

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

**20. YÜZYIL ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİNDE DOĞU-BATI
SENTEZLEMESİ KAPSAMASINDA ASYA’NIN DÜŞÜNSEL VE
ESTETİK ÖĞELERİNİ BENİMSEYEN ÜÇ KOMPOZİTÖR
ISANG YUN, JOHN CAGE, GYÖRGY LİGETİ.**

Hazırlayan
M. Çağlar YILDIRIM

Danışman
Doç. Dr. Onur NURCAN

İZMİR / 2020

YEMİN METNİ

Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “20. Yüzyıl Uluslararası Sanat Müziğinde Doğu-Batı Sentezlemesi Kapsamında Asya’nın Düşünsel ve Estetik Öğelerini Benimseyen Üç Kompozitör Isang Yun, John Cage, György Ligeti.” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

03 / 06 / 2020

M. Çağlar YILDIRIM

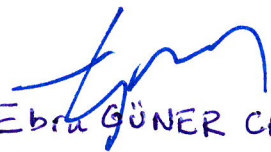
 İmza

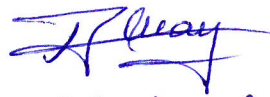
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 17 / 06 / 2020 tarih ve 14 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 32 maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi M. Çağlar Yıldırım'ın "20. Yüzyıl Uluslararası Sanat Müziğinde Doğu-Batı Sentezlemesi Kapsamasında Asya'nın Düşünsel ve Estetik Öğelerini Benimseyen Üç Kompozitör Isang Yun, John Cage, György Ligeti." konulu tezi incelenmiş ve aday 26 / 06 / 2020 tarihinde, saat 14:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

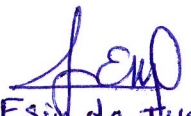
Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BASARILI olduğuna oy BİRLİĞİ ile karar verilmiştir.


Doç. Dr. Onur NURCAN
BAŞKAN


Doç. Ebru GÜNER CANBEY
ÜYE


Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY
ÜYE


Doç. Dr. Elif AKTUĞ
ÜYE


Doç. Dr. Esin de THORPE MILLARD
ÜYE

ÖZET

20. Yüzyıl uluslararası sanat müziğinde (Batı müziği), Asya kültürünün düşünsel ve estetik öğelerinden büyük oranda yararlanılmış olup bu öğeler birçok kompozitörün eserlerinde hareket noktası olarak kullanılmıştır. Ortada, yüzyılın başından sonuna kadar farklı görünüm ve çerçeveler içerisinde tezahür eden bir sentezleme anlayışı vardır. Tüm ilgili besteciler dâhil edilmekle birlikte bu araştırmada sentezleme için daha soyut ve çok-boyutlu bir yaklaşım tercih eden üç besteci “Isang Yun, John Cage ve György Ligeti” üzerinde odaklanılmaktadır. Üç büyük kompozitörün her birinin ayrı noktalardan hareket ederek ortak bazı özelliklere varmış olmalarının yanı sıra, kariyerlerinin sonraki dönemlerinde de farklı yöntemlere başvurmaları onların özgül kimlikler olarak belirmesine yol açmıştır. Üçü de Alman idealizminin dışına çıkmak, bu yolda Asyalı kültürel referanslar kullanmak çözümünü benimsemiş; hedefledikleri müzik dokusu ve yapısını gerçekleştirmeyi başarmıştır.

ABSTRACT

In the 20th century international art music (“Western music”), the intellectual, spiritual and aesthetic elements of Asian culture were utilized to a great extent and these elements served as a starting point in the works of many composers. There is an understanding of a “synthesis” that manifests itself in different views and frameworks from the beginning of the century to the end. Although all relevant composers are included, this research focuses mainly on three composers, Isang Yun, John Cage and György Ligeti, who favored a more abstract and multi-dimensional approach to synthesis. In addition to the fact that each of the three major composers moved from different points to some common characteristics, they turned in other directions during the later stages of their careers, which led them to appear as specific identities. All three adopted the solution of going beyond German Idealism, using Asian cultural references, and thus succeeded in realizing the music textures and structures they aimed for.

ÖNSÖZ

Asya'nın düşünsel ve estetik öğelerini benimseyen kompozitörlere “kompozitörlük mesleğinin parametreleriyle bakma” çabası ile tasarlanmış olan bu tez çalışmasında, üç farklı kimliğe sahip sanatçının Asya kültürüne adım atışı ve özgül söylemlere varış süreçleri mercek altına alınmıştır.

