların tuttuğu uzun ve yumuşak sesler eşliğinde piyano tarafından devam ettirilmektedir. Malzemelerin döngüsel olarak kullanıldığı ikinci bölüm, birinci bölümün sonundaki patlamaları kısa bir geçişle hatırlatarak son bulur (Cope, 1993, 359).

Eserinin üçüncü bölümü, Gustav Mahler'in "Diriliş" adlı İkinci Senfonisi'nin Scherzo'sudur. Aslında Mahler bu Scherzo'yu, 1893 yılında yazmış olduğu bir

Lied'i genişleterek bestelemiştir. Aynı zamanda "Sinfonia"nın üçüncü bölümünde, J.S. Bach (I.Brandenburg Konçertosu), L. Beethoven (IV. ve IX. Senfonileri), J. Brahms (IV. Senfoni ve Keman Konçertosu), G. Mahler (II., IV., IX. Senfoniler), M. Ravel (La Valse, Daphnis ve Chloé), C. Debussy (La Mer), P. Hindemith (Keman Konçertosu), H. Berlioz (Fantastik Senfoni), I. Stravinsky (Bahar Ayini), A. Schönberg (Beş Parça Op.16), A. Berg (Keman Konçertosu, Wozzeck), K. Stockhausen (Gruppen), A. Webern (II. Kantat), P. Boulez Pli Selon Pli), R. Strauss (Rosenkavalier), H. Pousseur (Couleurs Croisées) ve V. Globokar'dan (Accord) yapılan birbirine geçmiş alıntılar bulunmaktadır. Bu bölümde kullanılan metnin büyük bir kısmı, Samuel Beckett'in "L'Innommable" adlı eserinden alınan parçalardan oluşur (Chevassus, 2002, 48). Beckett'in metnindeki sözlü işaretler dizisi, müzikal olarak belirgin ve araya giren alıntılar içeren armonik yolculuğun değişik sahnelerini, bazen metaforik bazen de açıkça tasvir etmektedir (Osmond-Smith, 1985, 109).

Üçüncü bölümün çatısının temelini oluşturan Mahler'in İkinci Senfonisi'nin Scherzo'su, detaylı bir şekilde sürekli ortaya çıkıp kaybolmaktadır. Scherzo, her duyuluşunda beraberinde müzik tarihinden farklı öğeler taşır. Mahler'in İkinci Senfonisi'nin Scherzo'su aynı zamanda diğer müzik referanslarının ve armonik fonksiyonların temel noktasını oluşturur. Mahler dışında alıntı yapılan diğer eserler, bazen yolları kesişerek Mahler'e dönüşürler, bazen de Mahler'in arkasına gizlenerek duyulurlar. Bach'tan Stockhausen'e uzanan alıntı yelpazesinde bestecilerin eserlerinin armonik özelliklerini belirten ve haritadaki değişik ülkelerin bayraklarını andıran özel işaretler bulunmaktadır. Sonuç olarak, bu bölüm eserin merkezidir (Osmond-Smith, 1985, 107).

Dördüncü bölüm, ilk üç bölümde kullanılan malzemenin yeniden bir araya gelmesinden oluşmuştur. Bu bölümün materyali, aynı ikinci bölümde olduğu gibi, majör ikili ve minör üçlüden oluşan dizileri sıkça kullanarak geliştirilmiştir. Bazı seslerin adeta bir patlama şeklinde duyulması, birinci bölümün ikinci kesitini hatırlatır. Birinci, ikinci ve dördüncü bölümlerdeki vokal partilerinde bulunan sözlerin, ilk duyuşta algılanabilmesi oldukça zordur. Metindeki sözler ve bu sözlerin tamamlayıcı öğeleri, şan ve enstrüman partilerinin müzikal yapısının ağırlığı altında kalarak ezilmektedirler (Cope, 1993, 362).

Beşinci bölüm, flüt, şan ve piyanonun, bazen solo bazen de birlikte, trio olarak çaldıkları bir dizi varyasyondan meydana gelmiştir. Bu bölümde, birinci bölümdekine benzer malzemeler kullanılmakla beraber, daha az kontrast görülür. Burada kullanılan metinde, heterofonik çoklu dil kolajı kararsız tremololarla öne çıkar (Cope, 1993, 362). Eserin beşinci ve final bölümü, ilk dört bölümün yorumu ve özeti niteliğini taşımaktadır. Beşinci bölümün çatısı, ilk dört bölümden oluşmakla beraber, bölümlerden alınan parçaların duyuluş sırası farklıdır. Birinci bölümün ertelenen gelişim bölümü, burada sonuca ulaşır (Osmond-Smith, 1985, 108).

Berio, “Sinfonia”da vurmalarına ve piyanoya orkestrada geniş bir yer vermiştir. Sahne düzeni ve orkestranın her çalgı grubuna tahsis edilen yerlerin şeması, geleneksel orkestra düzeninden farklı oldukları için performans notlarında belirtilmektedir. Bu eserde, yapılan alıntılar ve kullanılan metinler önemli bir rol oynamaktadır. Bunların yanı sıra kullanılan istikrarlı malzemenin özü ve kelimeler, bu parçaları birleştirerek bir bütün oluşmasını sağlarlar (Cope, 1993, 362-363).

Aslında Berio’nun “Sinfonia” adlı eseri, post-avant-garde müzik stiline en önemli örneklerinden birini teşkil etmektedir. Sinfonia, alıntı, kümeleme, emprovizasyon ve dizisel tekniklerin, kısa fakat önemli vokal süslemelerin yer aldığı kontrpuan ile ilgili (*contrapuntal*) bir çalışmadır. Berio, majör üçlüler, triade (bir-üç-beş akoru)’lar ve bol dokuzlu akorlardan oluşan, akla gelebilecek bütün sonoriteleri, dokusal yapı içerisinde kümeler halinde kullanmıştır. Eser, notasyon, ritmik akış, form ve alıntılar materyal açısından bakıldığı zaman bir avant-garde müzik örneği sayılabilir. Diğer taraftan, kullanılan armonik ve melodik deyimler, alıntılar ve yapılan derlemeler post-avant-garde müzik özellikleri taşımaktadır (Cope, 1993, 364).

Postmodernizmin müzikteki öncüleri ve kullandıkları postmodern teknikler üzerine yapılan incelemeler ışığında, çalışmanın bir sonraki bölümünde bu tekniklerin Berio’nun “Sequenza I” adlı eserine ne şekilde yansındıkları ve söz konusu eserin postmodern bir eser sayılıp sayılmayacağı incelenecektir.

4. LUCIANO BERIO’NUN “SEQUENZA I” ADLI ESERİ VE BU ESERDE KULLANILAN ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ

20. yüzyılın ikinci yarısında besteciler, II. Dünya Savaşı’nın politik ve moral yıkımını geride bırakarak müziğe yeni ve ilerici bir noktadan başlamak, ayrıca yeni bir “tını dünyası” yaratmak istemişlerdir (Say, 2000, 499). II. Dünya Savaşı’ndan sonra yapıtlar veren ve İtalya’daki yeni kuşağın başlıca temsilcilerinden biri olan Luciano Berio da besteci, orkestra şefi ve öğretmen olarak fantezi dolu deneysel yapıtlarıyla dünyaya kendini tanıtmıştır (Say, 2000, 504).

Berio, İtalyan kimliğini yitirmeksizin elektronik aygıtları, Boulez-Stockhausen stilini, dizisel yöntemi ve rastlamsallığı müziğine katmıştır. Bunların yanı sıra insan sesi üzerine yaptığı incelemelerle, insan sesinin elektronik birleşimindeki yaratıcılığı ile farklılık yaratmıştır. Müziğindeki düş benzeri ortam, çalgılarla insan sesinin, çeşitli yollarla birleştirilmesinden oluşmaktadır. Bu yollara örnek olarak, sözcükleri konuşma tonunda müziğe katmasını gösterebiliriz. Birçok kaynaktan yola çıkarak hem başka bestecilerin eserlerinden hem de kendi eserlerinden alıntılar yaparak kolaj tekniğini geliştirmiştir (İlyasoğlu, 2001, 246).

1960’lı yıllara doğru Berio, orkestra için eserler bestelemeye başlamış ama eserlerini seslendirecek orkestrayı toparlamakta sorunlar yaşamıştır. Bunun üzerine geleneksel çalgılara geri dönerek, kendisiyle çalışmaya istekli olan virtüöz sanatçılarla işbirliği yaparak kişiye özel solo parçalar yazmaya başlamıştır. İşte “Sequenza” serisi bu şekilde ortaya çıkmıştır (Vecchione, 1993,12).

Sequenza’ları yazarken besteci, enstrümanın fiziksel özellikleri ile yorumcunun virtüözitesi arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Sequenza’ların her biri, solo enstrüman veya ses için yazılmış olup, oldukça zor çağdaş teknikleri içermektedir. Söz konusu serinin tamamlanması kırk dört yıllık bir zaman diliminde gerçekleşmiştir. Çünkü Berio, bestelediği eseri çalacak enstrümanı yakından

tanıyabilmek için, çoğunlukla eseri ithaf ettiği sanatçıyla birlikte çalışmıştır (Wuestemann, 1998, 11).

Solist eserler dizisinin ilk eseri olan “Sequenza I”, 1958 yılında flüt için bestelenmiş olup, bestecinin müzikal olarak dönüm noktası yaşadığı ve serialist akımdan uzaklaşarak yeni bir stil yarattığı dönemi yansıtmaktadır. Aynı şekilde diğer Sequenza’lar ise arp, kadın sesi, piyano, trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon-bas klarnet), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrbas) için bestelenmiş olup, orkestraya adapte edilmiştir.

4.1.Luciano Berio’nun Biyografisi

İtalyan besteci Luciano Berio, 24 Ekim 1925’te iki kuşaktan müzisyen bir ailenin çocuğu olarak İtalya’nın Liguria bölgesinde Imperia şehrine bağlı Oneglia’da dünyaya gelmiştir. Müzik çalışmalarına küçük yaşta organist ve besteci olan dedesi ve bestecilik yapan babası ile başlamıştır (İlyasoğlu, 2001, 246).

19 yaşında İtalyan ordusuna katılan Berio’nun, askerliğinin daha ilk gününde kaza sonucu elinde dolu bir silah patlamış ve üç ay askeri hastanede yatmıştır. Bu olaydan sonra konser piyanistliği hayali sona ermiş ve İtalya’nın II. Dünya Savaşı’ndaki politik konumu nedeniyle müzik eğitimine bir süre ara vermek zorunda kalmıştır. 1945 yılının sonbaharında savaşın sona ermesiyle Berio, Milano Konservatuari’na kaydolarak önce Giulio Cesare Paribeni’nin kontrpuan sınıfına katılmış, daha sonra da 1948 yılında Giorgio Ghedini ile kompozisyon çalışmaya başlamıştır.

Berio Konservatuari bitirdikten sonra, ikinci kez gittiği Amerika’da önemli çağdaş İtalyan bestecilerinden biri olan Luigi Dallapiccola ile tanışarak kısa bir dönem onunla çalışmış ve onun sayesinde diziselliği tanımaya başlamıştır. Schoenberg’in “on iki ton” tekniğini ilk olarak Ghedini’den öğrenmiştir. Daha sonra bu tekniği, avangard kompozitörlerin öncülerinden olan Dallapiccola ile çalışırken büyük ölçüde geliştirmiştir. Amerika’da yaptığı bu çalışmalar sonucunda ard arda bestelediği dört önemli eser ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki; 1951 yılında keman-piyano için bestelediği eseri “Due Pezzi”; ikincisi, 1952-53 yılları arasında piyano için bestelediği “Cinque Variazioni”; üçüncüsü 1953-54 yılları arasında kadın sesi,

Viyolonsel, Klarnet ve Arp için bestelediği “Chamber Music” ve sonuncusu da yine aynı dönemde oda orkestrası için bestelediği “Variazioni” adlı eseridir (Knopke, 1997, 7).

1951 yılından itibaren eski besteciler kuşağının buluşma noktası haline gelen “Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursları” sayesinde Berio, P. Boulez, K. Stockhausen, G. Ligeti ve M. Kagel gibi önemli bestecilerle tanışmıştır. 1952 yılında Amerika’ya yaptığı ikinci seyahatin Dallapiccola ile tanışmasının yanı sıra, en önemli özelliği *New York Museum of Modern Art*’ da ilk elektronik müzik konserini vermiş olmasıdır. 1953 yılında Milano’ya döndükten sonra, Dallapiccola’nın da tavsiyesiyle RAI - İtalyan Ulusal Radyo ve Televizyonu’nun kayıt cihazlarıyla çalışmaya başlamış ve bu sırada ilk elektronik müzik parçası olan “Mimusique No.1” adlı eserini bestelemiştir (Edmonton, 1997, 4-9).

1955 yılında Bruno Maderna ile birlikte kendisinin de müdürü olduğu Milano Elektronik Müzik Stüdyo’sunu kurmuştur. Berio’nun bu dönemde bestelediği “Mutazioni” (1955), “Perspectives” (1956), ve “Momento” (1958) adlı elektronik müzik parçaları oldukça dikkat çekmiştir. (Vecchione, 1993, 7) Bestecinin “Sequenza I” adlı eserini bestelediği dönemde, dizisel eğilim iyice parçalanmaya başlamış ve hayran olduğu bestecilerden György Ligeti de 1958 yılında yazdığı “Metamorphosis on Musical Form” adlı makalesinde ciddi bir şekilde diziselliği eleştirmiştir (Knopke, 1997, 14).

Berio’nun ilk eserlerinden itibaren, yazar James Joyce ile işaret ve simge bilimcisi (semiologist) Umberto Eco’ nun etkileri görülmeye başlamıştır. Nitekim 1958 yılında teyp için bestelediği “Thema” (*Omaggio a Joyce*) adlı eserinde, Joyce’ un “Ulysses” adlı yapıtının *Sirens* bölümünden bir pasajı esere ilave etmiş ve metin İngilizce, İtalyanca ve Fransızca dillerinde eşi Cathy Barberian tarafından seslendirilmiştir. Söz konusu etki, geniş orkestra ve sekiz amplifikatörlü vokalist için bestelenmiş olan meşhur Sinfonia” adlı eserinin üçüncü bölümüne de yansımıştır. Bu bölümde Berio, alıntı yaptığı edebi metinlerin yer yer konuşma, fısıltı, bağırma ve şarkı gibi değişik şekillerde seslendirilmesini istemiştir.

1960 yılında Berio, Berkshire Müzik Merkezi’nde kompozisyon öğretmek için Tanglewood’a geri dönmüş ve yaklaşık on yılını Amerika’ da kompozisyon hocalığı

yaparak geçirmiştir. Bu on yıllık süre besteciliği açısından çok verimli bir dönem olmuştur. “Circles” (1960) ve “Visage” (1960-61) adlı eserlerinin ilk seslendirilişi eşi Cathy Berberian tarafından gerçekleştirilmiştir. En meşhur eseri olan “Sinfonia” (1968), “Opera” (1969), “Resital I”i (for Cathy) (1972). ve ayrıca “Sequenza” adlı solo parçalar serisinden altı tanesini bu sırada bestelemiştir (Vecchione, 1993, 9-10).

Jacques M. Poissenot’ya göre*, Berio’nun 1962 yılından önceki kompozisyon stili, çağdaş müziğin üç büyük akımından etkilenmiştir: dizisellik (*serialism*), elektronik deneme-deneysellik (*electronic experimentation*) ve belirsizlik (*indeterminacy*). Örneğin Belirsizlik akımı, “Sequenza I” (1958) ve “Differences” (1959) adlı eserlerinde orantılı bir yazı tarzı (boşluk- zaman orantısı) şeklinde görülmektedir. Burada tercih yorumcuya bırakılmıştır (Vecchione, 1993, 9). Daha sonra Berio, 1966 yılında, “Laborintus II” adlı eseriyle ödül kazanarak ününün daha da yayılmasını sağlamıştır.

