

LUCIANO BERIO, SEQUENZA SERİSİ VE ÜÇ PARAMETREYE GENEL BAKIŞ

Mert ALTUNTAŞ¹ Koray SAZLI²

ÖZ

Bu çalışmanın odak noktası, 20. yüzyıl müziğinin en önemli temsilcilerinden biri olan İtalyan besteci Luciano Berio'nun (1925-2003), 1958-2002 yılları arasında her biri solo enstrümanlar için bestelenmiş olan Sequenza serisi ve aralarındaki ortak öğeler olacaktır. Berio, bestelemiş olduğu bu eserlerin temelinde üç parametrenin yattığını, eserlerin, kendisinin izah etmiş olduğu spesifik bir dinleme üslubu üzerinden değerlendirilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Birbirleri ile ortak noktaları olan bu eserlerin aynı zamanda kendine özgü karakteristik yanları bulunmaktadır. Bu sebepten ötürü yapmış olduğumuz çalışmada her bir Sequenza'nın sahip olduğu özel karakteri vurgulamak adına, farklı yaklaşımlarla yapıtların ön plandaki baskın nitelikleri ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Berio, Sequenza, Polifoni, Virtüözite, Parametre*

Altuntaş, Mert. Sazlı, Koray. "Luciano Berio, Sequenza Serisi ve Üç Parametreye Genel Bakış". *idil* 6.38 (2017): 2853-2868.

Altuntaş, M., Sazlı, K. (2017). Luciano Berio, Sequenza Serisi ve Üç Parametreye Genel Bakış. *idil*, 6 (38), s.2853-2868.

¹Yıldız Teknik Üniversitesi Davutpaşa Yerleşkesi Sanat ve Tasarım Fakültesi MSSB mert.altuntas.91(at)gmail.com

² Doç. Dr., Yıldız Teknik Davutpaşa Yerleşkesi Sanat ve Tasarım Fakültesi MSSB ksazli(at)yildiz.edu.tur

LUCIANO BERIO, SEQUENZA SERIES AND OVERVIEW THREE PARAMETERS

ABSTRACT

The focal point of this work is the Italian composer Luciano Berio (1925-2003), one of the most important representatives of 20th-century music, the Sequenza series, each composed for solo instruments between 1958-2002 and common elements between them. Berio proposes that the three parameters underlay the basis of these works. The works must be appreciated through a specific type of listening, which he explained. These works, that contain common properties with each other, in the meantime every one of them has unique characteristics on their own. Therefore our study has targeted to reveal the dominant foreground qualities by using different approaches in order to emphasize the specific character of each Sequenza.

Keywords: *Berio, Sequenza, Polyphony, Virtuosity, Parameter*

GİRİŞ

1960 yılına gelene kadar, ses, çalgı ve çeşitli çalgı toplulukları için kompozisyonlar veren Luciano Berio, ilki ‘Preludio a una festa marina’ (1944) başlığını taşıyan, ‘Mimusique’ (1952-53), ‘Variazioni’ (1953-54), ‘Nones’ (1954), ‘Divertimento’ (1958) gibi, on civarında orkestra eseri de bestelemiştir. İkinci dünya savaşı sonrası Avrupa kıtasının bir çok alanda olduğu gibi sanatta da kaçınılmaz olarak yaşanan olumsuzluklar ve zorluklar sebebi ile büyük bir orkestra bulmak ve yazılan eserlerin provalarını almak git gide zorlaşmaktaydı. Berio, 1950’lerin sonlarına doğru kendisiyle iş birliği yapmaya gönüllü olan usta enstrümanistlerle çalışmaya başlamıştır. Besteci-yorumcu ilişkisi sonucu ortaya çıkan ve 20. yüzyıl solo çalgı repertuarının en önemli yapıtları arasında yer alan Sequenza serisi 1958-2002 yılları arasında bestelenmiştir. Sırasıyla flüt, arp, kadın sesi, piyano, trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrbas) için bestelenen Sequenza serisi toplam on dört solo eserden oluşmaktadır (Vecchione, 1993: 12).

Berio bu eserleri yazarken yorumcu ve enstrüman arasındaki ilişkiyi en dengeli biçimde ortaya çıkarmayı amaçlamıştır, bundan ötürü eseri, ithaf ettiği yorumcuyla birlikte çalışarak bestelemiştir. Eserlerin her biri enstrümanların ve yorumcuların sınırlarını zorlayan detaylarla kaplı bir yapıya sahiptir. Sequenza’ların büyük bir çoğunluğu belirli bir yorumcuya ithaf edilmiş veya yorumcunun kendisinden ilham alınarak bestelenmiştir. Eserlerin yapısı ithaf edilen yorumcu ve enstrümanın belirli özellikleri temel alınarak tasarlanmış ve limitleri göz önünde bulundurulmuştur. Örneğin; ‘Sequenza III’ Cathy Berberian’ın kendine has olan vokal tekniği temel alınarak ona özel yazılmıştır (Wuestemann, 1998: 11).