Danışmanım Doç. Dr. Onur Nurcan'ın, tüm bilgi ve deneyimini katarak araştırmayı ele alan yaklaşımı sayesinde, bu tartışmanın zorlu yollarında ilerledim.

Prof. Dr. Ahmet Yürür, kompozitör, müzikolog ve etnomüzikolog yönleriyle, bu tezin son halini almasında büyük rol oynadı ve oldukça önemli katkılarda bulundu. Tüm emekleri için kendisine en içten teşekkürlerimi sunarım.

Prof. Dr. Reyhan Altınay'ın, geleneksel müzik konuları hakkında on yıllar boyunca sormuş olduğu soruları ben de sorarak, konuya profesyonel metotlarla yaklaşma becerisini kazandım.

Çalışmamın, başka kompozitörlerin konuyla ilintili araştırmalarında ve kendi kimliklerini kavramsallaştırmaları yolunda yararlı olabilmesi umuduyla...

Mahmut Çağlar YILDIRIM

İzmir, 2020

**20. YÜZYIL ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİNDE DOĞU-BATI
SENTEZLEMESİ KAPSAMASINDA ASYA’NIN DÜŞÜNSEL VE ESTETİK
ÖĞELERİNİ BENİMSEYEN ÜÇ KOMPOZİTÖR
ISANG YUN, JOHN CAGE, GYÖRGY LİGETİ.**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÖRNEKLER LİSTESİ	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

**ISANG YUN’UN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE
TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI**

1.1. Doğu Felsefesi ve Taoculuk	23
1.2. Isang Yun’un Müziğindeki Çift-Kültürlülük	25
1.3. “Esas-nota” Tekniği	27
1.4. Kore Geleneksel Müziğine Katkıda Bulunan Kültürel Kaynaklar	29
1.5. <i>Fünf Stücke für Klavier</i> (1958)’in Tahlili	32
1.6. Yin ve Yang Dengesi	35
1.7. Kore Geleneksel Çalgılarının Teknikleri ve Sesleri	36

1.8. Yun'un Çift-Kültürlü Pişano Müziğı	37
1.9. Kompozisyon Tekniğinde Yararlanılan Kore Öğeleri	41
1.10. Müzik Eserinin Denge Noktasının Ortada Oluşu – “Merkezi Ton”	43

2. BÖLÜM

JOHN CAGE'İN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI

2.1. Cage ve Doğı Müziğı Kültürü	49
2.2. Zen ve Budizm	50

3. BÖLÜM

GYÖRGY LİGETİ'NİN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI

3.1. <i>Lontano</i> ve <i>Le Grand Macabre</i> 'ı Yarattığı “Savaş Sonrası Dönem” (1956-1980).....	58
3.2. <i>Atmosphères</i> ile Moğolistan'ın Katmanlı (<i>stratified</i>) Estetiğini Benimseyişi.....	59
3.3. “İç Zaman” Duyarlığının Yerleştiğı Yıllar, <i>Lontano</i> (1967)'dan <i>Le Grand Macabre</i> 'a Kadarki Dönem	60
3.4. Göran Gentele'nin (1917–1972) Ligeti'yle İş Birliğı Projeleri	61
3.5. <i>Le Grand Macabre</i> 'dan Sonraki Dönemin Entelektüel Bunalımı	63
3.6. Ligeti'nin Cesaretini Kırın Yeni Dönem	65
3.7. Asya'dan Yapı ve Doku Konusunda Bilgilenme Çabası Sona Erdikten Sonra.....	66
SONUÇ	68
KAYNAKÇA	70
ÖZGEÇMİŞ	

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: Crumb, George <i>Lux Aeterna</i> (1971).....	3
Örnek 2: Flüt, Obua, Keman ve Çello İçin <i>Images</i> (1968), ölçü 12-17	
Yun, Isang, <i>Images</i>	25
Örnek 3: Isang Yun'un Flüt, obua, keman ve viyolonsel için <i>Images</i> eserinin <i>vibrato</i> notasyonları.....	40
Örnek 4: <i>Interludium A</i> , s.1.....	43
Örnek 5: <i>Gagok für Gitarre, Schlagzeug, und Stimme</i> . Merkezi ton.....	44
Örnek 6: Cage, <i>Amores</i>	50
Örnek 7: <i>I Ching</i> tablosu.....	52
Örnek 8: Cage, <i>Music of Changes</i>	53
Örnek 9: Cage, <i>Music of Changes</i> , talimatlar sayfası.....	54
Örnek 10: Ligeti, <i>Lontano</i>	60