1974-1980 yılları arasında Paris’te Institut de Recherche en Coordination Acoustique Musique’ in (IRCAM) müdürlüğünü yapmıştır. 1982 yılında Orchestra Regionale Toscana’ nın ve 1984 yılında Maggio Musicale Fiorentino’ nun sanat yönetmenliği görevini üstlenmiştir (Sanderson, 1986, 6). 2000 yılında da Roma’da Ulusal Santa Cecilia Akademisi’nin müdürlüğüne getirilmiştir. Hayatının sonuna kadar orkestra şefliğine ve besteciliğe devam eden Berio, 2003 yılında Roma’da vefat etmiştir.

4.2. “Sequenza” Serisi

Luciano Berio’nun Sequenza’ları solo enstrüman için yazılmış parçalardır. Birincisi 1958 yılında sonuncusu ise, 2002 yılında bestelenmiştir. Her biri farklı bir enstrüman için bestelenen on dört adet *Sequenza* bulunmaktadır. Birçok röportaj esnasında besteci, “Sequenza” ismini, bütün müzikal fonksiyonların kaynağını oluşturan armonik alanlar (*harmonic fields*) dizisini ifade etmek amacıyla bilhassa seçtiğini belirtmiştir (Restagno, 1995, 188). Berio, bu eserlerde enstrümanların teknik

* Güncel Müzik Ansiklopedisi’nin “Dictionary of Contemporary Music” yazarı.

boyutlarını incelemenin yanı sıra virtüöz solist ile enstrüman arasındaki ahengin müzikal açıdan gelişimini göstermeye çalışmıştır (Edwards, 2004, 14).

Besteci 60'lı yıllarda bestelediği eserleri seslendirecek orkestrayı toplamakta zorlanması nedeniyle, virtüöz sanatçılarla işbirliği yaparak kişilere özel solo parçalar yazmaya başlamış ve "Sequenza" serisi de bu şekilde ortaya çıkmıştır (Vecchione, 1993,12). Berio, hangi enstrüman için besteliyorsa o enstrümanı yakından tanıyabilmek için çoğunlukla eseri ithaf ettiği sanatçıyla birlikte çalışmıştır (Wuestemann, 1998, 11).

"Sequenza"larda bazıları öngörülmuş, bazıları da planlanmamış olan birleştirici özelliğe sahip çeşitli öğeler bulunmaktadır. Bu öğelerden gözle görülür derecede en belirgin olanı virtüözitedir. Genellikle virtüözite, müzikal fikir ile enstrüman arasındaki gerginlikten kaynaklanan çatışma sonucunda ortaya çıkmaktadır. Diğer bir önemli unsur ise, müzik enstrümanlarının hiçbir şekilde değiştirilemeyeceği, imha edilemeyeceği veya yeniden keşfedilemeyeceği gerçeğini kabul etmektir (Osmond-Smith, 1985, 90-91).

Besteci, bütün "Sequenza" serisinde, enstrümanın doğasına aykırı bir şey yazmamaya özellikle dikkat etmiştir. Berio, bu eserlerde yeni dijital tekniklerden faydalanarak, sadece enstrümanların sınırlarını genişletmeye çalışmıştır. "Sequenza"larda kullanılan çağdaş teknikler ve bunların oluşturduğu tını efektleri, bazı tek sesli enstrümanların çok sesliymiş gibi duyulmasını sağlamıştır.

Esasen besteci, kadın sesi için yazılmış olan "Sequenza III" dışındaki, solo çalgılar için bestelenen diğer bütün "Sequenza"larda, armonik yazıyı ve bu yazının melodik gelişimini göstermeyi hedeflemektedir. Bestecinin röportajlarında belirttiği üzere Berio, bu seride gözükmeyen, ama ifade edilmeden anlaşılan bir kontrpuan kullanarak, şartlanmış bir dinleme tarzı yaratmak istemiştir (Osmond-Smith, 1985, 97). Belirtmek gerekir ki, bahsedilen melodik yoğunluk ve armonik gelişimin kontrolü, enstrümanların yapısal özelliklerinden dolayı, farklı şekillerde olmakla beraber, bütün "Sequenza"larda mevcuttur (Osmond-Smith, 1985, 99).

Berio, solist eserler dizisinin ilk eseri olan 1958 yılında flüt için yazdığı "Sequenza I" i flüt sanatçısı Severino Gazzelloni'ye ithaf etmiştir. Besteci bu eseri, müzikal olarak dönüm noktası yaşadığı ve hayran olduğu besteci G. Ligeti'nin etkisinden ve

dizisel akımdan uzaklaşarak yeni bir stil yarattığı dönemde bestelemiştir. “Sequenza I”, avangard eser türünde, inişli çıkışlı birbirine zıt nüansların bulunduğu, karışık ve hızlı ritmik özelliği nedeniyle yorumu zor bir eserdir. Partisyona ilk bakıldığında, alışlagelmişin dışında bir ritim yazısı göze çarpmaktadır (Mellott, 1964, 272).

“Sequenza II”, 1963 yılında arp için bestelenmiş ve arp sanatçısı Francis Pierre’e ithaf edilmiştir. Bu eserde atonal yaklaşım ve tam diziselliğin etkileri görülmektedir. Aslında eser tesadüfen ortaya çıkmıştır. 1962 yılında Berio, Francis Pierre için bir arp konçertosu tasarlarırken önce bir solo arp için bir egzersiz parçası yazmış ve daha sonra bu parçanın “Sequenza I”e çok benzediğini fark etmiş, bu nedenle “Sequenza II” diye adlandırmıştır.

1964 yılında ise, bestecinin “Sequenza II”deki solo enstrüman partisine arp sololarından alıntı yaparak orkestra eşliği ilave etmesiyle “Chemins” serisi ortaya çıkmıştır. “Chemins I”, “Sequenza II” nin arp ve orkestra için yapılan bir düzenlemesidir (Vecchione, 1993, 15-16).

“Sequenza III”, 1966 yılında kadın sesi için yazılmış olup Berio’ nun eşi ve avangard ses tekniklerinin öncüsü Cathy Barberian’ a ithaf edilmiştir. Bu eserde kolaj tekniği kullanılmıştır. “Sequenza III” de Markus Kutter’e ait 23 kelimedenden oluşan bir metin bulunmaktadır. Berio metini, cümlelere, kelimelere, hecelere, sesli ve sessiz harflere bölmüştür. Ayrıca metin üç değişik şekilde yazılmıştır. Buna, metin kesitleri, vokal jestler ve ifadelerden oluşan üç bölümlü envansiyon da diyebiliriz (Edwards, 2004, 10).

“Sequenza III”ten itibaren Luigi Dallapiccola’ nın etkileri azalmış, Berio atonal üslubu daha esnek bir tarzda kullanmaya başlamıştır. Bu eserin yorumunda dram ve coşku önemli yer teşkil etmektedir. Eseri yorumlarken adeta bir oyundaki gibi rol yapmak gerekmektedir (Edwards, 2004, 21).

“Sequenza IV”, 1966 yılında piyanist Jocy de Corvalho için bestelenmiştir. İlk olarak Universal Edition tarafından 1967 yılında yayınlanmış, bundan yirmi beş yıl sonra besteci tarafından gözden geçirilerek 1993 yılında tekrar yeni şekliyle basılmıştır. Eser ritmik açıdan oldukça zordur. Tarihi ve geleneksel öğeler müzik dilinin dokularına işlenmiştir. Armonik yapıda tonal öğeler görülse de “Sequenza IV” kesinlikle tonal bir eser değildir (Thomas, 2007, 195). Eserde ikili, yedili ve dokuzlu

aralıklar çok sık kullanılmıştır. İlk sayfa çekenden eksene doğru giden akor dizisiyle başlamaktadır. Parçanın tam ortasında piyano gerçek bir vurmali çalgı gibi kullanılmıştır. Eser başladığı tarzda, polifonik ve bitonal karakterdeki tutulan akorlar ve kadansla son bulmaktadır (Thomas, 2007, 196).

1965 yılında trombon için Stuart Dempster'in isteği üzerine bestelenmiş olan "Sequenza V", birbirine zıt karakterde iki kesitten oluşmaktadır. Multifonikler, çal ve söyle (*sing and play*) tekniği ve kaydırma (*glissando*) gibi çağdaş teknikler kullanılmıştır. Eser yazıldığı dönemdeki ve sonraki solo trombon eserlerini çok etkilemiştir. Eserin bestelenmesinde Stuart Dempster ve Vinko Globokar çok önemli katkılarda bulunmuşlardır. Berio, Dempster' in trombonundan çıkan efektlerden çok etkilenmiş ve bir eser yazma fikri belirmeye başlamıştır. Daha sonra Vinko Globokar' ın da yardımlarıyla "Sequenza V" bestelenmiş ve ilk olarak Londra' da 1966 yılında yine Globokar tarafından ilk seslendirilişi gerçekleştirilmiştir. Eser İsviçreli palyaço Grock' un anısına adanmıştır. Yorumcu eseri seslendirirken palyaço Grock' un taklidini yapmak amacıyla kollarını uzatmakta ya da enstrümanını yukarı aşağı hareket ettirmekte partisyondaki müzik de bu hareketleri takip etmektedir (Webb, 2007, 207- 209).

"Sequenza VI", 1967 yılında viyola için yazılmış ve Walter Trampler'e ithaf edilmiştir. Viyola repertuarında önemli yer tutan yenilikçi serbest- atonal bir eserdir. "Sequenza VI"dan esinlenerek daha sonra oda orkestrası eşliği eklenmiş ve "Chemins II" adlı eser ortaya çıkmıştır. "Chemins II" adlı eserdeki oda orkestrasının büyük orkestraya çevrilmesiyle "Chemins III" adında yeni bir eser daha oluşmuştur. Enstrüman bu parçada heybetli yoğunluk ve polifoniyi yaratan bir araç haline gelmiştir. Eserde belli bir cümle yapısı bulunmamaktadır. Viyola melodik olarak kullanılmamıştır. Ölçü çizgilerinin olmaması yorumcuyu zorlamaktadır. Teknik açıdan çok zor olduğu için istenilen hızda çalınması mümkün değildir.

"Sequenza VII", 1969 yılında solo obua için bestelenmiş ve Heinz Holliger'e ithaf edilmiştir. Yorum açısından oldukça zor ve çağdaş tekniklerin kullanıldığı bir eserdir. Aynı zamanda besteci yorumcu işbirliğine örnek teşkil etmektedir. "Sequenza VII" de Berio, Bach' ın Chaconne'da yaptığı gibi, sadece tek ses çalabilen bir enstrüman için sık dikey yapıda polifonik ve armonik formlar kullanmaya çalışmıştır. Eserde kullanılan yeni teknikler sayesinde yorumcu aynı

zamanda iki satır birden çalabilmektedir. Çağdaş tekniklerden obuada sürekli nefes tekniği ilk bu eserde görülmektedir (Wuestemann, 1998, 16-17). 1975 yılında ise, “Sequenza VII” ye on bir tane yaylı saz eşliği eklemiş ve “Chemins IV” adlı yeni bir uyarlama yapmıştır. “Chemins IV” 1992 yılında saksafon ve yaylılar için yeniden düzenlenmiştir. “Sequenza VII”, 2000 yılında tekrar gözden geçirilip düzeltilerek solo obua için yeni uyarlaması yapılmıştır (Redgate, 2007, 220).

“Sequenza VIII”, 1976-1977 yıllarında solo keman için bestelenmiş olup, Carlo Chiarappa’ ya ithaf edilmiştir. Berio, bu eserde kemanın genel ve tarihsel gelişimini tasvir ederek, dinleyiciye sunmaktadır. “Sequenza VIII”, barok dönem formlarından aynı chaconne’daki gibi eşit ağırlıklı iki nota (la-si) üzerine kurulmuştur. Bu iki nota, parçanın değişkenliğine karşı baştan sona kadar pusula görevi görmektedir (Restagno, 1995, 191). Parçanın temelini oluşturan la ve si notalarının yarattıkları ortam, ünlü İtalyan yazarı ve düşünürü Umberto Eco’nun 1988 yılında yayınlanan “Foucault Sarkacı” (*Foucault’s Pendulum*) adlı hikayesinin başında tasvir edilen ortamla birebir benzerlik göstermektedir (Halfyard, 2007, 137). Parçayı yorumlayan virtüözün, her çalgısal jestin arkasında gizlenen tarihi, dinleyiciye sürekli, bilinçli bir şekilde aktarması gerekmektedir. “Sequenza VIII” aynı zamanda müzikal zirveye ulaşmış olan “J.S.Bach’ın Re minör Partita’sının Chaconne” adlı bölümünü saygı ile anmaktadır (Restagno, 1995, 191).

Berio, 1980 yılında klarnet ve dijital sistem için yazmış olduğu. “Chemins V” i solo klarnete uyarlamış ve “Sequenza IX” adını vermiştir. “Sequenza IX”, Michel Arrignon’ a ithaf edilmiştir. Bu eserde armoni ve melodi, birbirini takip eden armonik alanlar yaratmak için kullanılmışlardır. Değişik tını ve teknikler kullanarak besteci, klarnetin polifonik bir enstrümanmış gibi duyulmasını arzu etmiştir. Berio, Bach’ın polifonik melodilerini örnek almış, ama onun kullandığı geleneksel Barok müzik dilini ve barok armoni kurallarını kullanmadan, kontrpuanı gizli bir şekilde ifade etmiştir (Sanderson, 1986, 7-9). “Sequenza I” i besteledikten 22 yıl sonra atonal tarzda anlamlı, lirik ve akıcı bir dil geliştirmeye başlayan Berio’nun, serbest atonal (*free-atonal*) olarak adlandırılan bu stili “Sequenza IX” da da görülmektedir (Wuestemann, 1998, 20).

“Sequenza IX”, melodik ve lirik bir yapıya sahip olmakla beraber, ritmik açıdan akıcı olmasıyla dikkat çekmektedir. Ölçü çizgileri kullanılmamış olup, çağdaş

tekniklerden multifoniklere ve mikrotonlara sık rastlanmaktadır. Tempo sürekli değişmektedir. “Sequenza IX”, 1981 yılında alto saksafona uyarlanarak (“Sequenza IXb”), Iwan Roth ve John Harle’a ithaf edilmiştir (Vecchione, 1993, 13-16). Berio 1996 yılında yeniden bir uyarlama yaparak “Recit” adı altında “Chemins VII” yi bestelemiştir (Halfyard, 2007, 169).

Serinin onuncu eseri olan “Sequenza X”, 1984 yılında Ernest Fleischmann’ ın Berio’yu trompet için bir Sequenza yazmaya ikna etmesi sonucunda bestelenmiştir. Eser, trompet sanatçısı Thomas Stevens’a ithaf edilmiştir. Berio, eserde trompetin yanı sıra rezonatör olarak piyano da kullanmıştır. Berio piyanisten ses çıkarmamak kaydıyla tuşlara basmasını istemiştir. Bu şekilde konser salonunda duyulamayacağı için piyano amplifikatöre bağlanmaktadır. Ayrıca zaman zaman trompet piyanonun içine doğru üflemede ve tellerin titremesiyle rezonans elde edilmektedir. Eserde pek çok çağdaş teknik kullanılmıştır. “Sequenza X” daki solo trompet partisine küçük bir oda orkestrası eşliği eklenerek “Kod-01” diğer adıyla “Chemins VI” bestelenmiştir. Bu eseri ilk olarak 1996 yılında trompet sanatçısı Gabriele Cassone seslendirmiştir (http://en.wikipedia.org/wiki/Sequenza_X, [18.04.2013]).