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

Berio’nun kendi Sequenza’larının daha iyi anlaşılması için kendi ürettiği bir kavram olan spesifik bir dinleme türünü vurguladığı görüyoruz. Buna benzer bir örnek olarak, bestecilerin kendine has önermiş oldukları dinleme türlerine baktığımız zaman,

‘Deep Listening’ (Derin Dinleme) adı altında pek çok çalışmaya imza atan ünlü Amerikalı besteci, yazar, akordeoncu Pauline Oliveros (1932-2016) karşımıza çıkmaktadır. 1996 yılında Oliveros, ‘What is Deep Listening’ (Derin Dinleme Nedir) adlı bir makale ile bu dinleme türünün bir tanımını yapmıştır:

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

Bu çalışmada, Berio’nun Sequenza’ları kronolojik bir sırayla ele alınarak her biri hakkında bilgiler verilmiş ve aralarındaki ortak unsurlar açıklanmıştır. Bu kronolojik sıra 1958-1969, 1977-1988 ve 1995-2002 olmak üzere üç ana başlığa toplanmıştır. Bununla birlikte bestecinin Sequenza serisine nasıl bir üslupla yaklaşılması gerektiği hakkındaki açıklamaları göz önünde bulundurulmuş ve bestecinin bu eserler hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Çalışmanın odağında bulunan ve Berio’nun önemle vurguladığı üç parametre, on dört Sequenza bağlamında genel bir yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmiştir ve sınırlandırılmıştır. Her bir Sequenza bu anlayış kapsamında genişçe bir makale veya tez konusu niteliği taşımaktadır. Bu üç parametrenin iç içe geçmiş katmanları detaylı bir analizi gerektirmektedir..

SEQUENZA SERİSİ

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

1958-1969, Sequenza I-VII

1958 yılında flüt için yazılan ‘Sequenza I’ serinin ilk eseridir ve ünlü İtalyan flütçü Severino Gazzelloni’ye ithaf edilmiştir. Bu eser Sequenza serisinin ilk eseri olmasının yanı sıra, 20. yüzyılın kabul edilen önemli üç solo flüt eserinden biridir.

Diğer iki büyük solo flüt eseri ise kronolojik olarak sırasıyla, Debussy'nin 1913 yılında bestelemiş olduğu 'Syrinx' ve Varese'nin 'Density' (1936) eserleridir. Eserin notasyonunda ölçü çizgileri yer almamaktadır ve yapısal olarak belirsizdir. (Halfyard, 2007: 191). Bütün Sequenza'larda da olduğu gibi, pek çok karışık parametrenin bir araya gelmesinden ötürü yorum açısından zorluklar içeren bir eserdir. Örneğin, hızlı ve ani hareketlerle donatılmış ritmik yapısı ve nüans çeşitliliği ile yorumcuyu zorlayacak özelliklere sahiptir. Sequenza'larda ortak olan bu birbirine zıt unsurlar, parçaların bütünselliği çerçevesinde yoğun kontrastlar içeren ifadeleri oluşturmaktadır.

1950'lerin başında ağırlıklı olarak seriyal eserler üstüne çalışmalar yapan Berio, 1950'lerin sonlarına doğru 'Indeterminacy' (Belirsizlik) akımından etkilenerek kendi özgün dilini geliştirmeye başlamıştır. Bu eser, Berio'nun geliştirmeye başladığı yeni dile tanıklık eden ilk eserlerden biri olduğundan ötürü flüt literatüründe önemli bir yer edinmiştir. Eserdeki notasyonda, (Resim:1) orantısal/oransal (proportional) bir yazı stili kullanılıp ölçü çizgileri olmaması bakımından John Cage'in 'Music of Changes' (1952) adlı eserine benzemektedir (Uşen, 2013: 88-89).



Resim 1. (1958 by EDIZONI SUVINI ZERBONI, Milano), Sequenza I, 1. satır

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

1962 yılında Berio, Fransız arpçı Francis Pierre için bir arp konçertosu yazmak istemiştir ve bunun için öncelikle solo arp için bir egzersiz yazmıştır. 1963 yılında

yazmayı tamamlamış olduğu bu egzersizi ‘Sequenza II’ olarak adlandırmıştır. Daha sonraları ise yazmış olduğu bu eser için bir orkestrasyon düzenlemesi yaparak Pierre için yazmaya kalktığı arp konçertosunu tamamlamış ve böylelikle ‘Chemins I’ (1964) ortaya çıkmıştır (Uşen, 2013: 94).

Bu eserde Berio’nun kullanmış olduğu en ilgi çekici özelliklerden biri yatay ve dikey hatların kademeli bir şekilde git gide kendilerini alışılmış tını, ses düzeyinden başlayarak gürültü dediğimiz yerlere taşınmasıdır. Burada bahsedilen gürültü kavramı alışılmışın dışında enstrümandan elde edilen ses tınlarını vurgulamaktadır. (Resim:2).