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Ana Tonun Ses Verme Süreci.....	28
Şekil 2. <i>Etudes for Flute Solo</i> (1974), <i>Moderato</i> , ölçü 30-44 arası.....	29
Şekil 3a. Mutlak çalınması gereken esas-nota’lardan oluşan ezgi profili.....	30
Şekil 3b. Aynı ezgi profilinin isteğe bağlı süsleme notaları içeren hali.....	30
Şekil 4. Oda Topluluğu için <i>Loyang</i> (1962; düz. 1964) eserinin Üçüncü Bölümünde, süslemeler, <i>glissando</i> ’lar, <i>crescendo</i> ’lar ve <i>pizzicato</i> ’lar, ölçü 197-208.....	31
Şekil 5: Heksakord’ların Eklenişi.....	34
Şekil 6: <i>Fünf Stücke für Klavier</i> ’den “ <i>Stück IV</i> ,” ölçü 1-6.....	36
Şekil 7: <i>Stück IV</i> ’ten ölçü 10.....	37
Şekil 8: Düz Çizgi Üzerine Eğri İşareti.....	40

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Berio, Luciano 1966.....	2
Resim 2: Yun, Isang (1917-95).....	15
Resim 3: Takemitsu, Toru (1930-96).....	16
Resim 4: Ying-Yang Sembolü.....	23
Resim 5: Cage, John.....	48
Resim 6: Ligeti, György Sándor (1923-2006).....	58
Resim 7: Escher, <i>Gökyüzü ve Su I</i>	64



KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
d.	: Doğum Tarihi
Doç. Dr.	: Doçent Doktor
M.Ö.	: Milattan Önce
M.S.	: Milattan Sonra
Op.	: Opus
ö.	: Ölüm Tarihi
Prof. Dr.	: Profesör Doktor
TC.	: Türkiye Cumhuriyeti
vb.	: Ve Benzeri
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Günümüzde, müzik eserleri yeryüzünün değişik ülkelerine sık sık seyahat etmekte olup çok uzak ülkelerde, eserin kompozitörünün yaşam alanından çok farklı ortamlarda çalınıp dinleyicilerle etkileşim kurmaktadır. Üstelik eseri başka ülkelerde çalınmak üzere seçilen kompozitörlerin “yüksek müzik kültürüne sahip” uluslardan olmalarına da artık pek dikkat edilmemektedir. Daha 20. yy.ın başlarına dek durum böyle değildi. Alman, Avusturyalı, Fransız, İtalyan, vb. kompozitörlerin dışındaki milliyetlerin uluslararası müzik dünyasında varlık göstermeleri çok zordu. Polonyalı bir genç olan Frédéric Chopin’in Paris müzik ortamında başlarda nasıl yadırgandığı, 19. yy. sonunun “yüksek müzik kültürüne sahip” olmaya ne denli değer verdiğinin bir örneğidir.

Avrupalı ve Amerikalı kompozitörlerin birçoğu 20. yy.ın ikinci yarısında kendi ülkelerinin ya da komşu Batı ülkelerinin halk müziği örneklerini eserlerinin tasarımında esin kaynağı olarak benimsemeye başladılar. Kızılderili kabilelerinin şarkılarındaki yalınlığı, Asya saraylarının Orta Çağ tarzındaki bir bilimselliğe ve bilgeliğe dayalı müzik stillerini, bunlar gibi birçok kaynaktan ödünç alınan müzik ürünlerini ya da onları anımsatan tavırları 20. yy.ın Batı müziği repertuarında yaygınlıkla görebiliriz. Bu tür çalışmaların Alman folklorcusu Herder’in ortaya attığı “Alman İdealizmi” doktrininden kaynaklandığı bilinmektedir. 1930’larda, 2. Dünya Savaşı sonrasının hareketli uluslararası kültürel etkileşim ortamından yararlanarak Belà Bartók ve Zoltan Kodály’nin öncülüğüyle Avrupa ve ABD’de konser repertuarlarına giren, kırsal bölgelerin geleneksel müzik söylemlerine dayalı Batı müziği eserleri yoluyla dinleyici kitlelerine yeni, beklenmedik duyarlıklar iletilmeye başladı.