“Sequenza XI”, İtalya’da Philharmonic Society of Rovereto’nun gitarist Eliot Fisk’e sponsor olması sonucu 1988 yılında solo gitar için bestelenmiştir. Berio, gitarist Eliot Fisk’ten Bach’ın Chaconne’nu dinlemiş ve çok etkilenmiştir. Eliot Fisk’ in inanılmaz hızı ve teknik imkânları “Sequenza XI” için ideal yorumcu olduğunu kanıtlamıştır. Bunu üzerine besteci eseri Eliot Fisk’e ithaf etmiş ve ilk seslendirilişini 20 Nisan 1988 yılında İtalya’da Fisk gerçekleştirmiştir. Besteci “Sequenza XI”i, flamenkonun İspanyol halk geleneğinden esinlenerek yazmıştır. Eserde kullanılan, rasgueados (*strumming*) ve tamburo (*drumming*) teknikleri, hızlı gamlar, triller ve arpejler olduğu gibi Flamenko müziğinden alınmıştır (Wuestemann, 1998, 15-19).

“Sequenza XII”, 1995 yılında solo fagot için bestelenmiş ve Pascal Gallois’ya ithaf edilmiştir. Eserde, diğer nefesli sazlara oranla ses genişlik sınırının en uç noktasına ulaştırılan fagot, değişik morfoloji, farklı artikülasyonlar, farklı tını ve dinamikler kullanıldığı için çelişkili bir karakter sergilemektedir. Eser dairesel bir forma sahiptir. 17 dakika boyunca fagot, uç noktadaki sesler arasında, her seferinde farklı sürelerde kalmak üzere gidip gelerek, birbirini takip eden değişik ses ortamları yaratmaktadır. Sınırlı sayıda artikülasyon kullanma yöntemiyle, enstrümanın ifade

tarzına uygun ve baskın bir şekilde sürekli dönüşüme uğratılan bir imaj elde edilmektedir. Birbirine uzak sesler arasındaki ani ve hızlı geçişler, yeni ve karmaşık bir tını oluşturarak ortamda bulunan armonik ve akustik yapıyı adeta eritmektedir (Restagno, 1995, 192). Eserde, sürekli nefes tekniği, değişik glissando'lar, tremolo'lar, multifonikler ve aynı perdeden farklı ses çıkarma gibi çağdaş teknikler kullanılmıştır (http://en.wikipedia.org/wiki/Sequenza_XII, [18.04.2013]).

“Sequenza XIII”, 1995 yılında akordeon için bestelenmiş olup aynı zamanda “Chanson” adını da taşımaktadır. Bu eser, akordeonun Paganini'si olarak bilinen İtalyan sanatçı Teodoro Anzellotti için bestelenmiş olmakla beraber, ünlü İtalyan caz akordeonisti Gianni Coscia'ya ithaf edilmiştir. Eserin ilk seslendirilişi, Teodoro Anzellotti tarafından yapılmıştır. Eser akordeon için yazılmış barok prelüdü andırmaktadır. “Sequenza XIII”, yorum açısından serbest, teknik açıdan zorluklar içermektedir. Yapıt ayrıca, katı armonik temellere dayanmaktadır (Halfyard, 2007, 277). Ölçü çizgileri, sadece temponun ve ses aralıklarının (*register*) değiştiği yerlerde kullanılmıştır. Diğer yerlerde, ölçü çizgisi bulunmamasına rağmen parçanın nabızı (*pulse*) dinamikliğini korumaktadır. Ana temanın karışık ritmik yapısı içerisinde, hiçbir nota değerinin tekrar edilmemesine karşın Berio, dizisel düzeni devam ettirmiştir. Parçanın ritmi, senkoplu hafif müzik ritmini anımsatmaktadır. “Chanson”, tıpkı klarnet için bestelenen Sequenza'da (“Sequenza IX”) olduğu gibi, şarkı özelliği taşımaktadır. Besteci “Sequenza XIII”te, eser boyunca fonda Napoletan ve Fransız şarkıları fısıldanmış hissi vermek istemiş, Gianni Coscia da bunu ustaca dinleyicilere nakletmiştir (Halfyard, 2007, 280-288).

Sequenza serisinin sonuncu eseri olan “Dual” “Sequenza XIV”, 2002 yılında viyolonsel için bestelenmiş ve daha sonra 2004 yılında kontrbasa uyarlanmıştır. Eser, Sri Lankalı çellist Rohan de Saram için bestelenmiş olup, aynı zamanda onun hikayesini anlatmaktadır. Saram, solistlik kariyerinin yanı sıra, çağdaş müziğe olan ilgileriyle tanınan Arditi Dörlüsünün uzun seneler çello sanatçılığını yapmıştır. Sanatçı, çello dışında bir de Sri Lanka'nın orta kısmında yer alan Kandy adlı bölgenin iki ton çıkaran yöresel davulunu çalmaktadır. Saram'ın hem bir yaylı saz hem de bir vurmali saz çalması Berio'nun ilgisini çekmiştir. “Sequenza XIV” oluşturulurken, önce Saram Berio için, on iki vuruştan oluşan davul ritimlerini kaydetmiştir. Bu ritimler, bazen azalarak on bir, bazen de artarak on üç vuruş

şeklinde değişmektedirler. Bu eseri yorumlayan kişinin, hem çello hem de davul çalmayı bilmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, vücudunu ve çellonun tellerini bir vürmalı çalgı gibi kullanabilmelidir. Bu parçada, çello ve davulun çalma teknikleri birleştirilerek tek bir enstrüman üzerinde uygulanmaktadır. “Sequenza XIV”te çelloya davul muamelesi yapılması ve yorumcunun beklenmeyen fiziksel hareketlerle vücudunu alışılmışın dışında farklı bir şekilde kullanması bir teatral bir sahneyi anımsatmaktadır (Halfyard, 2007, 109-110). “Sequenza” serisinin tamamlanmasında geçen kırk dört yıllık süreç, Berio’nun kompozisyonlarındaki değişimi ve gelişimi net olarak göstermektedir.

4.3. Luciano Berio ve Sequenza I

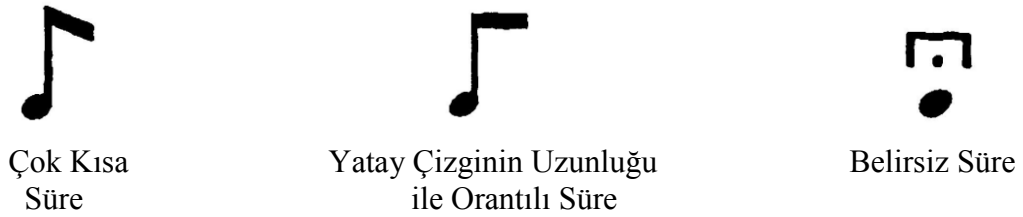
Berio, 1946 yılında Schoenberg’in “Pierrot Lunaire” adlı eserini dinlediği zaman, ilk olarak 20. yüzyıl müziğiyle tanışmıştır. 1950 yılından itibaren, İtalyan besteci Luigi Dallapiccola’nın hocalığının ve müziğinin Berio üzerindeki etkileri, bestecinin kompozisyon ve müzik dilinin şekillenmesini sağlamıştır. Berio’nun, Darmstadt Ekolü ile olan ilişkilerinin etkileri de, ilk dönemde bestelediği eserlerde göze çarpmaktadır. Bu kuşağın genç bestecileri, eserlerinde Tam Dizisellik ve On iki Ton sistemini uygulamışlardır (Halfyard, 2007, 192).

1957 yılında Berio, ünlü İtalyan flüt sanatçısı Severino Gazzelloni’nin ricası üzerine, bir minyatür flüt concerto’su bestelemiştir. Gazzelloni bu eseri seslendirdikten bir sene sonra besteci, 1958 yılında Darmstadt Enstitü’sünde bulunduğu sıralarda bestelediği “Sequenza I” adlı eserini de Gazzelloni’ye ithaf etmiştir. Berio bu eseri, müzikal olarak dönüm noktası yaşadığı ve hayran olduğu besteci G. Ligeti’nin etkisinden ve dizisel akımdan uzaklaşarak belirsizlik akımından (*indeterminacy*) etkilenecek yeni bir stil yarattığı dönemde bestelemiştir.

“Sequenza I”, serializm ile Berio’nun geliştirmeye başladığı yeni stili arasında yaşadığı değişiklikleri içerdiği ve yeni bir döneme kapıları açtığı için flüt literatüründe önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu eserde de, daha önce bestelemiş olduğu “Chamber Music” (1953), “Cinque Variazioni” (1953) ve “Nones” (1953) adlı eserlerindeki gibi, On İki Ton Müziği’nin izlerine rastlanmaktadır. Değişik enstrümanlar için yazılmış solist eserler dizisinin birincisidir. Sequenza I, avangard

eser türünde, inişli-çıkışlı birbirine zıt nüansların bulunduğu, karışık ve hızlı ritmik özelliği nedeniyle yorumu zor bir eserdir. Partisyona ilk bakıldığında, alışlagelmişin dışında bir ritim yazısı göze çarpmaktadır (Mellott, 1964, 272). Bu eserde, birçok yenilik ve dolayısıyla değişik çalma teknikleri bir arada görülmektedir. Çizgisel ve orantılı bir yazı tarzı (boşluk-zaman orantısı) kullanılmakta; ölçü ve tempo yerini müziğin nabzına ve vuruşlara bırakmaktadır. Bu özelliğinden dolayı John Cage'in 1952 yılında yazdığı "Music of Changes" adlı esere çok benzemektedir (Knopke, 1997, 20).

Bestecinin ifadesine göre, değişik birleştirici öğelerin bazıları planlanmış, bazıları da planlanmamıştır. Parçanın hızını ve notaların bağlantılarını, notalar arasında bırakılan boşluk ve işaret şeklindeki dikey küçük çizgi belirlemektedir. İki küçük çizgi arası metronomla dakikada 70 vuruşa denk gelmektedir. Nota değerleri sekizlik veya on altılık şeklinde değil, notanın sapının üst kısmındaki yatay küçük çizginin yönüne göre, aşağı doğruysa kısa, yana doğru yataysa orta uzunlukta çalınmaktadır (Şekil 1).



Şekil 1: Sequenza I'in Ritmik Notasyonu

Knopke, I. 1997. Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I. Yüksek Lisans Tezi, University of Alberta: 21.

Berio, 1966 yılında flüt virtüözü Auréle Nicolet' ye yazdığı mektupta, çizgisel ve orantılı yazı tarzını yorumcuya yoğun ve hızlı pasajlarda kolaylık sağlaması için seçtiğini ve flütistlerin notaların arasındaki orantıları korumak kaydıyla, hızlarını kendilerinin belirleyebileceklerini ifade etmiştir. Buna rağmen yorumcuların çoğunun, nota değerinin iki nota arasındaki boşluklarla belirtilmesini serbestlik olarak algılayıp, parçayı emprovizasyon gibi yorumlamaları besteciye hayal kırıklığına uğratmıştır (Halfyard, 2007, 15). Şekil 2'de de gösterildiği üzere Berio, bu nota yazım şeklinden memnun kalmadığı için 1992 yılında eseri tekrar gözden geçirmiş ve standart batı notasyonuna göre Şekil 3'te görüldüğü gibi, nota değerlerini

belirleyerek yazmıştır. Bestecinin asistanı David Osmond-Smith, bu aktarım sırasında eserin orijinalliğini kaybettiğini düşünmektedir (Knopke, 1997, 24).



Şekil 2: Sequenza I'in 1958 Uyarlaması Notasyon Değişikliği

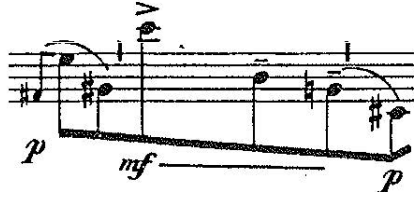
Knopke, I. 1997. Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I. Yüksek Lisans Tezi, University of Alberta: 21.



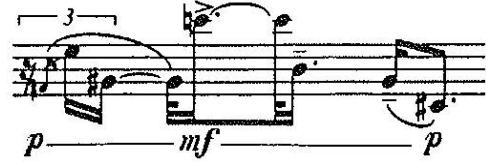
Şekil 3: Sequenza I'in 1992 Uyarlaması Notasyon Değişikliği

Knopke, I. 1997. Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I. Yüksek Lisans Tezi, University of Alberta: 21.

İlk bakışta “Sequenza I” in 1992 uyarlaması, 1958 uyarlamasına göre daha belirgin notasyona sahip gibi gözükse de, detaylı incelendiğinde farklı bir sonuca varılabilir. 1992 yılında yeniden yazılan uyarlamada bütün uzun notalar ve üzerinde fermata (durak işareti) bulunan notalar daha kontrollüdür. 1958 uyarlamasında bulunan bütün fermata’lar, 1992 uyarlamasında saniyeleri belirtilerek yazılmıştır. Eski yazılımdaki, notanın sapının üst kısmındaki yatay küçük çizginin yönüne göre belirlenen nota değerleri, yeni yazılımda otuz ikilik, on altılık, sekizlik, dördlük nota değerleri şekline dönüştürülmüştür. Yeni uyarlamada, notalarda, ses sahalarında, dinamiklerde ve artikülasyonlarda yapılan değişiklikler, ritmik yapı ve ritmik gruplardaki değişikliklere oranla daha az önem teşkil etmektedir. Ritmik yapı ve gruplarda yapılan değişiklikler Şekil 4 ve 5’te net bir şekilde görülmektedir. 1958 uyarlamasının ritimlere dönüştürülen orantılı yazı tarzı, notalar arasındaki orantının kaybolması nedeniyle anlamını yitirmiştir (Halfyard, 2007, 16).



Şekil 4: Sequenza I'in 1958 Uyarlaması



Şekil 5: Sequenza I'in 1992 Uyarlaması Ritmik Yapı ve Gruplardaki Değişiklikleri

Halfyard, Janet K. 2007. *Berio's Sequenzas*. England: Ashgate Publishing Company: 17.

Şekil 6 ve Şekil 7'de ise, flutter dil vurma tekniğinin kullanıldığı pasajlarda ritmik bölünmelerdeki farklılıklar, tamamen parçanın akışını değiştirmektedir.



Şekil 6: Sequenza I (1958) Flatter Dil Vurma Tekniğinin Kullanıldığı Pasajlar



Şekil 7: Sequenza I (1992) Flatter Dil Vurma Tekniğinin Kullanıldığı Pasajlardaki Farklılıklar

Halfyard, Janet K. 2007. *Berio's Sequenzas*. England: Ashgate Publishing Company: 18.

Kullanılan diyez ve bemol işaretleri sadece yanında buldukları nota için geçerli olmaktadır (Mellott, 1964, 276). Eserin boşluk-zaman orantısına göre yazılmasının yanı sıra getirdiği diğer önemli bir yenilik de çağdaş flüt tekniklerinin kullanılmasıdır. Bu tekniklerden “multifonikler” (aynı anda iki ses) ilk bu eserde görülmektedir. Bunun yanı sıra “flutter dil vurma” ve “perdelere vurma” teknikleri de kullanılmıştır.

Eserde ayrıca *legato*, *tenuto*, *staccato* ve *accentuato* gibi artikülasyonlar da göze çarpmaktadır. Berio “Sequenza I”i “*non-linguistic*” olarak nitelendirmektedir. Bu nedenle müzikteki her şey yaratılmak zorundadır. Bu Sequenza’da flütün zengin tınıları ve geniş ses sahası, multilinear bir sunum yaratmakta, bunun yanı sıra renklerin yer değiştirmesi de, değişik katmanlı bir yapı oluşturmaya katkıda bulunmaktadır (Cella, 2001, 18-19). Eserin zorluklarından dolayı Berio şöyle bir yorum yapmıştır: “Eseri seslendiren kişinin, müziği bir deli gömleği gibi değil bir elbise gibi giymesini istedim” (Halfyard, 2007, 15).

4.4. Sequenza I' in Analizi ve Postmodern Öğelerin Tanımlanması

Berio, bir röportaj sırasında yaptığı açıklamada, parçayı dört alana ayırarak analiz etmek gerektiğini belirtmektedir: Artikülasyon ve süre (*temporal*), perde (*pitch*), dinamikler ve morfolojik boyut. Her bir kategori kendi içinde minimum, orta veya maksimum şeklinde üç seviyede incelenebilmektedir.