Resim 2. (1965 by Universal Edition, London) Sequenza II, 1. satır

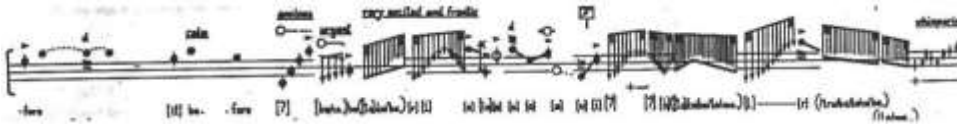
Buna benzer hareketler ‘Sequenza I’, ‘Sequenza V’ ve ‘Sequenza XIV’te de kullanılmıştır. ‘Sequenza I’deki tuşlara vurma tekniği (Key Clicks) buna örnek verilebilir. Aynı zamanda Berio ‘Sequenza I’ için kullanmış olduğu notasyon stiline benzer bir şekli ‘Sequenza II’de de kullanmıştır. Eserin notasında,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

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

‘Sequenza III’, Berio’nun müzik ve lisan arasındaki etkileşime olan ilgisinin gelişimi açısından önemli bir nokta olup aynı zamanda da vokal tekniklerine karşı olan yaklaşımı açısından da önemlidir. Tıpkı ‘Omaggio a Joyce’de olduğu gibi bu eserde de metin bir yazardan alıntılanmıştır. Berio, Berberian’ın virtüözitesinden etkilenerek pek çok eser bestelemiştir. ‘Omaggio a Joyce’, ‘Circles’, ‘Visage’ gibi eserler bu etkiyi yansıtmaktadır. Ancak ‘Sequenza III’ ise sadece Berberian’a ithaf edilmemiş aynı zamanda onun için yazılmıştır (Schaub, 1989: 57-58). Berio ile

yapılan bir röportajdan çıkan sonuca göre, bu eserin sadece Cathy Berberian için yazılmadığı, aynı zamanda onun hakkında olduğudur. Berberian ise bu eserin bir kadının iç dünyasına tutulan X-ışını olduğunu dile getirmiş (Edwards, 2004: 31-32).

‘Sequenza III’, genişletilmiş vokal teknikleri (extended vocal techniques / EVT) konusunda yeni ufuklar açan bir eserdir. Ayrıca grafik notasyon ile hazırlanmış olan bu eserde ritim ve ses perdeleri, nadiren net bir biçimde belirtilmiştir. (Resim:3). Eser, dinleyicinin odağını, ritim ve ses perdelerine odaklamak yerine, kullanılan genişletilmiş vokal tekniklerinin yol açtığı, çeşitli alışılmadık ses jestlerine odaklar (Murdoch, 2011: 2). Berio’nun önemli tiyatral eserleri arasında yer alan bu Sequenza’da, yorumcu eseri seslendirirken, aynı zamanda yoğun mimik kullanımıyla birlikte beden dilini de eserin ruhuna uygun tiyatral bir üslup ile sergilemektedir.



Resim 3. (1968 by Universal Edition, London). Sequenza III, 11. satır.

1966 yılında Berio, Brezilyalı besteci ve piyanist Jocy de Carvalho için ‘Sequenza IV’ü bestelemiştir. Eserin ilk edisyonu ‘Universal Edition’ tarafından 1967 yılında yayımlanmıştır ancak daha sonraları eseri yeniden gözden geçiren Berio, 1993 yılında yeni bir versiyon düzenlemiştir (Uşen, 2013: 83). Vokal ve trombon Sequenza’ları tiyatral yapılarıyla öne çıkarken piyano Sequenza’sı müzikal yapısıyla göze çarpar. Bütün hepsi arasından bu Sequenza, daha yoğun ve nispeten daha farklı bir armonik yazıma sahiptir. Bunun en belirgin örneği ise sostenuto pedalı ile birlikte elde edilen sesin devamlılığını sağlayan efekt ile, buna karşı bir ses çalındığında ortaya çıkan efektin bir armonik kontrpuan yaratmasıdır (Shaub, 1989: 72). Zoe Browder Doll yapmış olduğu çalışmada, Berio’nun sostenuto pedalını bu şekilde kullanmasını ‘Phantom Rhythms’ (hayalet ritimler) ve ‘Hidden Harmonies’ (gizli armoniler) olarak yorumlamıştır. Berio bu tekniği ‘Sequenza IV’ dışında, ‘Leaf’ (1990) ve yazdığı son piyano sonatında (2002) da kullanmıştır. Bu iki eser birbirlerine sostenuto pedalı kullanımının benzerliği yanı sıra, aynı zamanda armonik ve ritmik jestler bakımından da benzemektedir (Halfyard, 2007: 62). Berio sostenuto pedalını normal kullanımı dışında bir amaç ile dinleyicinin ritim ve armoni algısını manipule etmek için kullanmıştır. Atak noktalarını kamufle ederek ve birbirinin içinde gizli olan armoni noktalarını açığa çıkartarak sostenuto pedalı, Berio’nun ellerinde akustiğe