“Bunlara bir örnek, Ben Johnston (1926)’un 1973’teki *Yaylı Dörtlü no.4’üdür*. ABD’deki kırsal kültürün karakteristik söylemindeki bir yapıt olan *Yaylı Dörtlü no.4*, (1973) *spiritual* türünde bir şarkı olan *Amazing Grace’e* gönderme yapmaktadır. Bunun gibi Luciano Berio (1925)’nun küçük bir eşiksiz ses grubu için yazdığı *Cries of London (Londra Sokaklarındaki Bağırışlar)* (1974) adlı yapıtı da, bu tür alıntılara bir örnek olabilir. Bu eserde, eski Londra’daki sokak satıcılarının bağırışları, mimikleri, sözcükleri

duyulmaktadır. Berio, ses ve çalgı için genişletilmiş bir eser olan *In Coro* (1977)'da ise, daha farklı bir yol izlemiş; açık alıntılar ve göndermeler yapmadan, sadece halk müziğinin tekniklerini kullanmıştır.” (İşler, 2000: 133)



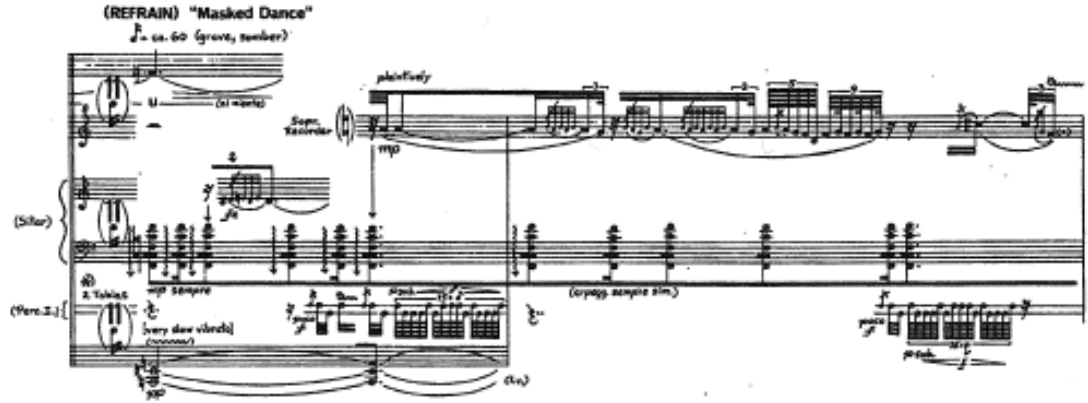
Resim 1: Berio, Luciano 1966

“Batılı-olmayan müzik” Kavramı

Bazı kompozitörler ise batılı-olmayan kültürlerin içeriklerini tanıyıp onları eserlerinde değerlendirme eğiliminde olmuşlardır. Bu tavrı “Doğu-Batı sentezi” diye yüzyıllardır başvurulan orijinalite arayışlarıyla aynı kefeye koymak afk bir sınıflandırma olabilir.

Örneğin, George Crumb (1929) Hindistan, Uzakdoğu gibi çeşitli kaynaklardan alıntılar yapmış; müziklerinde yeryüzünün müzik kültürlerine ait sitar, tabla vb. gibi bazı çalgılara ya da alışılmamış ses üretimi tekniklerine benzer uygulamalara (rneğin, kapağı açık bir piyanonun ses uzatma pedalına basıp içine şarkı söylemek) yer vererek, içinde yaşadığı Batı uygarlığının dışındaki müzik kültürleriyle etkileşmiştir. Crumb, formda yalınlığa değer veren, “karmaşıklık” öğesine ise ses özellikleri oluşturuşu

sırasında yönelen, dikkat çekici bir kompozitördür. 1971’de yazdığı *Lux Aeterna* (1971) adlı yapıtında, Hint müziğine açıkça benzeyen bir geçit vardır. (Örnek 1)



Örnek 1: Crumb, George *Lux Aeterna* (1971)

Crumb’ın Hint müziğine açılımı, yalnızca sitar ve tablalar gibi Hint çalgılarının kullanımından dolayı değildir. Bu yapıtta, pedal sesi olarak tekrarlanan açık beşlinin (fa-do) etkisi de Hint müziğine bir yöneliş içermektedir. Bu uzayan armoninin durağanlığı, soprano blok-flütteki oldukça süslü, modal renklerle bezenmiş ezginin kıvrak havası, bir vurma-çalgı figürüyle blok-flütün cümlelerini “özetleyen” tablaların kısa ve patlayıcı müdahalesi; Hint müziğini yüzeysel taklitlerle kullanmaya değil, gerçekten “Hint müziğinin söylemine benzer” bir müzik yaratma amacına yönelen bir kompozitörün özgün çabalarıdır. Bu teknik benzerliklerin hepsini bir arada sunmakla kompozitör kendi karakterine uygun düşen bir çeşit “ritüel etkisi” peşindedir.