Artikülasyon ve süre (*temporal*), boyutunda, maksimum seviyeyi artikülasyonun hızı ve uzayan sesler belirlemektedir. Orta seviye, orta uzunluktaki notalar ve orta hızdaki artikülasyonların belli belirsiz dağılımından oluşmaktadır. Minimum seviye ise, sessizliği ve sessizliğe eğilimi kapsamaktadır. Perde (*Pitch*) alanında maksimum doyum, notaların çığınca hareket etmesi, son derece geniş aralıkların ani yer değiştirmesi ile sağlanmaktadır. Orta seviyede, az saldırgan derecede atlamalar göze çarpmakta, minimum seviye ise, yok denecek kadar az atlama ve az sayıda notanın bulunduğu bir alan görülmektedir. Dinamiklerde maksimum seviye *ff*, orta seviye *mf*, minimum seviye ise *ppppp* şeklindedir. Morfolojik boyutta ise maksimum gerilim, flüt normal tonlardan armonik seslere, flutter dil vurmaya (*flutter tonguing*) ve perdelere vurmaya (*key clicks*) geçtiği sırada yaşanmaktadır. Flutter dil vurma genelde hızlı artikülasyon değişimlerinden hemen sonra gelerek flütü değişik bir tınısal alana taşımaktadır (Restagno, 1995, 150).

Parçanın başında kullanılan diziler, gelişim kısmında ve son kısımda tekrar edilmektedir. Aslında parçanın temeli, dizinin ilk üç notası olan la-sol#-sol naturel'e dayanmaktadır. Üç ile on nota arasında değişen dizilerden oluşan motifler, parça içerisinde sürekli tekrarlandıkları için, önemli rol teşkil etmektedirler. Bu motifler, ses sahası ve nota değeri değişimi, farklı dinamikler kullanılması gibi çeşitli yollarla şekil değiştirmektedirler (Halfyard, 2007, 200). Berio, parça boyunca tekrarlanan dizilere nota ekleyip çıkararak ya da bazı notaların yerini değiştirerek, cümlelerin farklı duyulmalarını sağlamıştır.

Parça boyunca, hızlı enerjik malzeme ile yavaş lirik malzeme ve bunların izledikleri yol arasında oluşan kontrast dikkat çekmektedir. Yavaş kısımlara, uzun tutulan notalar, yavaşlayan armonik dil ve yedili veya dokuzlu (majör veya minör) aralıklar

hakim olmaktadır. Hızlı kısımlar ise, çok saldırgan sıçrayışlar, sert dil vuruşları ve birbirini takip eden hızlı notalar tarafından nitelendirilmektedir (Cella, 2001, 21). Dinamiklerin aşırı değişkenliği ve ses sahası değişiklikleri polifoni etkisi yaratmaktadır. Notaların arasındaki mesafe iki oktavı geçtiği zaman dinamiklerin ani değişimi, iki sesin etkileşimi gibi duyulmaktadır. Parçada çok sayıda kromatik aralık kullanılmıştır. Eserin yayınlanan analizleri arasında, Harvay Sollberger, Claudia Anderson, Gale Schaub, Aralee Dorough ve Francesca Magnani adlı müzisyenler, eserin formu hakkında sonat, rondo-sonat, ikili form şeklinde değişik görüşler sunmuşlardır (Halfyard, 2007, 205).

Sonuç olarak “Sequenza I”, üç bölmeli bir forma sahip olmakla beraber, sonat formuna daha yakın gözükmektedir. Aşağıda 1. kesit (ana malzeme) - geçit- 2. kesit (gelişme) - 3. kesit (baştaki malzemenin tekrarı) ve Koda olmak üzere sonat formuna göre incelenmiştir (Cella, 2001, 22).

4.4.1. Birinci Kesit: Birinci sayfa

Eser, parça boyunca çok büyük birleştirici etki taşıyan üç notalık (*la- sol #- sol*) bir hareketle başlamaktadır. Üç notadan ilki, yarım ses aşağı inmekte sonraki ise, yedili yukarı çıkmaktadır. Çift *sforzando* ile başlayan üç notadan sonra, bu notalara iki nota daha eklenerek *ff* gelmektedir. Bu kesit enerjik bir malzeme ve hızlı çalınan notalardan oluşmuştur. Dinamiklerin arasındaki kontrast dikkat çekmektedir. İnci ve çıkıcı çok fazla kromatik sese rastlanmaktadır. İlk satırdaki dizi, ikinci sayfanın dokuzuncu satırında ve beşinci sayfanın dördüncü satırında tekrar edilmiştir. Bu kesit baştaki üç notanın tekrarı ve *fa- fa#* notalarının eklenmesi ile son bulmaktadır. *La* sesi bir oktav üstten gelirken, *sol # ve sol* sesi aynı kalmıştır (Cella, 2001, 23-25).

Geçit: İkinci sayfa

Birinci kesitin bütün enerjisi ikinci sayfanın ilk iki satırında geçici olarak askıya alınmıştır. Burada kullanılan yavaş malzeme, daha önce sıkıştırılmış alanı rahatlatmaktadır. Girişte kullanılan malzemenin parçalarının tekrar meydana çıkması, baştaki patlamanın yankılarının tınlamasını çağrıştırmaktadır. Geçit kısmının başındaki *re- do#- do* arasındaki kromatik iniş baştaki motifi anımsatmaktadır. İkinci satırın başındaki *do* sesinin sonundaki ani *crescendo* aksanlı bir şekilde *fa#*'in

üstünde sona ererken tınlaması, yorumcu *pp sol #*'e düştüğünde bile devam etmektedir. İkinci sayfada, arada birkaç hızlı notanın çalınmasıyla bölünen huzurlu bir ortam hükmetmektedir. Altıncı satırda *fa- fa#* ile başlayan yeni cümle tekrar *fa#- fa* ile sona ermektedir. Bu kısım, sekizinci satırın sonunda gelen majör üçlü (*mi bemol- sol*) ile ikinci kesite bağlanmaktadır (Cella, 2001, 26-27).

4.4.2. İkinci Kesit (Gelişme): İkinci sayfa (9.satır)-Beşinci Sayfa Arası

Bu kesit birinciden çok farklı malzemeye sahip olmakla beraber girişteki motifin farklı bir ritimde gelmesiyle başlamaktadır. İkinci kesitte dinamikler ve aralıklar açısından daha fazla kontrast göze çarpmaktadır. Hızlı ve yavaş malzeme adeta birbiriyle iç içe geçmiştir. Kesitin ikinci sayfasında (2. sayfa 10. satır) hızlı, *ff* ve çift dil tekniği kullanılan notalarla hareketlenen ortam üçüncü sayfanın ikinci satırında tekrar sakinleşmektedir. Altıncı satırdaki “flutter dil vurma”nın (*flutter tonguing*) yarattığı dalgalanma dışında sakinlik sayfa sonuna kadar devam etmektedir. İkinci sayfanın sonunda başlayan dilli pasaj ile aniden gelen çabuk ve şiddetli kesintiler yerlerini geçici olarak *ppp tremolo*'ya ve araya giren kuvvetli vuruşlara bırakmaktadırlar. *Tremolo* arasına giren bu kuvvetli vuruşlar sanki iki kişi çalışmış gibi duyulmaktadır. Kuvvetli vuruşlarda çalınan notalar ise parçanın başındaki *la- sol #* notalarının oktavıdır. Zirveye doğru ilerlerken cümleler kısalmakta ve hareketlenmektedir. Bu sırada araya giren flutter dil vurma (*flutter tonguing*) flütün bütün oktavlarında dolaşmaktadır. Çok sık majör üçlü duyulmaktadır. Sayfanın sonuna doğru ortaya çıkan perdelere vurma (*key clicks*) ortamı yumuşatarak sakinleştirmektedir. Bunu, *fa#*' de beliren en yumuşak dinamik *ppppp* izlemektedir. Beşinci sayfanın başındaki multifoniklerden sonra beliren aksanlı *fa#* ile ortam tekrar hareketlenmekte ve kesit sona ermektedir (Cella, 2001, 28- 33).

4.4.3. Üçüncü Kesit (baştaki malzemenin tekrarı) ve Koda:

Üçüncü kesit daha önceki kesitlerin sentezi niteliğini taşımaktadır. Birinci satırda kullanılan cümlenin birkaç nota değişikliği yapılarak tekrar edilmesiyle başlamaktadır. Hemen arkasından beşinci sayfanın beşinci satırının sonuna doğru, birinci sayfanın üçüncü satırı ile altıncı satırı arasındaki malzemenin kullanılmış olduğu görülmektedir. Ancak tekrarlar sırasında sesler aynı oktavda bulunmadığı ve

bazen de yer değiştirdikleri için bu kesiti geleneksel formda bir rekapitülasyon olarak değil, düşünsel boyutta bir rekapitülasyon şeklinde değerlendirebiliriz. Bu kesit, flutter dil vurma ve aksanlı notalar kullanılmasına rağmen *pp* ve *ppp* gibi dinamiklerin hakim olması nedeniyle sakin bir atmosfere sahiptir.

Beşinci sayfanın altıncı satırında başlayan son kesit kodaya benzemektedir. Yapısal olarak yeni bir kesit gibi gözükse de ilk sayfadaki malzemeyi anımsatmaktadır. Ritmik açıdan parçanın en düzenli kesitidir.

Flutter dil vurmanın devam etmesine rağmen parça sona doğru hızlanması gerekirken gittikçe yavaşlamakta ve sakinleşmektedir. Son notalarda ikinci sayfanın altıncı satırının başında ve sonunda bulunan *fa#- fa* aralığı geri gelmektedir. Parçanın son satırında *do#- do* buna cevap vermektedir. Nereye doğru gittiği belirsiz olan ve uzayan kalın *do#*' in *do naturel*'e kaymasıyla eser *pppp* sona ermektedir (Cella, 2001, 34-35).

4.4.4. Sequenza I'deki Postmodern Olarak Değerlendirilebilecek Öğeler

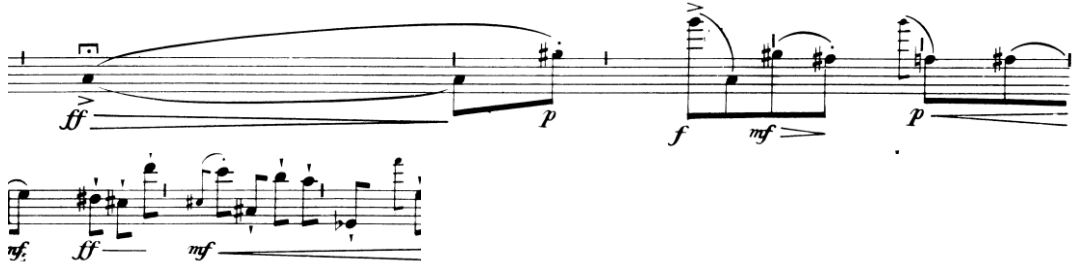
Eseri bir bütün olarak ele aldığımızda, nota tekrarı, motif tekrarı, dizi tekrarı, gönderme gibi postmodernizmi çağrıştıran bir takım müzikal çekirdeksel öğeler bulunmaktadır. Bu öğelerden yola çıkarak, Berio'nun postmodern tekniklerden tekrarlama yöntemini kullandığını söylemek mümkündür. "Sequenza I" adlı eserde Berio, bu tekniği, dizisel anlayışa karşı bir öncü hareket geliştiren minimalist besteciler Reich ve Glass'dan daha farklı bir şekilde kullanmıştır. Minimalist bestecilerin tekrar müziğinde duyuluş ön plandadır. Kullanılan malzemede, ritmik hücre değişimi, ses parametresinin değişimi veya melodik bir motifin eklenmesi gibi, her seferinde sadece bir parametrede değişikliğe rastlanır.

Berio'nun bu eserinde ise, parçanın temeli, dizinin ilk üç notası olan *la-sol#-sol naturel*'e dayanmaktadır. Bu üç notadan oluşan motif parça içerisinde en az 110 defa duyulmaktadır. Üç ile on nota arasında değişen dizilerden oluşan motifler, parça içerisinde sürekli tekrarlandıkları için, önemli role sahip olmaktadır. Bu motifler, ses sahası ve nota değeri değişimi, farklı dinamikler kullanılması gibi çeşitli yollarla şekil değiştirmektedirler (Halfyard, 2007, 200). Berio, parça boyunca tekrarlanan dizilere nota ekleyip çıkararak ya da bazı notaların yerini değiştirerek, cümlelerin farklı şekilde duyulmalarını sağlamıştır. Parçanın başında kullanılan diziler, gelişim

kısımında ve son kısımda tekrar edilmektedir. Ancak bu dizilerin ikinci duyuluşları bir oktav üstten yazıldığı için kolayca tanınmamaktadırlar. Birinci sayfanın birinci satırındaki *la- sol # -sol naturel- la- sol # - fa #-sol-fa naturel-fa #-mi- do#- re#- re naturel- re#- do#-- do naturel- la #- si- la- mi bemol- fa'* den oluşan dizi çok küçük bir değişiklikle daha sonra ikinci sayfanın dokuzuncu ve onucu satırında ve beşinci sayfanın dördüncü ve beşinci satırında görülmektedir (Şekil 8, Şekil 9, Şekil 10).



Şekil 8: Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri-Birinci Sayfa Birinci Satır



Şekil 9: Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri-İkinci Sayfa Dokuzuncu ve Onuncu Satır



Şekil 10: Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri-Beşinci Sayfanın Dördüncü ve Beşinci Satırı

Birinci sayfanın üçüncü satırındaki *mi- fa #- do- fa #- sol #- re- mi bemol- fa- mi- si- do- si bemol- re bemol- mi bemol- fa #- sol- fa naturel'* den oluşan dizi ise, bazı yerlerde yan yana duran iki notanın yer değiştirmesi şeklinde ikinci sayfanın onuncu satırında ve beşinci sayfanın beşinci satırında tekrarlanmaktadır (Şekil 11, Şekil 12, Şekil 13).



Şekil 11: Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri-Birinci Sayfanın Üçüncü Satırı



Şekil 12: Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri- İkinci Sayfanın Onuncu Satırı



Şekil 13: Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri- Beşinci Sayfanın Beşinci Satırı

Birinci sayfanın dördüncü satırındaki *re- mi- do#- si- do naturel- la- la bemol- si bemol- mi- sol- fa #- do- fa #- fa naturel- re- do#- si'* den oluşan dizi seslerin bazılarının oktavlarının değişmesi ve araya farklı seslerin karışmasıyla tekrar ikinci sayfanın onuncu satırının sonunda görülmektedir (Şekil 14, Şekil 15).



Şekil 14: Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri- Birinci Sayfanın Dördüncü Satırı



Şekil 15: Sequenza I'in Tekrarlanan Dizileri- İkinci Sayfanın Onuncu Satırı

Aynı zamanda Sequenza I' in 1958 tarihli uyarlamasının, üçüncü sayfasının beşinci ve son satırlarında, dördüncü sayfasının da son satırında, Amerikan müziğinin öncülerinden Edgard Varese'nin solo flüt repertuarının önemli başyapıtlarından biri olan "Density 21.5" (1936) adlı eserine gönderme yapılmıştır. Bu iki eserde, bir

takım benzerlikler göze çarpmaktadır. “Density 21.5”de aynı “Sequenza I”deki (la - sol # - sol) gibi, eserin ilk başında duyulan, üç nota (fa - mi - fa #) üzerine kurulmuştur (Şekil 16, Şekil 17). İki eserin de formu üç bölmelidir. Her iki eserde, çağdaş flüt tekniklerinden perdeler vurma (*key clicks*) ikinci kesitte yer almaktadır.