çeşitli değişimlerle yön verebilen bir kılıf haline gelmektedir. (Resim:4). Böylelikle Berio, kullandığı akorların serbest bırakılma sürelerini uzatırken aynı zamanda da gizli atakları yaratmıştır (Halfyard, 2007: 53). Bu Sequenza'da diğerlerinin aksine metrik notasyon kullanılmıştır ve aynı zamanda da ölçü rakamlarından yararlanılan ilk Sequenza'dır (Shaub, 1989: 72). Eserde kullanılan armoni ve piyanonun tınısal yansılarını ortaya çıkan yatay ve ritmik hatlar, polifonik bir dinleme oluşturduğu gibi, aynı zamanda enstrümanın idiomatik karakterini de yorumcunun müzikalitesiyle birleştirmektedir.



Resim 4. (1967 by Universal Edition, London), Sequenza III, 2. satır.

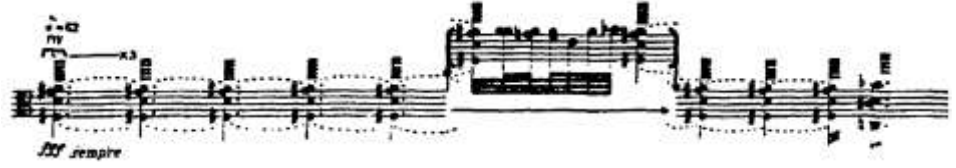
Berio, 1966 yılında piyano için 'Sequenza IV'ü bestelediği aynı yıl trombon için 'Sequenza V'i de bestelemiştir. Bu eser Amerikalı tromboncu Stuart Dempster için yazılmış ve palyaço Grock'un (Adrien Wettach) anısına ithaf edilmiştir. Eser, tiyatral hareketler ve özgün müzikal unsurlar arasında bir bağ kurmuştur (Pellman, 1979: 122). 'Sequenza III'te olduğu gibi Berio, bu eserde de müzik dışı dramatik, tiyatral unsurları sürece dahil etmiştir. Eser, notada A ve B harfleriyle belirtilmiş iki bölmeden oluşmaktadır. (Görsel 5) B bölümünde ölçü çizgileri olmasına rağmen A bölümünde ölçü çizgileri yer almamaktadır. Yorumcu sahneye bir palyaço kostümü ile çıkar. Sahnede yürür, dolaşır ve A bölümünün performansı boyunca ayakta durur. Eserin notasyonunda belirli yerlerde yorumcuya enstrümanını yavaş veya hızlı bir biçimde yukarı, aşağı hareket ettirmesini bildiren oklar vardır. Yorumcu bu okları takip ederek enstrümanını eserin müzikal yapısıyla da uyumlu bir senkron ile hareket ettirir. Daha sonra B bölümüne geçmeden hemen önce yorumcunun ağzından şaşkın bir biçimde 'why' sözcüğü çıkar ve yanı başında ki sandalyeye oturarak B bölümüne geçer (Shaub, 1989: 10).



Resim 5. (1965 by Universal Edition, London), Sequenza V, 1. satır.

Çalgının sınırlarının zorlandığı bu eserde, yorumcunun trombonu spesifik yerlerinden çıkartması istenilen sesler, tiyatral jestlerle birleşerek farklı parametrik boyutlar sunmaktadır. Luciano Berio, 1967 yılında viyola için ‘Sequenza VI’yı yazmıştır. 1968 yılında bu eseri “dayanıklılık, kuvvet ve yoğunluk içeren bir etüd” olarak tanımlamıştır. Bu Sequenza aynı zamanda iki eserle daha bağlantılıdır. ‘Sequenza VI’nın solo viyola partisine bir oda orkestrası eşliği ekleyerek ‘Chemins II’yi ortaya çıkarmıştır. Daha sonra ise Berio ‘Chemins II’deki eşliği, oda orkestrası yerine büyük bir orkestraya çevirmiş ve böylelikle ‘Chemins III’ü meydana getirmiştir. Yazılan bu eserler Alman Viyolacı Walter Trampler’e ithaf edilmiştir. ‘Sequenza III’ ve ‘Sequenza V’te kullanılan yenilikçi teknikler, kendi repertuarlarındaki keşfedilmemiş alanları aydınlatmış ve pek çok konuda öncü olmuştur. Aynı şekilde ‘Sequenza VI’ da bu özellikleri yansıtmaktadır. Viyola’ya yeni bir görev atamış ve enstrümanı melodik, ince bir hat kullanımından ziyade, polifonik ve yoğun katmanların olduğu dokuların icrasında görevlendirmiştir (Nancy Uscher, s.1982, 286). Dikeyden yataya ve yataydan dikeye geçiş yapan dokular tarafından karakteri oluşturulan bu eser üç ana bölmeden (A1,B,A2) oluşturulmuştur. (Resim:6). Eserde ölçü çizgileri yer almamaktadır, tremolo tekniği kullanılan, son derece zor ve süratin önemli olduğu bir eserdir (Shaub, 1989: 132). Yorumcunun dayanıklılığını, tekrar eden notaların yarattığı yoğun doku ve armoni/kontrpuan kullanımı, bu eserde de söz konusu olan üç parametreyi dikkat çekici bir şekilde sunmaktadır.