“Egzotik” Arayışlardan Uzaklaşma

Batı müziği tarihinde yüzyıllardan beri Batı müziği parçalarının içinde batılı olmayan müzik kültürlerinin özelliklerini duyurarak, ilginç (egzotik) etkiler yaratma tekniği kullanılmıştır.

“Osmanlı mehterlerinin, Barok dönemden başlayarak, Batı müziği literatüründe önemli etkileri görülür. Doğu Asya dizileri, 20. yy. başlarında,

kompozitörlerin çok ilgisini çekmişti (Debussy, Mahler). Ancak, post-seriyel dönemde hem popüler müzikte hem de konser müziğinde, yeryüzünün çok çeşitli müzik kültürlerine yer verilmesi ve bunların **eklektik** bir anlayış içinde bir araya getirilmesi temel bir estetik yöneliş olarak belirdi. Çoğulcu kültürel döllemeye bu rağbet, yüzyıl sonunda, müzik alanında giderek egemen olan küresel karakterin bir göstergesi sayılabilir. Batı müziğine daha önceki yüzyıllarda giren değışik yabancı kültürel öğeler, genel olarak, yüzeysel etkiler bırakmışlardı; bunlar, yapıdan çok, “renk” ile ilgiliydiler. Oysa şimdi, yeryüzünün müzik kültürlerinin etkileri kompozisyon sanatının temel felsefi önermeleri düzeyinde ele alınmaktadır.” (İşler, 2000: 135-136)

Post-modern çağın her alanda küreselliğe öncelik veren karakteri günümüzün sosyal ve kültürel olaylarında belirleyici rol oynamaktadır. Modernist toplumda görülen ve kökeni Alman İdealizmi’ne dayanan “Evrimcilik” doktrininin ön planda olduğı anlayış artık çok değışmiştir.

Bu konuda, İşler’in ilginç bakış açısı dikkat çekmektedir:

“Müzik Historiyografisinde Evrimcilik ve Sonrası

Tarihi ‘kesin bir hedefe ulaşmak’ amacıyla art arda gelmiş bir olaylar dizisi olarak düşünme alışkanlığı, yani ‘Evrimcilik’, batılı müzik tarihçilerini, 20. yy.ın ikinci yarısına dek, katı bir bakış açısı içine sıkıştırmıştır. Evrimci müzik historiyografisi ‘19. yy.ı insanlığın müzik alanındaki en yüksek başarılarıyla dolu’ olarak görür. Bach’tan, Beethoven’dan süregelen bir evrim çizgisi Wagner’de doruklanmaktadır; diziselciliğin ‘dekadan sanat (düşüş sanatı)’ olarak adlandırılmasının arkasında, bu ‘evrimci doruklanma’ felsefesi yatmaktadır.

Özellikle 1960’lardan sonra, tarihin hiçbir yöne doğru zorunlu biçimde akmadığına inanan büyük müzisyen kuşakları hem Avrupa’da hem de ABD’de etkili duruma geldiler. Çeşitli müzik çağlarının ve akımlarının estetik yönelişlerini aynı sanat yaratıcılığında birleştiren, bireysel dokularında büyük bir katışıklık (**eclecticism**) taşıyan ‘Yeni Çoğulculuk’ dönemi kompozitörleri belli bir amacı olan yapılardan kaçınmaya başladılar. Daha 1950’lerden itibaren, müzik yapıtının herhangi bir noktasında (genellikle sonunda) varılacak bir doruğa doğru evrilme (**apogée**) stratejilerinin müziği kuru bir hale getirdiğı, ‘kendiliğindenliği’ öldürdüğü, maceradan yoksun bıraktığı, görüşü yenilikçi müzik çevrelerince benimsenmişti.” (İşler, 2000: 9-10)

Birçok Yenilikçi Değer Geleneksel Kaynaklardan Alınıyor – Asya Estetiğinde Dört İlke

Asya müziğini çağdaş bir söylem içinde yeniden üretme çabasındaki Koreli kompozitör Isang Yun, Taoculuk'un dört ilkesinin olduğunu bildiği için, ikonografik kaynaklarda bunları araştırma çabalarında bulunmuştur.