Şekil 16: E. Varese Density 21.5 Başlangıç Motifi



Şekil 17: L. Berio Sequenza I Başlangıç Motifi

4.5. Çağdaş Flüt Teknikleri ve Sequenza I

20. yüzyılda flütün yeni teknikler kullanılarak çalınması, farklı tınların ortaya çıkmasını ve çalgının fiziksel sınırlarını aşmasını sağlamıştır. Flütte ortaya çıkan bu yeni teknikleri iki kategoride inceleyebiliriz: geleneksel çalma yöntemleriyle elde edilen teknikler ve gövdenin rezonansını kullanarak elde edilen teknikler.

4.5.1. Geleneksel Çalma Yöntemleriyle Elde Edilen Teknikler

Vibrato, doğal armonik sesler, flutter dil vurma, multifonikler, mikrotonlar, glissando ve çal ve söyle teknikleri geleneksel çalma yöntemleriyle elde edilmektedirler. Bu teknikler aşağıda örneklerle açıklanacaktır.

4.5.1.1. Vibrato

İlk olarak 18. yüzyılda kullanılmaya başlanan vibrato tekniği ile günümüzde kullanılan birbirlerinden oldukça farklıdır. O dönemde bu teknik flütün deliklerinin üzerinde parmakları ileri geri oynatarak elde ediliyordu. Bugün kullanılan vibrato tekniğini ise Fransız ekolü geliştirmiştir. Vibrato, seslere değişik bir tını ve renk kazandırmak amacıyla kullanılmaktadır. 20. yüzyıl bestecileri değişik efektler yaratmak için hızı kontrol edilebilen farklı vibratolar kullanmışlardır (McDermott, Dennette, 1992, 50-51). Bunlar, gırtlak ve diyafram vibrato'larıdır. Gırtlak

vibrato'su, ses tellerini titreşime geçirerek elde edilmektedir (Şekil 18). Diyafram vibrato'su ise, karın kaslarından destek alarak diyaframın hareket etmesi sonucu elde edilmektedir (Şekil 19).



Şekil 18: Yoshihisa Taira “Hiérophonie IV” Gırtlak Vibratosu

Artaud, Pierre Y. 1980. **Flutes au Present**. Paris: Edition Gérard Billaudot: 124.



Şekil 19: Yoshihisa Taira “Hiérophonie IV” Diyafram Vibratosu

Artaud, Pierre Y. 1980. **Flutes au Present**. Paris: Edition Gérard Billaudot: 124.

4.5.1.2. Doğal Armonik Sesler

Armonik sesler, çalınan notaya farklı bir tını kazandırmaktadır. Her notadan bir veya birden fazla armonik ses elde edebiliriz. Doğal armonik sesler, flütün ses kalitesini geliştirmede kullanılan en basit yoldur. Doğal armonik sesler, *kalın si*'den ikinci oktav *re#*'e kadar alışılmış parmak pozisyonlarının, fazla üfleme yoluyla üretilen sesleri olarak tanımlanmaktadır (Yurdakul, 2005, 14). Kalın bir ses üzerinde sadece üfleme şiddetini değiştirerek, o sesin, üçlüsünü, beşlisini ve oktavını elde edebiliriz. Besteciler, armonikleri tiz seslerde eko efekti veya çok yumuşak bitiriler için kullanmışlardır. Buna örnek olarak Franz Doppler' in Flüt –Piyano için yazdığı Pastoral Macar Fantezi' de 1. bölümün sonunu gösterebiliriz. Stravinsky, “Le Sacre du Printemps” adlı balesinin flüt partisinde armonikleri yeni tonal renk olarak kullanmıştır (McDermott, Dennette, 1992, 59). Çağdaş bestecilerden Claude Ballif'in ise, “Chant de l'Innocent” adlı parçasında doğal armonik sesleri kullandığı pasaj Şekil 20'deki örnekte görülmektedir.



**Şekil 20: Claude Ballif “Chant de l’Innocent”
Doğal Armonik Sesler**

Artaud, Pierre Y. 1980. *Flutes au Present*. Paris: Edition Gérard Billaudot: 124.

4.5.1.3. Flutter Dil Vurma (*Flutter Tonguing*)

Flutter Dil Vurma, Almanca bir terim olmakla beraber dilin hafifçe titretilmesi anlamına gelmektedir. Dilin “rrrrr” söyler gibi döndürülmesiyle elde edilmektedir. Flutter dil vurmanın küçük nabız atışlarından, tonda gürültülü, vızıltı sesine benzer seslere kadar uzanan birçok çeşidi bulunmaktadır. Flutter dil vurma, flütte hava hareketleriyle elde edilen tüm seslere uygulanabilmektedir (tek sesler, multifonikler, artık tonlar, fisıltı tonları ve jet fisıltıları vb). Dil ile yapılan flutter, işitilebilir gürültü parçaları hariç tüm uygulamalar için yüksek kalitelidir. Flutter dil vurma, en iyi şekilde jet fisıltılarına, güçlü artık tonlara ve seste arzu edilen işitilebilir gürültüler istendiğinde uygulanmaktadır. En güçlü flutter dil vurma, gürlleme flutter olarak tanımlanmaktadır. Burada güçlü, yoğun, rahatsız edici bir ses elde edilmektedir. Müzikte, patlamalar, hayvan gürlmeleri vb. benzetmeler yapılması gereken durumlarda bu teknik çok etkili olmaktadır (Yurdakul, 2005, 111).

Flutter dil vurma, ilk olarak orkestra eserlerinde, Richard Strauss, Gustav Mahler, Maurice Ravel (“La Valse”) ve Arnold Schoenberg (“Pierrot Lunaire”) tarafından kullanılmıştır. Solo flüt eserlerinde ise ilk André Jolivet’nin “Cinq Incantations” (1936) adlı eserinde, Flutter dil vurmaya rastlanmaktadır. Thomas Howell (The Avant Garde Flute adlı kitabın yazarı), nefeslilerdeki bu tekniği, yaylılarda kullanılan tremolo tekniğine benzetmektedir (McDermott, Dennette, 1992, 57). Daha sonraları, Henri Dutilleux (“Sonatine” 1943), Luciano Berio (“Sequenza I” 1958), Elliot Carter, (“Scrivo in Vento” 1991), Jindrich Feld (“Introduzione, Toccata e Fuga per Flauto Solo” 1991) gibi besteciler flüt için yazdıkları eserlerinde bu tekniği kullanmışlardır. Şekil 21’de Berio’nun “Sequenza I” (1958) adlı eserinden örnek gösterilmiştir.



Şekil 21: Luciano Berio “Sequenza I”Flutter Dil Vurma

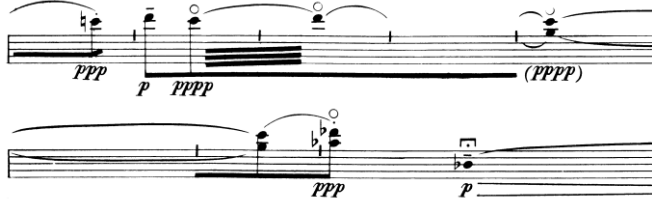
4.5.1.4. Multifonikler

Multifoniklerin dünyası flütçüler için açılmış en yeni ve zengin alandır. İki den beşe kadar notanın birlikte çalınabileceği çok geniş aralık ve renk alanına yayılmış binlerce ses kombinasyonu olanağı sağlamaktadır. Her parmak pozisyonundan en az bir, genellikle üç ile altı ses arası multifonik elde edilebilmektedir. “Çok tınlık” da denilen multifonikleri çalabilmek, armonik seslerin üflenışı gibi kuvvetli bir üfleme gerektirmektedir. Önce hava akımı dikey olarak her sesin hedef alanına ulaşmak için genişletilmektedir.

Daha sonra alt sesi üflemeyi sürdürürken dudakların pozisyonu en üst sese doğru yavaş yavaş hareket ettirilerek iki veya daha çok ses bir arada çalınabilmektedir. Multifonikleri çalarken gırtlak en hafif sese göre ayarlanmalı ve her iki notayı çıkarmaya yarayan hava basıncı belirlendikten sonra sabit kalmalıdır (Yurdakul, 2005, 7).

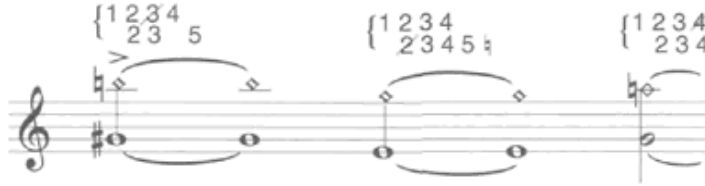
Multifonikler, literatürde her ne kadar yeni çağdaş teknik olarak bilinse de ilk olarak 1810 yılında Viyanalı flütist Georg Bayr (1773-1833) tarafından kullanılmışlardır. Multifonikler ile ilgili ilk kitabı (*School for Doublenotes on the Flute*) Georg Bayr yayınlamış ve bu kitapta multifonikleri kendisinin bulduğunu belirtmiştir. Daha sonra bu tekniği 1882 yılında Hollandalı flütist Koppitz kullanmıştır.

Çağdaş eserlerde ise multifonikler ilk Luciano Berio’ nun “Sequenza I” (1958) adlı solo flüt için yazılan eserinde görülmektedir (Şekil 22). 1967 yılında Bruno Bartolozzi, “*New Sounds for Woodwind*” adlı kitabında multifonikleri incelemiştir. Yaklaşık aynı yıllarda John Heiss, multifonikleri incelemiş ve hakkında çok sayıda makale yayınlamıştır. Thomas Howell (*The Avant Garde Flute*) ve Robert Dick (*The Other Flute*), multifoniklerin parmak pozisyonlarının bulunduğu çalışma kitapları yazmışlardır (Melick, 2004, 4-7).



Şekil 22: Luciano Berio “Sequenza I” Multifonikler

Maurice Ohana “Satyres” (1977), Robert Aitken, “Icicle” (1977) ve “Plainsong” (1980), Elliot Carter, “Scrivo in Vento” (1991), Robert Dick, “Afterlight” (1973), “Or” (1984), “Lookout” (1989), Kazuo Fukushima, “Spring Glory” (1977), John Heiss, “Fantasia Appassionata” (1994), Harvey Sollberger, “Quodlibetudes for Solo Flute” (1988), Philippe Durville “After Effect” (1990) adlı eserlerinde multifonikleri kullanmışlardır. Şekil 23’te Maurice Ohana “Satyres” adlı eserinden örnek verilmiştir.



Şekil: 23: Maurice Ohana “Satyres” Multifonikler

Artaud, Pierre Y. 1980.**Flutes au Present**. Paris: Edition Gérard Billaudot: 128.

4.5.1.5. Mikrotonlar

Mikrotonlar, yarım seston daha küçük aralıklardır. Normal seslerin 1/3 veya 2/3 ton üstüne çıkabilmekte, 1/4 ton (çeyrek ton) veya 3/4 ton hem üstüne çıkabilmekte hem de altına inebilmektedirler. Dudaklarla ağızlığı kapatıp açarak veya yeni parmak pozisyonları kullanılarak elde edilmektedirler. Eğer enstrümantist parmak pozisyonlarını tercih ederse, yaklaşık 160 yeni parmak pozisyonu öğrenmek durumunda kalabilmektedir (Artaud,1986,75).

Mikrotonları çalışmak, kapalı ve açık perdeli flütlerin performanslarını yükseltebilmek açısından oldukça faydalıdır. Doğu müzik teorileri ve pratikleri çeyrek tonları en doğru şekilde kullanmaktadırlar (Yurdakul, 2005, 70).

Flüt literatüründe mikrotonlara, Robert Aitken' in "Icicle" (1977) ve "Plainsong" (1980), Robert Dick' in "Or" (1984) ve "Flames Must Not Encircle Sides" (1979), Harvey Sollberger' in "Hara" (1978), Maurice Ohana' nın "Satyres" (1977), Gérard Geay' in "Trois Etudes pour flute seule" (1980), ve Philippe Durville' in "After Effect" (1990) adlı eserlerinde rastlanmaktadır. Şekil 24 ve Şekil 25'te Robert Aitken' in "Icicle" adlı eserinde alınan iki pasaj örnek gösterilmiştir.



Şekil 24: Robert Aitken "Icicle" Mikrotonlar Ölçü: 80-85



Şekil 25: Robert Aitken "Icicle" Mikrotonlar Ölçü:52-54

4.5.1.6. Kaydırma (*Glissando*)

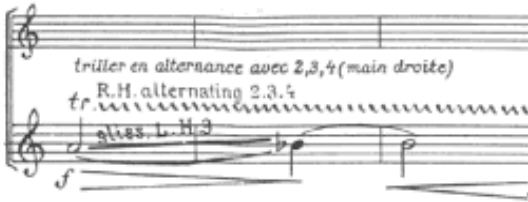
Kaydırma tekniği, açık perdeli flütte deliklerin üzerinde parmakları kaydırarak ve deliklerin kademeli bir şekilde açılmasını sağlayarak elde edilmektedir. Dünyada çalınmakta olan flütler arasında, yalnız Boehm flüt kaydırma tekniğini uygulamak için yetersiz kalmakta ve blues, caz ve rock müziklerine uyum sağlamakta zorlanmaktadır. Bu tekniği 19. yüzyıl başlarında ilk kullanan, İngiliz flütist Charles Nicholson olmuştur. Fakat kaydırma tekniğinin çok akıcı bir düzeye gelmesini sağlayan ve geliştiren caz flütçüsü Steve Kujala'dır.

Robert Dick, Hariprasad Charasia gibi Hintli flütçülerin parmak hareketlerinden esinlenerek, kaydırma tekniği metodu üzerinde çalışmıştır. Bu metot, parmak

halkalarını basılı tutarken parmakları açık delikli tuşlarda orta deliklerden kaydırarak ya da eğer gerekli olursa parmak halkalarını kaldırarak elde edilmektedir. Robert Dick “The Other Flute” (1989) adlı kitabında glissando tekniğini detaylı bir şekilde ele almıştır. (Yurdakul, 2005, 112) Yoshihisa Taira (“Hiérophonie IV” 1971), Robert Aitken (“Icicle” 1977), Hugues Dufourt (“Antiphysis” 1978), Harvey Sollberger (“Hara” 1978), Gérard Geay (“Trois Etudes pour flute seule No.2”,1980), Heinz Holliger (“(t)air(e)” 1983), Robert Dick (“Or” 1984), Jindrich Feld (“Tocatta e Fuga per Flauto Solo” 1991) gibi besteciler eserlerinde kaydırma (*glissando*) tekniğini kullanmışlardır. Şekil 26 ve Şekil 27’de verilen örneklerde, Robert Aitken’ in “Icicle” adlı eserinde kaydırma tekniğini kullandığı pasajlar görülmektedir.



Şekil 26: Robert Aitken “Icicle” Kaydırma Ölçü: 24-26



Şekil 27: Robert Aitken “Icicle” Kaydırma Ölçü: 31-33

4.5.1.7. Çal ve Söyle (*Sing and Play*)

Flütte ses tellerini titreşime geçirip şarkı söylerken, aynı zamanda bir kısım havayı da flütün içine doğru üflemek mümkündür. Bu tekniğe çal ve söyle (*sing and play*) adı verilmiştir. Bu teknik, daha çok caz müzisyenleri tarafından kullanılmaktadır. Onlar çaldıkları ezgiyi aynı zamanda sesleriyle söylemektedirler. Ama çalınan ve söylenen melodi farklı da olabilmektedir. Kadınlar sesleri aşağı yukarı enstümanla aynı kalınlıkta olduğu için çalarken şarkı söylemekte zorluk çekmemektedirler. Erkekler ise, kadın sesini andıran ince sesle söylemektedirler. Erkeklerin ses kalınlığı alto (*sol*) veya bas flüte daha uygundur (Artaud,1986,77).