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



Resim 6. (1970 by Universal Edition, London), Sequenza VI, 1. satır.

Berio'nun bu Sequenza üzerinden yapmış olduğu bir başka düzenleme ise 'Chemins IV' adını almıştır. 1975 yılında bu Sequenza üzerine on bir tane yaylı eşliği eklemiş ve böylelikle 'Chemins IV' ortaya çıkmıştır ve 1992 yılında bu eseri revize etmiştir (Uşen, 2013: 85). 1996 yılında ise Amerikalı obuacı Jacqueline Leclair, bu eserin ölçü rakamlarına sahip bir versiyonunu hazırlamıştır. Bu notasyonu bestecinin de onayını alarak bu yeni versiyonu, ek baskı olarak 2000 yılında yayımlatmıştır. Aynı zamanda hazırlamış olduğu bu edisyonda, ufak notasyon değişiklikleri ile de beraber akorlardaki mikrotonal kullanım için, değişen dereceler hakkında, performans notları yazmıştır (Halfyard, 2007: 67).

'Sequenza VII' armonikler de dahil olmak üzere pek çok özel efekt kullanımına sahiptir. Notada eser boyunca bir si notası tutulma talimatı vardır, ve yorumcu tüm eseri bu si notası eşliğinde icra eder (Resim:7). Farklı parmak kullanımları, ses ve tını açısından ufak bir çeşitlilik kazandırmıştır.



Resim 7.

Ayrıca multifonikler, sürekli üfleme tekniği (over-blowing), çift triller ve bu trillerin mikro aralıklardan yararlanmaları gibi çeşitli teknikler de eserde mevcuttur. Notada, bu çeşitli efektlerin icrasında yararlı olabilecek parmak pozisyonlarını gösteren bir şema da mevcuttur. Bu şema ise eserin ithaf edildiği obuacı Heinz Holliger tarafından hazırlanmıştır (Schaub, 1989: 145). Enstrümanın idiomatik yapısını son derece ön plana çıkartan, ithaf edilen yorumcunun virtüözitesini üst

düzyeyle sergileyen ve armonik/kontrpuantal hatlar ile ustaca kompoze edilmiş müzikal katmanları barındıran bir eserdir.

1977-1988,SequenzaVIII-XI

1976-1977 yıllarında Berio tarafından keman için bestelenen ‘Sequenza VIII’, İtalyan kemancı Carlo Chiarappa’ya ithaf edilmiştir. Bu eserde Berio, kemanın tarihsel gelişimini tasvir etme amacındadır ve bir barok dönem varyasyon formu olan chaccone’nun çeşitli özellikleri temel alınarak bestelenmiştir (Uşen, 2013: 85). Berio bu eserin notasyonunda da ölçü çizgileri kullanmamıştır. Bu formata aykırı olarak eserin 7. ve 8. sayfalarında bir istisna yapıp, arka arkaya gelen harmonikleri orantısız/oransal notasyon ile gösterilmiştir. Diğer Sequenza’ların aksine bu eserde Berio, özel alışılmışın dışında bir efekt veya teknik kullanmamıştır. Eser, la ve si notaları temel alınarak bestelenmiştir ve bu da chaccone varyasyonunun çekirdeğini oluşturmaktadır. Bundan ötürü ‘Sequenza VIII’, J. S. Bach’ın, Re minor keman partitasının son bölümü olan ‘Chaccone’nin yüksek müzikalitesine bir saygı niteliği taşımaktadır. Eser, A1, B ve A2 olmak üzere üç bölmeden oluşmaktadır.

Yavaş ve hızlı ritmik değerlerin birbirini kovaladığı ilk bölmede açılış harmonik bir alan üzerinden yapılır ki bu da organik bir biçimde farklı oktavlarda tekrarlanır. A1 bölmesinin aksine B bölmesi tek bir motor-ritmik yapıya sahiptir. Son bölme olan A2, açılışta var olan materyallerinin bir çeşidinden ve üstünde ufak oynamalar sonucu yontulmuş hallerinden meydana gelmektedir. B bölmesinin bittiği yerden başlayarak devam eder. Buradan itibaren kompozisyon genişletilmiş bir kodanın gelmesiyle beraber eser sonuna kadar devam ederek final verir. (Schaub, 1989: 159-160). Bu Sequenza, başlangıcından itibaren sürekli bir değişimle birlikte, birbiri ardına gelen ve iç içe geçen katmanların yaratmış olduğu boyutlarla birlikte ortaya zengin bir polifoni sunmaktadır.