Goguryeo adlı eski bir Kore şehrinde başka-başka renklere boyanmış dört ejderha resmi bulunduğunu haber aldığı anda, bu simgelerden hareketle daha derin kavramlara ulaşma çabasına girişti... İtalya'da 17. yy.da başlayan opera çalışmalarının İpek Yolu üzerinde seyahat eden tüccarlarca Venedik'e taşınan Çin kökenli bir “müzikli drama” türü olduğu bilinir. Kısa zamanda Avrupa müzik yaşamının en merkezî etkinliği haline geliveren opera türünün Çin'deki örnekleri tüm Modern Çağ boyunca hiç merak edilmemiştir. 20. yy.ın sonlarına doğru büyük Çinli opera uzmanı Huang Zuolin, W. Zuguang ve M. Shaowu ile yazdığı *Peking Opera and Mei Lanfang* (1981, Beijing) adlı kitapta, Çin operası teorisindeki dört temel ilkeyi açıklamaktadır.

Doğu felsefesindeki “belirli tek bir yönde değil, çeşitli yönlerde doğru ilerleyen zaman” kavramı Batı dünyasında yeni belirmeye başlayan benzer felsefelerle kuşkusuz öncülük etmişti. Bu olgu, Çin'in birçok eyaletinde özellikle Beijing'deki opera gelenekleriyle ilintili olarak 20. yy.da dile getirilmiştir. Bu dört ilkenin her biri “iç zaman” kavramının taşıdığı değerler üzerine kuruludur. Bu ilkeler “zaman”ın estetik bir değerlendirmesini sağlamak üzere dile getirilmiştir. Bu **ilkeleri inceleyerek, yeni müziğin çeşitli kavramları ile ne denli iç içe olduklarını gözleyebiliriz.**

Çin operasının dört ilkesi şunlardır: “akışkanlık (*fluidity*),” “yoğurulabilirlik (*plasticity*)” “üç-boyutluluk (*sculpturality*),” “âdetlere bağlılık (*conventionality*).” Akışkanlık'tan kastedilen şudur: zaman, suyun her yöne yönelebilmesi gibi nereye yönelebileceğinde özgürdür. Gönderme'ler zamanın akış sürecini **zigzag** bir tasarıma sokabilir ya da zaman parçalanabilir – böylece zamanın akıcılığı lineer olmaktan çıkar.

Yoğurulabilirlik denince ise zamanın hızı ve yönü anlaşılmaktadır. Zaman gündelik yaşamdan daha hızlı – daha yavaş ya da ileri doğru – geriye doğru akabilir. Farklı anlarda ve yerlerde cereyan eden olaylar aynı anda-yerde meydana gelebilirler. Bu özellik örneğin, “**öykü-içinde-öykü**” tekniğinin kullanımında ortaya çıkar.

Üç boyutluluk’un içerdiği özellik şudur: Söylemde yer alan karakterlerin dramatik yapı tarafından bazı yönlerinden arındırılması kaçınılacak bir şeydir. Bu arındırmanın sonucunda Batı sanatı çoğu zaman iki-boyutlu kalmaktadır – tıpkı bir çerçevenin içine hapsedilmiş resimler gibi... Geleneksel Çin tiyatrosundaki karakterler, gerçek dünyadaki gibi üç boyutludurlar.

Adetlere bağlılık, seyircinin, dinleyicinin-okuyucunun aşına olduğu bazı âdetlere uyulmasını anlatmaktadır. Çin tiyatrosunda bu tür âdetlerin oluşturulması için yüzyıllar boyunca çok özen gösterilmiştir. Gündelik yaşamın gözümüze görüldüğü biçimde aynen kopyalanması hoş gitmeyen hatta rahatsız edici bulunan bir yoldur. Sanatçının gündelik gerçeği işleyerek sunması beklenir, çünkü sanat eseri gerçek yaşam değildir. Bu amaçla Çin tiyatrosunda, “**zaman ve mekânın sınırlılığı**”nı kırarak bir dizi âdetler oluşturulmuştur. Böylece yaşam daha özgür, daha derinliğe sahip görünür (Zuolin, Zuguang ve Shaowu, 1981: 15).

“Çağdaş müziğin **zaman**’a ilişkin kavramları arasında ‘**akışkanlık**’ ilkesi bağlamında düşünülecek bir alan vardır. ‘Zamanın yönü’nün çoğulcu anlayışında, ‘**simetriler (pallendromi)**’ ağırlıklı bir yer tutar. Çin Estetiği’nin ‘akışkanlık’ bağlamında elde ettiği, ‘simetrilerden oluşan yapı’ dramının derinlemesine yayılmasını, ‘yatay-dikey eksen’inde kontrolsüz bir lineerliğe teslim olmamasını sağlar.