Bu teknik, ağızdaki rezonansı arttırdığı için, flüt çalarken ton rengi oluşturmak için çok yararlı olmaktadır. 20. yüzyıl flüt tonunun gelişmesinde açık gırtlak konsepti bir “kilometre taşı” olmuştur. Açık gırtlak konseptinde gelişmiş gırtlak tonlaması iyi yapılırsa sesli harfin efekti ağızda büyümektedir. Çal ve söyle tekniği, aynı zamanda hem çalıp hem de şarkı söylendiği için, açık gırtlak konseptini anlamayı kolaylaştırmakta ve geliştirmektedir. Bu tekniği eserlerinde kullanan besteciler arasında en önemlileri, Tristan Murail (“Ethers” 1978), Heinz Holliger (“(t)air(e)” 1983), Harvey Sollberger (“Quodlibetudes for Solo Flute” 1988), Robert Dick (“Lookout” 1989), Philippe Durville (“After Effect” 1990) adlı bestecilerdir. Şekil 28 ve Şekil 29’da verilen örneklerde, Robert Dick’in “Lookout” adlı eserinde çal ve söyle tekniğini kullandığı pasajlar görülmektedir.



Şekil 28: Robert Dick “Lookout” Çal Ve Söyle Tekniği

Isaac, C.G.1991. The Solo Flute Music of Three Contemporary Flutist /Composers; R. Aitken, R. Dick and H. Sollberger. Yüksek Lisans Tezi, University of California: 72-75



Şekil 29: Robert Dick “Lookout” Çal ve Söyle Tekniği

Isaac, C.G.1991. The Solo Flute Music of Three Contemporary Flutist /Composers; R. Aitken, R. Dick and H. Sollberger. Yüksek Lisans Tezi, University of California: 72-75

4.5.2. Gövdenin Rezonansını Kullanarak Elde Edilen Teknikler

Perdelere vurma ve jet fısıltıları gibi teknikler flütün gövde rezonansından faydalanılarak elde edilirler. Bu tekniklerin ne şekilde elde edildikleri örneklerle aşağıda incelenecektir.

4.5.2.1. Perdelere Vurma (*Key Clicks*)

Perdelere vurma (*Key Clicks*) tekniğinde, bir veya birden çok tuşa vurularak, dil vurarak ya da dille ağızlık deliğine çarparak perküsif sesler elde edilmektedir. Bu sesler flütün borusunun kısa ve tınsal rezonanslarıdır. Edgard Varése, 1936 yılında tuş vuruşlarını normal tonların artikülasyonlarıyla birleştirmeye çok yaklaşmış ve solo flüt eserlerinden “Density 21.5” adlı eserde bu tekniği ilk kullanan besteci olmuştur. Perdelere vurma her tür tınıyı artiküle etmek için kullanılabilir. Ayrıca tekli sesler, multifonikler, fısıltı tonları (*whistle-tones*), artık tonlar, jet fısıltıları (*jet-whistles*) ve dil ile elde edilen seslerle de kombine edilebilmektedirler. En güçlü perdelere vurma, sol elin yüzük parmağını perdeye vurarak elde edilmektedir, çünkü bu perdeye basınca iki perde birden kapanmaktadır (Yurdakul, 2005, 119).

Luciano Berio “Sequenza I” (1958), Hugues Dufourt “Antiphysis” (1978), Harvey Sollberger “Hara” (1978), Heinz Holliger “(t)air(e)” (1983), Robert Dick “Lookout” (1989), Jindrich Feld “Introduzione, Toccata e Fuga per Flauto Solo” (1991) adlı eserlerinde perdelere vurma (*key clicks*) tekniğini kullanmışlardır. Aşağıda bu tekniğin kullanıldığı Luciano Berio’nun “Sequenza I” (Şekil 30), Hugues Dufourt’un “Antiphysis” (Şekil 31) adlı parçalardan örnekler verilmiştir.



Şekil 30: Luciano Berio “Sequenza I” Perdelere Vurma

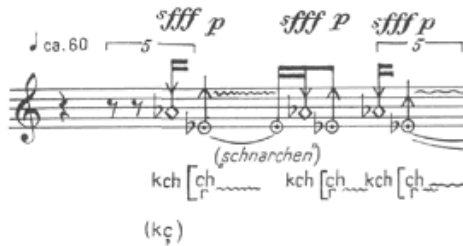


Şekil 31: Hugues Dufourt “Antiphysis” Perdelere Vurma

Artaud, Pierre Y. 1980. *Flutes au Present*. Paris: Edition Gérard Billaudot: 128.

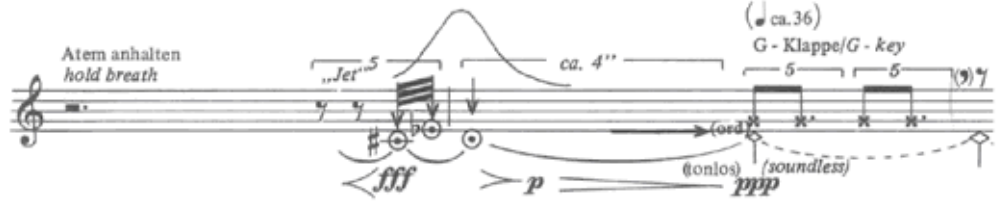
4.5.2.2. Jet Fısıltıları (*Jet-Whistle*)

Jet fısıltıları, ağızlık deliği dudaklar arasına alınıp tamamen kapatılıp şiddetle borunun içine üflenerek elde edilmektedir. Hava tek seferde borunun içine bırakıldığı için jet fısıltıları en fazla bir veya bir buçuk saniye sürebilmektedir. Jet fısıltıları, nefesli ve yarı-tonlu rezonanstır. Dudaklar ile ağızlık deliğinin arasındaki açı jet fısıltılarının tınısını ve sesini etkilemektedir. Jet fısıltılarının kuvvetli duyulabilmesi için ağızda bir sesli harf söylemek gerekmektedir. Ayrıca ağız formunun i’ den u’ ya değişmesi ile her jet fısıltıları bir oktav kalınlaşmaktadır. Çalınması istenen jet fısıltılarının parmak pozisyonu aynı zamanda seslerin aralığını belirlemektedir. Nefes basıncı jet fısıltılarının ses gücünü etkilemektedir. Nefes basıncını arttırarak sesin yükselmesi sağlanabilmektedir (Yurdakul, 2005, 107). Bu tekniği ilk olarak 1956 yılında H. Villa-Lobos “Assobio a jato” adlı eserinde kullanmıştır. Daha sonra Robert Dick “Afterlight” (1973), Harvey Sollberger “Riding the Wind” (1974), Heinz Holliger “Lied” (1971) ve “(t)air(e)” (1983), Jindrich Feld “Introduzione, Toccata e Fuga per Flauto Solo” (1991) adlı eserlerinde bu tekniğe yer vermişlerdir (McDermott, Dennette, 1992, 61). Şekil 32 ve 33’te Holliger’ in “Lied” ve “(t)air(e)” adlı eserlerinden alınan örnekler görülmektedir.



Şekil 32: Heinz Holliger “Lied” Jet Fısıltıları

Nicolet A. 1973. *Pro Musica Nova*. Edition Breitkopf- Germany: 32.



Şekil 33: Heinz Holliger “(t)air(e)” Jet Fısıltıları

Nicolet A. 1973. **Pro Musica Nova**. Edition Breitkopf- Germany: 32

Özetle Berio'nun “Sequenza I” adlı eserinde, değişik tınılar elde etmek amacıyla, geleneksel çalma yöntemleriyle elde edilen çağdaş flüt tekniklerinden, doğal armonik sesler, flutter dil vurma (*flutter tonguing*), multifonikler ile gövdenin rezonansını kullanarak elde edilen perdeler vurma (*key clicks*) tekniği kullanılmış olduğu görülmektedir. Kullanılan çağdaş teknikler, ani değişen dinamikler ve geniş ses aralıkları flüte farklı renkler kazandırarak, çalgının tınısal sınırlarını genişletmişlerdir.

5. SONUÇ VE TARTIŞMA

Sanatta postmodernizm, öncelikle 1950 ve 60'lı yıllarda, modernizmin getirdiği dar kalıplara, kurallara, kısıtlamalara tepki olarak başlamış ve sanatçıların özgürleşmesini sağlamıştır. 1980'lerin başlarından itibaren, yaygın bir kavram olarak kullanılan postmodernizm, sanat ile birlikte, müzik, edebiyat, mimarlık, politika, eğitim, toplum gibi birçok farklı alanda yansıma bulmuştur. Ancak modernizmin getirdiği sınırlamalardan kurtulan, sanatçının bu özgürlüğü, sonuçta sanat eserlerinin metalaşması ile kısıtlanmıştır. Nitekim küreselleşme ve kapitalizmin dayattığı “hızlı tüketim” anlayışı, “tatminsizlik” ve “daha fazlasını isteme”, sanatta da etkisini göstermiş ve sanat objelerinin kısa sürede yaratılmasını ve kısa sürede tüketilmesini, dolayısıyla da metalaşmasını sağlamıştır. Böylelikle, ortaya geniş bir alanı kapsayan yeni bir anlayış çıkmış ve bu “tüketim toplumu” anlayışı toplumsal açıdan büyük bir değişim ve dönüşüme sebep olmuştur.

Postmodern sanat anlayışı, sanatçıları özgürleştirmenin yanı sıra onlara yaratıcılıklarını kullanarak yaşamı olduğu gibi, kaygısızca eserlerine yansıtma imkanı tanımıştır. Müzik alanında da benzer bir durum söz konusudur. Müzikte, modern anlayıştaki kesinlik, bütünlük, denge ve sadeliğin yerini anlam belirsizliği, çoğulluğu ve biçem çeşitliliği almıştır. Bunun örneklerini, müzikte postmodernliğin ilk adımlarını atan besteci H. Pousseur'un “Votre Faust”, K. Stockhausen'in “Mantra”, A. Part'ın “Üçüncü Senfoni”, S. Reich'in “Music for 18 Musicians”, P. Glass'ın “Einstein on the Beach”, W. Rihm'in “Im Innersten” ve “Achten Streichquartett”, K. Huber'in “Senfkorn” L. Nono'nun “Fragmente-Stille, an Diotima”, L. Berio'nun “Sinfonia” ve M. Kagel'in “Ludwig van” (1968) adlı yapıtlarında görmek mümkündür.

Müzikte postmodernizmin öncülerinin kullandıkları, ezgiye dönüş, minimalizm-tekrarlama, yeni yalınlık, alıntı ve kolaj tekniği gibi postmodern tekniklerin

kullanılması sonucunda, modern akımın karşı çıkmış olduğu tonalite anlayışı, salt bir tını olarak, kendisine yabancı öğeleri de içinde barındırabilen yepyeni bir anlayış olarak yeniden gündeme gelmiştir. Modern anlayışta tonal / modal yapıları gereği devre dışı bırakılan halk müzikleri de ezgisel, ritmik, tınısal yönleriyle müziğe dahil edilerek, içinde yerel elemanları da taşıyan yepyeni kozmopolit bir oluşum ortaya çıkmasına yol açmıştır. Pousseur, Stockhausen ve Part gibi besteciler, öncelikle figür tekrarlarını dinleyiciye duyurmak ve parçanın oluşum biçimini ortaya çıkarmak amacıyla ezgiye, tonal / modal olana geri dönmüşlerdir. Özellikle Pousseur, kullandığı bu teknikle ve yaptığı alıntılarla tonal olana ve aynı zamanda gürültüye ulaşmayı amaçlamıştır. Stockhausen, melodiyi ön plana çıkarırken postmodern tekniklerden tekrarlama tekniğine başvururken, Part da, ulusal köklerine bağlılığı sebebiyle modaliteye dönüş ile kolaj tekniklerini kullanarak minimalist bir yaklaşım sergilemiştir. Minimalist akımın Amerika'daki ilk temsilcilerinden olan Reich ve Glass, minimal müziğin tekrarlama özelliğini deneysel bir basamak olarak kullanıp, Asya müziğindeki yinelemelerden, Uzakdoğu'nun melodilerinden ve Afrika müziğindeki ritimsel çeşitlilikten yararlanarak yeni bir teknik geliştirmişlerdir. Yeni yalınlık akımının temsilcilerinden Rihm, ritmik tekrarların yerini, tonal yapıya sahip, tematik tekrarların aldığı, ezgiyi ön plana çıkaran sade ve yeni bir teknik kullanmıştır. Nono ise, belleği harekete geçiren alıntı tekniğini kullanarak, hiçbir tarihsel bağ kurmadan, geçmişle bugün arasında bir dialog kurulmasını sağlamış, yapıları ve ortaya çıktığı çağlar bakımından birbirleriyle ilişkileri olmayan materyalleri ustaca bir araya getirmiştir. Alıntı tekniğine oranla daha geniş kapsamlı olan kolaj tekniği, Kagel ve Berio tarafından geliştirilmiştir. Kagel, dramatik ve müziksel etkinliklerinde, müzikteki sesleri deforme ederek, alıntı ve kolaj tekniklerinden faydalanarak, absürd malzemeleri bir araya getirmiş ve farklı bestecilere gönderme yapmıştır. Berio ise, alıntı ve kolaj tekniklerini kullanırken, tınıları ve armonik renkleri birbirine benzeyen kesitleri, çağlar arasındaki sınırları yok ederek ustaca bir araya getirmiştir. Bu tekniklerin kullanıldıkları eserlerde, değişik yazarların metinlerinden alınan konuşma fragmanları ve farklı bestecilerin eserlerinden alınan müzikal kesitler, besteci tarafından özenle eserin içine yerleştirilmiştir. Bestecilerin kullandıkları bu postmodern teknikler sayesinde, geçmişle tekrar bağlantı kurularak müziğin tonalite, armoni ve ritim gibi temel öğeleri günümüze kadar ulaşabilmişlerdir. Bu tekniklerden özellikle alıntı ve kolaj

teknikleri, müziğin plastik sanatlar, sahne sanatları, görsel sanatlar gibi diğer sanat dallarıyla da işbirliği yapmasını sağlamıştır. Bu işbirliği sonucunda, eserler tek düzelikten kurtularak seyircinin daha çok ilgisini çekmeye başlamıştır.

Berio, postmodern müziğin bayrağı sayılan ve J. S. Bach'tan V. Globokar'a uzanan geniş alıntı yelpazesi sebebiyle, müzik tarihini kısaca özetleyen "Sinfonia" adlı eserini yazdığı dönemde, her biri solo çalgı için olan, on dört adet parçadan oluşan "Sequenza Serisi"ni de bestelemiştir. Bu serinin bestelenmesi, 1958-2002 yılları arasında kırk dört yıllık geniş bir zamana yayıldığı için, eserleri tek tek incelediğimizde Berio'nun zaman içindeki müzikal gelişimini ve değişimini gözlemlemek mümkündür. Berio her bir "Sequenza"yı bestelerken çalgının teknik özelliklerini göz önünde bulundurarak, tınsal sınırlarını genişletmek, polifonik duyumu sağlamak ve farklı renkler elde edebilmek için, multifonikler, mikrotonlar, söyle ve çal, flutter dil vurma, perdelere vurma ve glissando, gibi çağdaş tekniklerden faydalanmıştır. Bu seride bulunan "Sequenza"ların birçoğu avangard eser türünde olup, bazılarında postmodernizmi anımsatan öğeler tespit edilmiştir. Örneğin 1976-1977 yılları arasında bestelenen "Sequenza VIII"nin yapısı, barok dönem formlarından chaconne' a benzemektedir. Aynı zamanda bu eserde, J. S. Bach'ın Re minör Partita' sının "Chaconne" adlı bölümüne gönderme yapılmıştır. Berio, "Sequenza VIII"de geleneksel malzemelerden kopamayan ve postmodern tekniklerden ezgiye dönüşü benimseyen, Pousseur ve Part' ın postmodern eserlerinde de görüldüğü gibi, Bach'ın müziğini ve yazım üslubunu örnek almıştır. Besteci "Sequenza XI"i (1988) flamenkonun İspanyol halk geleneğinden esinlenerek yazmıştır. Eserde kullanılan, tellere çarpma (*strumming*) ve gitara vurma (*drumming*) teknikleri, hızlı gamlar, triller ve arpejler olduğu gibi Flamenko müziğinden alınarak, ustaca işlenmişlerdir. 1995 yılında bestelenen "Chanson, Sequenza XIII", hem adıyla hem de yapısal açıdan barok dönemi anımsatmaktadır. Aslında "Chanson" Barok Dönem'de halk şarkılarına verilen isimdir. Berio, bu eserde barok döneme gönderme yaparak, müziğin fonunda barok Napoliten ve Fransız şarkıları duyuluyormuş hissi yaratmak istemiştir. Berio'nun "Sequenza XIII"ü, adı ve üslubu itibarıyla Yeni Yalınlık akımı temsilcilerinden Rihm'in "Musik für Drei Streicher" adlı postmodern eseriyle benzerlikler göstermektedir. "Sequenza serisi"nin sonuncu eseri olan "Dual-

Sequenza XIV”(2002), ritmik yapısı açısından postmodern tekniklerden “tekrarlama” tekniğini kullanan minimalist bestecilerden Glass’ın eserlerini anımsatmaktadır.