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

Solo klarnet için bestelenen ‘Sequenza IX’, diğer Sequenza ve Chemins eserlerinin aksine, Berio’nun henüz yazmayı tamamlamamış olduğu bir Chemins eserinden uyarlanarak, 1980 yılında bestelenmiştir. 1977 ve 1983 yılları arasında birbiriyle bağlantısı olan dört eser bestelenmiştir. ‘Chemins V’ (1979-80, daha sonra geri çekilmiştir), ‘Sequenza IXa’ (1980), ‘Sequenza IXb’ (1981), ‘La vera storia’ (1977-81). Klarnet ve gerçek zamanlı dijital filtreler için yazmakta olduğu bu Chemins, sıra itibarıyla ‘Chemins V’ olacağı düşünülmekteydi ancak Berio’nun bu

eseri tamamlaması 1996 yılına kadar sürünce bu eser ‘Chemins VII’ olarak adlandırıldı ve alto saksofon için 1981 yılında yazılan ‘Sequenza IXb’nin üzerine bestelendi. Bestelenen bu dört eser de ‘Sequenza IX’da temel alınan aynı müzikal yapıdan geliştirilerek oluşturulmuştur (Halfyard, 2007: 153).

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

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

Berio’nun sequenzalarında ortak olan noktalardan birinin açık bir şekilde virtüözite olduğunu görmekteyiz. Ortalama 10-15 dakikalık sürelerle sahip olan bu eserlerin, yorumcuya çok kısıtlı bir dinlenme noktası bıraktığını da gözlemlemekteyiz. Aynı şekilde uzun bir süre ile kısıtlı bir dinlenme alanına sahip olan Bach’ın Chaconne eserinin Berio’nun sequenzalarına ilham kaynağı olduğunu hatta ‘Sequenza VII’ ve ‘Sequenz VIII’de bu esere yönelik çeşitli göndermelerin mevcut olduğunu da görülmektedir.

Berio'nun Chaconne eserine karşı olan tutkusunun yanı sıra Philharmonic Society of Rovereto, Amerikalı gitarist Eliot Fisk'e sponsor olmuş ve Fisk ile Berio arasında başlayan görüşmeler sırasında Fisk'ten chaconne'ü dinleyen Berio, gitar için bir Sequenza yazmaya karar vermiştir. 1988 yılında yazmayı tamamlamış olduğu 'Sequenza XI' Eliot Fisk'e ithaf edilmiştir. 20 Nisan 1988 yılında, Rovereto, İtalya'da eserin ilk seslendirilişi Fisk tarafından gerçekleştirilmiştir. Eserin yazımı boyunca Fisk ile aralarında ki irtibatı koparmamış olan Berio, eser üstünde yapmak istediği değişiklikleri sürekli Fisk'e de sorarak fikir alışverişinde bulunmuştur (Wuestemann, 1998: 15-17). Eserin ilk seslendirildiği gün, gitarın akordunun kaçması sonucu Berio dehşete düşmüş ve eserdeki en idiomatik pasajlardan birini 8. sayfaya eklemiştir. Eserin armonik diline kusursuz bir şekilde uyan bu pasaj, yorumcu eğer gerek duyarsa, gitarın akordunu kontrol edebilmesi içindir (Halfyard, 2007: 272-273).

Berio'nun Sequenza'ları arasındaki benzerliklere baktığımız zaman gördüğümüz şeylerden biri de idiomatik bir virtüözite anlayışına sahip olmalarıdır. Berio, yazdığı Sequenza'ların yorum açısından zor olmasına rağmen, enstrümanın doğal yapısına uygun olmayan hareketleri kullanmadığını belirtmiştir. Bu eserde rasgueados, tamburo ve tremolo gibi gitarın doğasıyla son derece uyumlu teknikleri sıkça kullanmayı ihmal etmeyen Berio, gitarist olmayan bir kompozitör olmasına rağmen, yazmış olduğu bu Sequenza'da teknik zorlukların bir çoğu son derece idiomatiktir (Wuestemann, 1998: 17-18). Tekrar edilen nota, akorlar, trill jestleri, armonik/kontrpuantal pasajlar, varlığını çok kısa ve uzun ölçekli duyuran ses grupları, eseri iç içe geçmiş katmanların bulunduğu üç ana bölgeye ayırırken, karşımıza yine kozmik bir form çıkartmaktadır.