Çağdaş müzikte, zaman ‘**yoğurulabilir**’ bir ögedir. Bir sanat eserinde, zaman bazen hızlanarak, bazen de yavaşlayarak akabilir. Sık-sık, zaman geleceğe ya da geçmişe sıçrayabilir. Değişik zaman ve mekânlara ait olaylar eş-zamanlı olarak sunulabilir.

Epik stildeki bir icracı, ‘üç-boyutlu’ olduğunu düşündürecek biçimde, izleyicilerinin gündelik yaşamıyla, gönderme yaptığı kurgulanmış zamanın arasındaki bir yerde, bir bakışkanlık hattı oluşturur.

Epik sanatçının ‘zaman’ kavramı, bir **continuum** içinde ‘mükemmel bir bitiş’e doğru ilerlemez. Onun ‘iç-zaman’ı, bir kum saatinin sürekli baş aşağı edilen varoluşu gibi tekrar-tekrar ortaya çıkan ve sonsuz bir nitelik-değişimi içindeki belirli öğeler tarafından belirlenen bir yapıya sahiptir. Bu yapısal özellik, ‘**adetlere bağlılık**’ ilkesinin ‘zaman ve mekânın sınırlılığını kırma’ pratiği ile ilişkilendirilmiştir.” (Zuolin, Zuguang ve Shaowu, 1981: 4)

Bu **dört ilke**’nin çağdaş müziğin pratikleriyle olan benzerliklerini saptamak için A. Yürür’ün (2016) bildirisine bakılabilir.¹

Asya’da, Orta Çağ entelektüellerinin değer verdiği bu estetik kavramların 21. yy.da Batı’yı sorgulayan entelektüellerin yenilikçi sanatında yeniden benimsenmesi dikkat çekicidir. Bu yeniden doğuşta, belki de formel düşünüş standartlarından sıyrılıp Nils Bohr’un 1950’lerde dünyaya tanıttığı **kuantum**-tipi düşünüşe geçmeye çalışan bir öncü çevrenin rolü olabilir.

Günümüzün küresel kültür ortamında, Asya’dan özellikle de Pasifik Havzası’ndan gelen kültür etkinlikleri rağbet bulmakta, izleyicilerde yeni beklentiler yaratmaktadır.

20. yy.da Pasifik Havzası Kompozitörlerinin Batılı Meslektaşları Üzerindeki Etkileri

Yirminci yüzyıl Batı müziğinin kilometre taşlarından biri de batılı olmayan kompozisyon kaynaklarının araştırılması ve müzik anlayışına dâhil edilmesidir. (Chang, 2006: 1-3) Asya müziği, Batı müziğinin gelişiminde önemi giderek artan bir etki olarak ortaya çıkmış ve yirminci yüzyılda Batı’daki müzik dünyası içinde önemli bir rol oynamıştır (Wen-chung, 1974: 22-29). Başlangıcı Avrupa’da olan bu eğilim, yüzyılın ortalarında Amerika’da da fark edilmeye başlamıştır.

¹ YÜRÜR, Ahmet (2016). “Doğu ve Batı Müzikleri Arasındaki Aşılmaz Duvar,” Sempozyum Bildirisi, 5th China-ASEAN Music Week Festival 2016, Nanning, China.

Tarihsel İçerik

Bu hareketten etkilenmiş olarak, birçok batılı kompozitör yüzlerini Doğu öğelerine dönmüşlerdir. Dönüm noktasının yaklaşık bir yüzyıl önce Debussy'nin, Wagner'de aradığını bulamayınca sembolizm ve empresyonizme yaklaşmaya başlaması ve 1889'daki Paris Uluslararası Sergisi'nde Endonezya'dan gelen bir gamelan topluluğu ile karşılaşması olarak düşünülür. Debussy özellikle ritmik incelikleri ve her çalgının hafif akort farklılıkları taşıdığı bir düzen içindeki klavyeli perküsyonun zarif kullanımını ilgi çekici bulmuştur. Yüzyılın dönümünde kariyerlerine başlayan iki büyük kompozitör Stravinsky ve Bartók'un Doğu müziği ile ilişkileri vardı ve öncelikle folklorik ve egzotik öğeleri müziklerine kabul etmiş olmaları ile bilinirler. Stravinsky Asya etkilerine, eserleri bazı Asya halk müziklerinden etkilenen Rimsky-Korsakov yoluyla aşına olmuştur. Stravinsky'nin erken eserlerinden biri *Les Noces* (1921) Asya şarkı söyleme teknikleri içerir. Bartók sadece Doğu Avrupa halk müziğini değil aynı zamanda Arap ve Türk müziklerini de araştırmıştır.