Berio’nun 1958 yılında bestelediği “Sequenza I” adlı eseri, hem serinin diğer Sequenza’larından farklı bir yazım tarzı kullanıldığı için, hem de bestecinin belirsizlik akımından ve Tam Dizisellik’ten etkilenerek, müzikal olarak dönüm noktası yaşadığı ve yeni bir stil yarattığı döneme rastladığı için flüt literatüründe önemli bir yer teşkil etmektedir.

“Sequenza I”, avangard eser türünde yazılmış olmakla beraber, bir bütün olarak ele alınıp incelendiğinde, nota tekrarı, motif tekrarı, dizi tekrarı ve gönderme gibi postmodernizmi çağrıştıran bir takım müzikal öğeler tespit edilmiştir. Bu eserde, postmodernizmde de ön planda görülen belirsizlik hakimdir. Besteci, ölçü çizgisi kullanmamış ve tempo hakkında bir şey belirtmemiştir. Eser çalınırken, müziğin yorumcu tarafından yeniden yaratılması istenmiştir. Ama buradaki yaratıcılık, bestecinin belirlediği metronom hızına kesinlikle uyulması yolundaki beklentisi gibi nedenlerden dolayı postmodern sanat anlayışındaki gibi tam bir özgürlük içermemektedir. Berio 1958 yılında “Sequenza I”i ilk bestelediğinde, nota değeri ve ölçü çizgisi bulunmaması nedeniyle, yorumcular eseri çalarken özgürce yorumlayabileceklerini düşünmüşlerdir. Besteci yapılan yorumlardan hoşnut olmamış ve 1992 yılında nota değerlerini ve metronomla çalınmasını istediği tempoyu belirleyerek tekrar yazmıştır. Her iki versiyonda da eserin süresi, karışık, hızlı ve zor pasajlar nedeniyle yorumlayan kişiye göre oldukça değişebilmektedir. Eserde kullanılan çağdaş teknikler, flütün tınısal sınırlarını genişletmişler ve değişik renklerin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Özetle Berio’nun “Sequenza I” adlı eseri, kullanılan zengin tınılar, polifonik duyumu sağlayacak farklı teknikler, farklı bir notasyon ve beklenmedik anda değişen dinamiklerle flüte yeni bir bakış açısı kazandırmış ve diğer çağdaş bestecilere emsal teşkil etmiştir.

Bu saptamalar ve incelemeler ışığında, son olarak tartışılması gereken önemli bir husus daha bulunmaktadır. Berio’nun “Sequenza I” adlı eseri Postmodern bir eser sayılabilir mi?

Postmodern sözcüğünün anlam alanı oldukça belirsiz ve geniştir. Yapılan incelemelerde, bu kelimeyi kullanan kişilerin ve farklı sanat alanlarının ona istedikleri anlamı yükleyebildikleri tespit edilmiştir. Örneğin Amerikalı teorisyen ve tasarımcı C. Jencks, “Postmodernizm, modernizmin hem devamı hem de aşılmasıdır.” şeklinde bir tanımlama yapmıştır. İngiliz tarihçi ve düşünür A.Tonybee, modern dönemin I. Dünya Savaşı’yla sona erdiğini, sonraki dönemin postmodern dönem olduğunu ileri sürmüş ve ilk kez postmodern terimini dönem bağlamında kullanmıştır. Birçok postmodern düşünür ve kuramcıya göre postmodernizm, bir dönemin devamı olarak değil, yeni ve geçmişle herhangi bir bağlantısı bulunmayan bir aşama olarak nitelendirilmektedir. Amerikalı müzik kuramcısı ve besteci Jonathan D. Kramer ise, “Müzikte postmodernizm’in Doğası ve Kökleri” (*The Nature and Origins of Musical Postmodernizm*) adlı makalesinde, postmodernizmi tarihsel bir dönemden ziyade günümüz kompozisyonlarını ve geçmiş dönemlerin müziklerini algılayışımızı etkileyen bir tavır olarak tanımlamaktadır. Birçok besteci, müzik kuramcısı ve analiste göre de postmodernizm, modernizmin öngörmüş olduğu müzik birliğine karşı, onu bozan değiştiren bir tavidir.

Yukarıda ele alınan tanımlamalar ve postmodern müziğin taşıdığı özellikler incelendiğinde, Berio’nun “Sequenza I” adlı eseri postmodern denebilecek özelliklere sahiptir. Postmodernizmi bir dönem olarak ele alırsak, “Sequenza I” bestelendiği tarih itibariyle postmodern bir eser sayılabilir. Ancak geçmiş dönem müziklerini algılayışımıza ve müzik birliğine karşı alınmış bir tavır olarak incelersek, postmodern bir eser sayılmayabilir. Bu eserde herhangi bir karşı koyma ya da tavır söz konusu değildir. Bununla birlikte geçmiş dönemdeki tınsal sınırların aşılması, parça bütünlüğünün sürekli ani dinamik ve ritmik değişikliklerle bölünmesi, nota değerlerinin olmaması nedeniyle ortaya çıkan belirsizlik, Varese’ nin “Density 21.5” (1936) adlı eserine gönderme yapılması, nota, motif, ve dizilerin tekrarlanması gibi özellikler postmodernizmi çağrıştırmaktadır.

Sonuç olarak, Berio’nun “Sequenza I” adlı eseri müzikte postmodernizmin filizlenmeye başladığı dönemde bestelenmiş olup, postmodernizm’i çağrıştıran özellikleri barındırmakla beraber, çalışmada incelen diğer postmodern eserlerle özellikle de Berio’nun “Sinfonia” adlı eseriyle karşılaştırıldığında, postmodern bir

eser olarak nitelendirilemez. Kanımızca, Berio'nun da belirtmiş olduğu gibi, en uygunu parçayı avangard türünde “non-linguistic” bir eser olarak tanımlamaktır.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu. 2008. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arrick, Jason M. 2008. Defining Postmodernism in Music: An Interdisciplinary Approach. Yüksek Lisans Tezi. Northern University.
- Artaud, Pierre Y. 1980. **Flutes Au Présent**. Paris: Edition Gérard Billaudot.
- _____. 1986. **La Flute**. Paris: Edition Salabert/Latters.
- Attinello, Paul. 2007. Postmodern or Modern: A Different Approach to Darmstadt. **Contemporary Music Review**. c. 26. s.1: 25- 37
- Au, Susan. 1997. **Ballet & Modern Dance**. London: ed. Thames and Hudson Ltd.
- Berio's Sequenzas**. 2007. ed. Janet K.Halfyard. Hampshire(England), Burlington(USA): Ashgate Publishing Company.
- Berio**. 1995. Ed. Enzo Restagno. Torino: E.D.T. Edizioni di Torino
- Bettendorf, Carl Christian. 2009. Regaining Music as Language: An Introduction to the Neue Einfachheit Movement in Germany. Doktora Tezi. University of Columbia.
- Bozkurt, Muammer. 2005. **Video Sanatı, Enstalasyon/Film/Performans**. İstanbul: Bileşim Yayınevi.
- Cella, Lisa M. 2001. A Resource Manual for the Solo Flute Repertoire of Twentieth Century. Doktora Tezi. University of California.
- Cesare-Bartnicki, T. Nikki. 2008. The Aestheticisation of Reality: Postmodern Music, Art and Performance. Doktora Tezi. New York University.
- Chevassus, Beatrice R. 2002. **Müzikte Postmodernlik**. çev. İlhan Usmanbaş. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Connor, Steven. 2001. **Post-modernist Kültür**. çev. Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cope, David. 1993. **New Directions In Music**. 6th ed. By K.M. Nietzke United States of America: Wm. C. Brown Communications, Inc.

- Demirhan, Ahmet. 1992. **Modernlik**. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Derrida, Jacques. 1978. **Writing and Difference**. çev. Alan Bass. Great Britain, London: Routledge and Kegan Paul Ltd.
- Dick, Robert. 1989. **The Other Flute- A Performance Manual of Contemporary Techniques**. United States of America: Multiple Breath Music Company
- Dort, Bernard. 1982. The Liberated Performance. Journal of Modern Drama. c. 25. s.1: 60-68.
- Edwards, P. Yvonne . 2004. Luciano Berio's Sequenza III: The Use of Vocal Gesture and The Genre of The Mad Scene. Doktora Tezi. The University of Nord Texas.
- Esenoğlu, Erkan. 2010. Marcel Duchamp ve 20. YY. Sanatına Postmodern Yaklaşım. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Fetterman, William. 1996. **John Cage's Theatre Pieces: Notation and Performance**. Netherland: Harwood Academic Publishers.
- Goldberg, RoseLee. 1988. **Performance Art: From Futurism to the Present**. New York: H.N.Abrams
- Gombrich, Ernst H. 2007. **Sanatın Öyküsü**. çev. Erol Erduran-Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Griffiths. Paul. 1981. **Modern Music-The Avant Garde since 1945**. New York: George Braziller, Inc.
- Habermas, Jürgen. 1994. "Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje", F. Jameson, J.-F. Lyotard, J. Habermas, **Postmodernizm**. ed. Necmi Zeka. İstanbul: K1y1 yayınları: 31-44.
- Humphrey, Doris. 1987. **The Art of making Dances**. Ed. Barbara Pollack London: Dance Books Ltd.
- Isaac, C.G. 1991. The Solo Flute Music of Three Contemporary flutist/Composers: R.Aitken, R.Dick, H.Sollberger. Yüksek Lisans Tezi. University of California.
- İlyasoğlu, Evin. 2001. **Zaman İçinde Müzik**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan. 2006. **Resimde Müziğin Etkisi**. İstanbul: Yirmidört Yayınevi.
- Jameson, Fredric. 1994. **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı**. çev. Nuri Plümer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, Frederic, J.-F. Lyotard, J. Habermas. 1994. **Postmodernizm**, (der.) Necmi Zeka. İstanbul: K1y1 yayınları, 2.basım.

- Kaygısız, Mehmet. 2004. **Müzik Tarihi, Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi**. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Knopke, Ian. 1997. Form and Virtuosity in Luciano Berio's Sequenza I. Yüksek Lisans Tezi. University Of Alberta.
- Kostelanetz, Richard. 1983. **John Cage Writer**. New York: Limelight Edition.
- _____. 1994. **1940-Conversing with Cage**. New York: Limelight Edition.
- _____. 1996. **John Cage (ex)plain(ed)**. New York:Schirmer Books.
- Kramer, Jonathan D. 2002. The Nature and Origins of Musical Postmodernism. **Postmodern Music/Postmodern Thought**. ed. Judy Lochhead, Joseph Auner. New York: Routledge: 13-26
- Kramer, Lawrence. 1995. **Classical Music and Postmodern Knowledge**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Kuhn, Laura D. 1994. Synergetic Dynamics in John Cage's Europeras 1&2. **The Musical Quarterly**. c.78. s.1 spring: 131- 148.
- Kuspit, Donald. 2006. **Sanatın Sonu**. İstanbul: Metis yayınları.
- Laserre, Pierre. 2007. **Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri**. çev. İlhan Usmanbaş. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- LeBaron, Anne. 2002. Reflection of Surrealism in Postmodern Music. **Postmodern Music/Postmodern Thought**. ed. Judy Lochhead, Joseph Auner. New York: Routledge: 27-73
- Linard, Rita A. 1997. An Analysis of Three Solo Flute Works That Bridge The Gap Between Traditional and Twentieth Century Techniques. Doktora Tezi. The University of Texas.
- Lindenberger, Herbert. 1994. Regulated Anarchy: The Europeras and The Aesthetics of Opera. **John Cage: Composed in America**. ed. Marjorie Perloff, Charles Junkerman. Chicago: The University of Chicago Press: 144- 166.
- Lynton, Norbert. 2007. "Postneoizmler ve Sanat", **Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990**. ed. Enis Batur, İstanbul: Alkım Kitapevi: 42-52.
- McDermott, Dennette, D. 1992. Jindrich Feld's Introduzione, Toccata E Fuga Per Flauto Solo With Three Recitals Of Selected Works Of J.S. Bach, Mozart, Messiaen, Berio, Martinu Persichetti, And Others. Doktora Tezi. Denton-Texas: University of North Texas.
- Melick, Lisa M. 2004. Twentieth Century Techniques in Flute Literature: Learning and Teaching Multiphonics. Yüksek Lisans Tezi. California State University.

- Mellott, George K. 1964. A Survey of Contemporary Flute Solo Literature With Analyses of Representative Compositions. Doktora Tezi. State University of Iowa.
- Michels, Ulrich. 1990. **Guidé Illustre de la Musique**. France, Rennes: Edition A. Fayard
- Modernizmin Serüveni: Bir “Temel Metinler” Seçkisi 1840-1990**, 2007. haz. Enis Batur. İstanbul: Alkım Yayınevi. 7.baskı.
- Morgan, Robert P. 1991. **Twentieth-Century Music**. New York: Copyright by W. W. Norton & Company.
- Nemith, Joshua S. 2004. Intertwining Modernism and Postmodernism: The Drama of Transformational Processes in Mauricio Kagel’s Solo Piano Works. Doktora Tezi. University of Cincinnati.
- Luciano Berio:Two Interviews** (with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga). 1985. ed. David Osmond-Smith. London:Marion Boyars Publishers.
- Osmond-Smith, David.1991. **Berio**. New York: Oxford University Press.
- Özkişi, Gülçin. 2007. 20. Yüzyılda Opera; 20. Yüzyıl Modernizminin Operaya Etkileri ve Modernist/ Postmodernist Estetik Bağlamında Opera. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pamir, Leyla. 2000. **Müzikte Geniş Soluklar**. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas**. 1994. Haz. Necmi Zeka. İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Redgate, C. 2007. Performing Sequenza VII: **Contemporary Music Review**. c. 26. s. 2. April: 219-230.
- Salzman, Eric. 1988. **Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice Hall.
- Sanderson, Roy V. 1986. Luciano Berio’s Use of Clarinet in Sequenza IXA. Yüksek Lisans Tezi. University of Southern California.
- Savaşlar, Zekai. 2007. Küreselleşme ve Sosyal Boyutu. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Say, Ahmet. 2000. **Müzik Tarihi**. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şahindokuyucu, Melek. 1997. Bir Kavram Olarak “Modernizm” ve Resim Sanatındaki Etkileri. Yüksek Lisans Tezi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şaylan, Gencay. 2006. **Postmodernism**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

- Şener, Sevda. 1993. **Oyundan Düşünceye**. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Stanley Sadie. 2001. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. c. 18. 2. bs. London: Macmillan Publishers Ltd: 24-28.
- _____. 2001. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. c. 21. 2. bs. London: Macmillan Publishers Ltd: 387-392.
- Thomas, P. 2007. Berio's Sequenza VI: Approaches to Performance and Interpretation. **Contemporary Music Review**. c. 26. s. 2. April: 189-205.
- Vecchione, C. M. 1993. Sequenza VII by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions. Doktora Tezi. Louisiana State University.
- Webb, B. 2007. Berio's Sequenza V: **Contemporary Music Review**. c. 26, s. 2. April: 207-218.
- Willis, Morya E. 1982. Notation and Performance of Avangarde Literature For The Solo Flute, Doktora Tezi. University of Florida.
- Whittall, Arnold. 2009. 1909 and After: High Modernism and New Music. **The Musical Times**. c.150. s. 1906: 5-18
- 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.
- Yamaner, Güzin. 2007. **Postmodernizm ve Sanat**. Ankara: Algi Yayın
- Yılmaz, Mehmet. 2006. **Modernizmden Postmodernizme Sanat**. Ed. A. Nahide Yılmaz. Ankara: Ütopya Yayınları.
- _____. 2009. **Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yurdakul, Elif. 2005. Modern Flüt Tekniklerinin Robert Dick'in Geliştirdiği Teknikler Işığında İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Wikipedia. [18.04.2013]. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Postodernizm>.
- Wikipedia. [18.04.2013]. http://tr.wikipedia.org/wiki/Sequenza_X.
- Wikipedia. [18.04.2013]. http://tr.wikipedia.org/wiki/Sequenza_XII.
- Wikipedia. [18.04.2013]. http://tr.wikipedia.org/wiki/Video_art.