1995-2002, Sequenza XII-XIV

Berio, 1995 yılında yazımını tamamlamış olduğu 'Sequenza XII'yi fagot için bestelemiş ve Fransız fagotçu Pascal Gallois'e ithaf etmiştir. Eser çeşitli artikülasyon, tını ve nüansların kullanıldığı bir eserdir. Dairesel bir forma sahip olan bu eser birbirine uç noktadaki sesler arasında ani ve hızlı geçişler yaparak farklı tınılar ortaya çıkarmaktadır (Uşen, 2013: 86-87). Oldukça zor nefes teknikleriyle harmanlanan bu eser, sürekli nefes (circular breathing) tekniği ile, oldukça yavaş ilerleyen, aşağı doğru devam eden bir glissando ile açılış yapar (Halfyard, 2007: 4). 'Sequenza XII' aslında tamamlanma sırası ile bakıldığında on üçüncü Sequenza'dır. Yazılmaya başlandıktan sonra tamamlaması çok uzun süre aldığından ötürü bu sırada Berio, akordeon için bir Sequenza bestelemeye başlamış ve fagot Sequenza'sından önce tamamlamıştır. 'Sequenza XII' yüzeysel olarak incelendiğinde, sonlardaki Sequenza'ların sahip olduğu bir üslup ile bestelendiği görülmektedir. Bütün

Sequenza'ların inşaatında yatan polifoninin temelleri, müzikal unsurlar ve bu unsurların farklı çeşitlerinin, birbirlerinin önünü kesmesinde yatar. Bu unsur tiyatral bir endişeden ziyade, müzikal bir kaygı ile bağlantılıdır. Eserde yorumcu sahnede dolaşmaz, hareket etmez, herhangi bir jest mimik ve konuşma eylemi ile alakalı değildir (Halfyard, 2007: 112). Çalgısal karakterin ve yorumcu kapasitesinin üst düzey bir nitelik sergilediği bu Sequenza, kullandığı müzik dili açısından da, tarihsel olarak üç döneme ayırdığımız serinin son döneminin özelliklerini yansıtmaktadır.

'Sequenza XII'den bahsettiğimiz esnada açıkladığımız üzere 'Sequenza XIII' bitiş sırası itibarıyla on ikincidir. 1995 yılında yazımı tamamlanan bu eserin bir diğer adı ise 'Chanson'dur. Aynı zamanda da kendi altbaşlığına sahip tek Sequenza'dır. Bu eser ünlü İtalyan akordeoncu Teodoro Anzellotti için bestelenmiş olmasına rağmen, eski bir avukat olan İtalyan caz akordeoncusu Gianna Coscia'ya ithaf edilmiştir. Eserdeki 'Chanson' başlığı, bestecinin bir başka yapıtını olan 'Klarnet için Lied' (1983) parçasına atıfta bulunma amacıdadır. Akordeon aynı klarnette olduğu gibi hem orkestra içerisinde yer alıp nispeten daha ciddi kabul edilen bir müzik için kullanılabilirken aynı zamanda da hafif olarak adlandırılacak popüler veya folklorik müzikleri icra içinde kullanılabilir.

Sequenza III' ve 'Sequenza IX' gibi diğer Sequenza'larda da bulunan bu usul, gitar için yazılmış olan 'Sequenza XI' de çalış teknikleri açısından hem klasik hemde flamenko stillerini bünyesinde barındırması bakımından örnek olarak gösterilebilir. 'Sequenza III'te ise Berberian kendi yazıp seslendirdiği çizgi romanı 'Stripsody'den (1966) esinlenerek yola çıkmıştır (Halfyard, 2007: 275-277).

Sequenza'ların tamamı Berio'yu tanıyan spesifik usta yorumculara ithaf edilmiş ancak bu eserlerin aynı zamanda ithaf edilen kişinin hakkında bir hikaye anlatanı ise kısıtlıdır. 'Sequenza III' Cathy Berberien'a ithaf edildiği gibi aynı zamanda da onun hakkında olduğu ve özellikle onun için yazıldığından daha önce bahsetmiştik. Berio'nun ölmeden bir sene önce 2002 yılında bestelemeyi tamamlamış olduğu serinin son eseri olan 'Sequenza XIV', çello için bestelenip Sri Lanka'lı cellist Rohan de Saram'a ithaf edilmiş ve aynı zamanda da onun hakkındadır. Saram, çello dışında Sri Lanka'ya özgü yörsel bir enstrüman olan Kandyan davulunu çalmaktaydı. Bu davul silindirik bir şekle sahip olup her iki ucunda da deriye sahipti ve bu derilerden her biri iki ses üretebilmekteydi. Saram'ın hem çello hemde vurmali bir enstrüman çaldığını gören Berio'ya bu durum ilham verir. Berio'nun davul ve cello tekniklerini birleştirerek yazmış olduğu bu Sequenza'da çello aynı zamanda telleri bir vurmali çalgı gibi kullanılarak icra edilmektedir (Halfyard, 2007: 109-111). Berio bu Sequenza'da adeta iki çalgının idiomatik ve tınısal özelliklerini bir çalgı ile aktarmaya çalışmıştır. Telleri bir vurmali çalgı gibi kullanılan bu eserde, arp için bestelenen

‘Sequenza II’de ki, enstrümandan elde edilen farklı ses tınıları yani gürültü kavramını görebiliriz.