KAVRAM DİZİNİ

Accentuato	: Vurgulu.
Aleotorik	: Şansa bırakılmış, raslantısal.
Amplifikatör	: Ses yükseltici ya da ses üretici olarak kullanılan aygıt.
Aralık	: Ard arda ya da eşanlı iki sesin ses yükseklikleri arasındaki uzaklık.
Arpej	: Akorun seslerini bir arada çalmak yerine, sesleri açarak art arda çalınması.
Artikülasyon	: Notaların tane tane belirtilmesi, telaffuzu.
Atonalite	: Belli bir tona bağlı olmayan.
Bariton	: Tenor ile bas arasında kalan erkek sesi.
Biçem	: Üslup
Bitonal	: İki tonlu.
Chaconne	: Barok çağda armonik yürüyüş üzerine çeşitleme yapmak için kullanılan ve halk ezgilerinden oluşan müzik parçası.
Chanson	: Şarkı
Coda	: Füg, sonat ya da senfoni gibi bir yapıtı bitiren bölüm, kuyruk.
Crescendo	: Sesin kademeli olarak artacağını belirten bir gürlük terimi.
Çeken (Dominant)	: Bir tonalitenin beşinci derecedeki sesi.
Décomposition	: Ayrıştırma, dağılma.
Dinamik	: Sesin gürlük derecesi ile ilgili nüans işaretleri.
Disonant	: Kaynaşmayan, uyumsuz sesler.
Diyatonik	: Yalın dizi. Seslerin düz sıra halinde dizilip, tam ve yarım tonların art arda gelişi.
Dizisellik	: 12 tondaki ses yüksekliklerinin süre, gerilim ve ses rengi gibi öğeler üzerinde uygulanması.
Eksen (Tonic)	: Bir tonalitenin birinci derecedeki sesi.
Emprovizasyon	: Doğaçlama, müzikte içinden geldiği gibi çalmak, söylemek.
Envansiyon	: Yabancı dilde buluş anlamına gelen, iki ya da üç sesli çalgı için bestelenmiş kısa parça.
Ezgi	: Melodi çizgisi, şarkı.
Fermata	: Durak, notaların sürelerini uzatmak için kullanılan terim.
Flutterzunge	: Dilin hafifçe titretilmesi anlamına gelen almanca bir terim.
Gesamtkunstwerk	: Edebiyat, müzik, resim, plastik sanatlar, mimarlık ve tiyatro gibi sanat dallarının bir arada kullanıldığı çok boyutlu sanat yapısı. Birleşik sanat yapısı.
Glissando	: Kaydırma, çalgının üzerinde parmakları kaydırarak ses çıkarmak. Sürterek çalma.
Heterofonik	: Aynı melodik çizginin eşzamanlı olarak, değişik çalgı ya da seslerle çalınıp söylenen doku.
Hiperrealizm	: 1950 – 60'lı yıllarda gerçekleşen sanat hareketi.
Incidental music	: Tesadüfi müzik.

Integral serializm	: Tam dizisellik
Kadans	: 1. Bir müzik tümcesinin sonunda yer alan nota veya akorlar grubu. 2. Yorumcunun ustalık düzeyini değerlendirmek üzere, konçertoların bölüm sonlarında solist tarafından tek başına çalınan bölüm.
Key clicks	: Perdeli çalgılarda bir veya birden fazla perdeye vurarak kullanılan teknik.
Kolaj	: Yapıştırma. Değişik müzik türleri ve malzemelerinin yapıştırma yöntemiyle bir arada kullanılması.
Konsonans	: Uyumlu, kaynaşan sesler.
Kontrpuan	: Noktaya karşı nokta anlamına gelen, çok sesli müzikle ilgili bir bilim dalı. İki ya da üç eşzamanlı müzik çizgisinin uyumlu bir şekilde iç içe geçmesi.
Kromatik	: Dizideki yarım sestten oluşan aralıklara verilen isim.
Legato	: Sesleri bağlayarak çalmak.
Leit-Motif	: Etiket görevi yapan müzik motifi. Kılavuz müzik.
Madrigal	: 14. yüzyılda nakaratlı tek sestten oluşan, 16. yüzyılda ise en az iki ses için yazılmış din dışı şarkı.
Majör üçlü	: Aralarında iki ton bulunan ses aralığı.
Mezzo soprano	: Kadın ve çocuklarda ses niteliği derin ve tok olan kalın ses.
Mikroton	: Yarım tondan daha küçük aralıklar.
Minimalizm	: Müzikte kısa motiflerin tekrarından oluşan yöntemi kullanan akım.
Modalite	: Makamsal
Modülasyon	: Ton değişimi.
Modülatör	: Ton değiştiren.
Multifonik	: Çok tınılılık. İki'den beşe kadar notanın birlikte çalındığı geniş aralık.
Multilinear	: Çok çizgili.
Nontriadic	: Üçlü olmayan akor.
Non-Western	: Asya ve Afrika müzikleri için kullanılan terim.
Nüans	: Ayırtı, fark.
Oktatonik	: Sekiz sesli
On iki ton tekniği	: Kromatik dizideki on iki sesin eşit değerde ve özgürce kullanılabilirdiği tekniğe verilen ad.
Ölçü	: Müzik parçasının eşit süreli bölünüşü.
Parodi	: Çoğunlukla sahne sanatlarında kullanılan komik taklit.
Pastiş	: Muhtelif eserleri taklit edip hicvederek yapılan müzik parçası.
Perküsiif ses	: Parmaklarla vurarak elde edilen ses.
Pitch	: Ses perdesi.
Point d'orgue	: Notaların sürelerini uzatmak için kullanılan, nokta üzerine yarım daire çizerek gösterilen müzik işareti.
Politonalite	: Birden çok tona bağlılık.
Post-serial	: Geç-Dizisellik. Dizisel dönemden sonraki dönem.
Quartet	: Dörtlü. Dört ses ya da dört çalgı için bestelenen müzik.
Rasgueados	: Elle tellere çarpma.
Rastlantısal	: Şansa kalmış müzik yöntemi.
Rekapitülasyon	: Özet. Müzik parçalarının son kısmında bulunan ve kısaca parçayı özetleyen kısım.

Rejistir	: Aralık
Rezonatör	: Seslerin tınlamasını, yankılanmasını sağlayan.
Scherzo	: Şakacı karakterdeki parça. Senfoni ya da sonatların üçüncü bölümü.
Sforzando	: Zorlayarak. Gayretle.
Sing and play	: Çağdaş tekniklerden aynı anda söyleyip çalma tekniği.
Solo	: Tek, yalnız. Solistin tek başına yorumladığı kısım.
Sonorite	: Ses gürlüğü, ses dolgunluğu.
Staccato	: Sesleri kesik kesik ve kısa çalış şekli. Notaların üstüne konan nokta işareti ile gösterilir.
Susku	: Notada belirtilen süre kadar susmak.
Tamburo	: Çalgıya vurmak.
Tenor	: En tiz erkek sesi.
Tenuto	: Sesleri tutarak çalmak için kullanılan terim.
Tonalite	: Bir müzik parçasının belli bir tona göre armonik olarak düzenlenmesi.
Triad	: Dizinin birinci, üçüncü ve beşinci dereceli seslerinden oluşan akor.
Trio	: Üçlü. Üç ses ya da üç çalgı için yazılan müzik.
Triton	: Üç sesli parça.
Variation	: Çeşitleme. Bir temanın parça süresince çeşitli çalma biçimleri ve süslemelerle değişikliğe uğraması.
Vibrato	: Karın kaslarından destek alarak ses tellerinin titreşmesi sonucunda elde edilen tını. Titreşimli çalmak.
Vokal jest	: Sesin hareketi.
Whistle-tone	: Fısıltı tonları. Çalgıdan ses çıkarmadan üfleyerek elde edilen titreşimler.

EKLER

Ek .1 Sequenza I 1958 Uyarlaması

o SEVERI



SEQUENZA

PER FLAUTO SOLO

LUCIANO BERIO
(1958)

70 M.M.

The musical score is written for a single flute. It begins with a tempo marking of 70 M.M. (Metronome Mark). The dynamics range from *sfz* (sforzando) to *ppp* (pianississimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Proprietà per tutti i paesi delle EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
© Copyright 1958 by EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
Tutti i diritti riservati a termini di legge.
All rights reserved. International copyright secured.

S. 5531 Z.

(ff) *molto* *f*
ff *p* *f* *mf* *pp* *mf* *f* *p* *mf*
ppp *pp* *p* *pp* *p*
f *pp < sfz* *pp* *pppp*
p *pp* *< mf* *mf*
pp *mf* *pp* *f* *mf*
sfz *ppp* *sfz*
f *mf* *p* *pp*
mf *f* *p* *pp* *mf* *p* *ppp*
sfz *pppp* *pp* *f* *p* *mf*

S. 5531 Z.

Musical score for a piano piece, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, *mf*, *ppp sempre*, *(ppp)*, *sf*, *sfz*, *dim. molto col fiato*, *sparire*, *cresc. con le chiavi*, and *pppp*. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

[S. 5531 2.]

Musical score for piano, featuring dynamic markings and performance instructions. The score consists of ten staves of music.

- Staff 1: *PPP*, *p*, *PPPP*, *(PPPP)*
- Staff 2: *PPP*, *p*
- Staff 3: *PPPP*, *pp*, *mf*, *ff*, *sf*, *mf*, *ffz*
- Staff 4: *ff*, *(dolce)*, *PPP*, *(PPP sempre)*, *p*, *(PPP)*, *p*, *PPP*
- Staff 5: *mf*, *PPP*, *PPP sempre*, *(p)*, *p*
- Staff 6: *PPP*, *pp*, *mf*, *f*, *p < mf*, *PPP*, *p < mf*, *PPP*
- Staff 7: *f < mf*, *f*, *p*, *pp*, *mf*, *pp*
- Staff 8: *mf*, *PPP*, *p*, *PPP sempre*
- Staff 9: *più p ancora*
- Staff 10: *fz - pp*, *PPPP*

Performance instructions include:

- 60 M.M.
- 72 M.M.
- più p ancora*

S. 5531 2.

Ek 2. Sequenza I 1992 Uyarlaması

a Severino Gazzelloni

Sequenza I

per flauto solo
(1958)

Luciano Berio
(1925–2003)

The musical score for Sequenza I for flute solo is presented in a single system with eight staves. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 70$. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including numerous triplets and quintuplets. Dynamic markings range from *ppp* (pianississimo) to *ff* (fortissimo), with many passages marked *ff sempre*. The piece includes several accents, such as $\Delta 5^\circ$, $\Delta 6^\circ$, and $\Delta 7^\circ$. The notation is dense and technically demanding, typical of Berio's style.

© Proprietà per tutto il mondo: Edizioni Suvini Zerboni
Via Quintiliano, 40 - 20138 Milano
Per gentile concessione

Universal Edition UE 19957
ISMN M-008-03935-5
UPC 8-03452-01084-5
ISBN 978-3-7024-1342-2

The musical score consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo), with many passages marked with accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. There are several trills and triplets. A section of the score is marked *il massimo* (pianissimo). The score concludes with a final measure marked *pp*.

UE 19 957

dim. molto col fiato *sparire* Δ 4° Δ 3°

mf *cresc. con le chiavi* *ff (il possibile)* *dim.* *sparire*

Δ 5° *ppppp* *p < mf* *pp* *mf ppp* *ppp p* *pppp*

Δ 6° *(pppp)* *ppp* *p* *pppp* *pp < mf* *ff*

> mf *(mf)* *sfz* *ff* *(dolce)* *ppp sempre*

p *ppp* *ppp sempre*

$\text{♩} = 60$ *p* *ppp* *pp* *mf pp* *ff > p < mf* *pp* *p < mf ppp*

f > ff *mf* *ff* *p* *ppp* *mf* *pp*

$\text{♩} = 72$ *ppp* *p* *ppp sempre*

più p ancora

Δ 6° *sfz pp* *pppp*

UE 19 957

ÖZGEÇMİŞ

1968 yılında İstanbul'da doğan Şebnem Uşen, müzik çalışmalarına Fırat Kızıltuğ ile blok flüt dersleriyle başlamıştır. 1985'de Gerhard Braun' un Almanya'da düzenlediği Uluslararası Blok Flüt kursuna katılmış, aynı yıl Prof. Mükerrer Berk ile tanışarak çalışmalarına yan flüt ile devam etmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi'nin 1986 yılında düzenlediği yaz kursları kapsamında Guy Cottin ile çalışmış, 1987 yılında Özel İtalyan Lisesi'nden mezun olduktan sonra MSÜ Devlet Konservatuarı'nın lisans programında Prof. Mükerrer Berk'in flüt sınıfına girmiştir. 1991 yılında lisans kısmından mezun olarak, yüksek lisans eğitimine Brüksel Kraliyet Konservatuarı'nda devam etmiştir. Lisansüstü eğitimde, Armoni ve Pedagoji dallarında Sertifika, Müzik Analizi dalında ise Yüksek Sertifika programlarını bitirmiştir. Flüt sınıfında sırasıyla Mark Grauwels, Gerard Noack ve Etienne Plasman ile, Oda Müziği'nde ise, Guy Vav Waas ve Sergei Bemant ile çalışmıştır. 2000 yılında flüt ve oda müziği dallarında yüksek lisansı tamamlayarak Türkiye'ye dönmüştür. Şebnem Uşen, Aralık 2000 tarihinde YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'ne araştırma görevlisi olarak atanmıştır. 2000-2003 yılları arasında "Akdeniz Barış Orkestrası" nın verdiği konserlerde solo flütçü olarak görev almıştır. Halen Yıldız Teknik Üniversitesi-Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Yayınlar:

Uşen. Ş. **Piyanist ve Besteci Olarak Franz Liszt ve Etkilendiği Kaynaklar**, Orkestra Dergisi, Sayı 389, Ekim 2007

_____. **Müzikte Postmodernizm**, Orkestra Dergisi, Sayı 423, Ocak-Şubat 2012

Konserler:

Uşen. Ş. , Ayata. E., 20. Yüzyıl Bestecileri Flüt- Piyano Dinletisi, YTÜ Oditoryum, İstanbul, Ocak 09, 2008

Uşen, Ş. , Ayata. E., Çağdaş Türk Bestecileri Flüt-Piyano Dinletisi, YTÜ Oditoryum, İstanbul, Haziran 06, 2008

Uşen, Ş. , Özel, A., Özel, Ö.,Doğu- Batı Buluşmasında Flüt, YTÜ Oditoryum, İstanbul, Haziran 09, 2009

Uşen, Ş. , Sesten Sessizliğe Doğru, Flüt-Piyano Dinletisi, Akatlar Kültür Merkezi, İstanbul, Aralık 14, 2011.

Uşen, Ş. , Solo Flüt Dinletisi, Akatlar Kültür Merkezi, İstanbul, Nisan 18, 2012.