SONUÇ

Bütün Sequenza’larda ortak olan virtüözite yoğun müzikal fikirler ve nüanslarla detaylandırılmıştır. Burada bahsedilen, hızlı pasajların yer aldığı zor kas hareketlerinden de ziyade müzikal fikrin yaratmış olduğu çeşitliliklerin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir virtüözitedir. Aynı zamanda farklı tını arayışlarında da olan Berio, enstrümanların kendi potansiyellerini rahatlıkla ortaya çıkartabilecek çeşitliliklerle dolu kompozisyonlar ortaya koymaya çalışmıştır. Buna rağmen, idiomatik yazım diliyle enstrümanların kendi doğal yapılarına uygun bir çerçeve içerisinde oluşturulan bu kompozisyonlar, bu sınır ve çerçevelerin dışına çıkmamaya özen göstermiştir. Sequenza’larda var olan kontrpuantal yapılardan ziyade, eserin tamamına bakarak daha geniş bir açıdan yakaladığımız bütünsel yapının oluşturmuş olduğu iç içe geçmiş boyutların, birbirleri ile olan ilişkilerine dikkat edilirse, Berio’nun bahsettiği ‘Polifonik Türde Dinleme’ üslubunun, eserlerin daha iyi anlaşılmasında ne denli önemli olduğu ortaya çıkar. İç içe geçmiş bu boyutlar, kah nüanslar, farklı rejistrlar, ritmik, armonik jestler, tekrar edilen notalar ve artikülasyonlar karşımıza çıkmaktadır. Burada bahsedilen, bütünsellikten ortaya çıkan polifonik yapı, Sequenza’larda var olan bölmeler ve bu bölmelerin aralarındaki ilişkilerde saklıdır. ‘Sequenza VII’de açıklamış olduğumuz, A1, B ve A2 bölmelerinin aralarındaki ilişkiye dikkat edildiğinde bu bölmeler birbirlerinden bağımsız olmamakla beraber, birbirleriyle etkileşim içerisindedir. İç içe geçen boyutlar, zaman zaman birbirlerinin cümleleriyle kesişir ve birinin bitişi diğerinin doğal bir başlangıcına dönüşür. Bu boyutlar veya iç içe geçen katmanlar, kontrpuantal hatlar olarak hayal edildiğinde ortaya çıkan yapı, dinleyiciye son derece zengin bir polifoni sunar. Arp, piyano, gitar ve akordeon gibi akorsal ve polifonik yapıları nispeten daha rahat icra edebilen çalgıların yanı sıra Berio, trompet için bestelediği ‘Sequenza X’da, iç içe geçen çoklu katmanları ve bunların yaratmış olduğu polifonik unsurları, mikrofon ve piyano kullanımıyla güçlendirmiştir. Benzer bir şekilde obua için bestelenen ‘Sequenza VII’de eser boyunca si notası, obua partisine eşlik eder.

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

KAYNAKLAR

Edwards, P.Y. *Luciano Berio's Sequenza III: The Use of Vocal Gesture and The Genre Of The Mad Scene*, Doktora Tezi, University of North Texas, 2004

Halfyard, J.K.. *Berio's Sequenzas*, Hampshire(England), Burlington(USA): Ashgate Publishing Company, 2007

Murdoch, G. M. *Composing With Vocal Physiology: Extended Vocal Technique Categories and Berio's Sequenza III*, Doktora Tezi, University of Utah, 2011

Pellman, S.F. *Part I: Horizon, Part II: An Examination of the Role of Timbre in a Musical Composition, as Exemplified by an Analysis of "Sequenza V" by Luciano Berio*, Doktora Tezi, Cornell University, 1979

Sanderson, R.V. *Luciano Berio's Use of The Clairnet in Sequenza IXa*, Yüksek Lisans Tezi, University of Southern California, 1986

Schaub, G. *Transformational Process, Harmonic Fields, and Fitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I Through Sequenza X*, Doktora Tezi, University of Southern California, 1989

Schullman, M. D. M. *Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas*, Doktora Tezi, Yale University, 2016

Setar, K. M. *An Evaluation in Listening: An Analytical and Critical Study of Structural, Acoustic, and Phenomenal Aspects of Selected Works by Pauline Oliveros*, Doktora Tezi, University of Southern California, 1997

Uscher, N. "Luciano Berio, Sequenza VI for Solo Viola: Performance Practices." *Perspectives Of New Music* 21,(Sonbahar 1982- Yaz 1983): 286-293.

Uşen, Ş. *Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri*, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 2013

Vecchione, C.M. *Sequenza VII by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions*, Doktora Tezi, Louisiana State University, 1993

Wuestemann, G. *Luciano Berio's Sequenza XI Chitarra Solo: A Performer's Practical Analysis With Performance Edited Score*, Doktora Tezi, The University of Arizona, 1998