Aynı kuşağın diğer iki kompozitörü, Webern ve Varèse, daha belirgin bir Batı geleneğinden gelmektedirler ve gençken kayda değer bir Doğu etkisiyle karşılaşmamışlardır ama yine de iki kompozitörün de stillerinde Doğu kavramlarının yankıları bulunur. Webern'in müziğinde bazı Asya müziklerini hatırlatan değişken melodik yapılar bulunmaktadır. Varèse'in "organize ses" ve "yaşayan madde olarak ses" şeklindeki müzik kavramı, kendi içinde tarihi önem taşımakla birlikte aslında yaygın bir Çin kavramının modern Batı'daki paralelidir. Bu kavram şiirsel ve mistik benzetmelere sahiptir ve birçok Asyalı müzik kültüründe temeldir.

Çok az Amerikalı avangart² kompozitör Doğu öğelerini eserlerine içselleştirmişlerdir. Bunu ya ezgi malzemelerinin ya da felsefi kavramların doğrudan

² 'Öncü' anlamına gelir, Fransızca *avant-garde* sözcüğünden 'avangart' olarak Türkçeye geçmiştir (bkz. TDK Güncel Türkçe Sözlük). 1945-70 yılları arasında deneysel ve zamanın ilerisinde müzikler yazan Cage, Ligeti gibi kompozitörler 'avangart kompozitörler' olarak ve bu tarzdaki eserleri de 'avangart müzik' olarak tanımlanmaktadır. İlgili sözcük (avangart) belirli bir dönem ve yaklaşıma gönderme yaparak kavramsallaştığı için bu tez çalışmasında 'öncü' sözcüğünün yerine kullanılacaktır.

ödünç alınması ile yapmışlardır. Harry Partch'ın 43 tonlu, kusursuz bir entonasyon sistemine kendini adanmışlığı, yapısal olarak batılı olmayan ses özelliklerine ve Doğu performans teknikleri ile müzik felsefelerine öykünmesinin doğal sonucudur. Henry Cowell, Lou Harrison, Colin MacPhee ve John Cage gibi Doğu müziği öğrenimi yapmış olan ve Asya ile bağlantılar sürdüren bir grup Amerikalı kompozitör vardır. Bunlardan da önce bazı Amerikalı kompozitörlerin Asya müziği hakkında ciddi düşünceler beslediğini daha 20. yy.ın başında John Alden Carpenter ve Charles Griffes gibi empresyonizm yoluyla bir çeşit oryantalizme yönelmiş kompozitörlerin örneğinde görmekteyiz.

Lineer Zaman Yerine Zigzag Zaman'a Yönelen Batılı Kompozitörler

Bu Amerikalı kompozitörler arasından Cage en etkili olanıdır, çünkü Doğu'nun bazı felsefi fikirlerini kendi müziğine uyumlamıştır. *I Ching* ve *Zen* 'den yararlanmış; bunların içerdiği şans öğelerini müziğe “kendiliğindenlik” kazandırmak üzere ön plana geçirmiştir. *I Ching* 'e dayanan bir müzik pratiğinde müzik her cümlede yeni bir tasarım ile başlamakta, zigzag'lı bir zaman yaratmaktadır. “**Sessizlik**,” “**şans**” ve “**belirlenmemişlik**” felsefesi, aslında Doğu'daki orijinal eserlerin sadece bazı dış görüntülerini alarak, oryantalizm havası yaratan bir oyun değildir. Bu düşünüş tarzlarını konuya giriş olarak değerlendiren bir çağdaş Amerikan ürünüdür. Cage'in felsefesi 1950'lerin ortasında Avrupa'da oldukça etkili oldu. Örneğin, Karlheinz Stockhausen, piyanistin rastgele bir sıra ile çaldığı *Klavierstück XI* eserinde, 19 parçacık sunmaktadır. Eserde altı tempo, altı dinamik düzey ve altı artikülasyon belirtilmişti – piyanist, her parçacıkta bunların ayrı bir bileşimini oluşturacaktı (Dallin, 1976: 239-240).

Stockhausen ile birlikte Pierre Boulez de Asya müziğinin etkisine anında kendini açmıştır. Boulez ve Stockhausen'ın Olivier Messiaen'in öğrencileri olmaları önemlidir. Messiaen'in öğretmen olarak kariyerinin en ağırlıklı konusu, antik Hint **tala**larının bazılarının yapılarına hayranlığı ve bundan kaynaklanan ritmik teorisini herkese öğretiş idi. Messiaen üzerindeki Hint etkisi sadece ritim ve Hint müziğine olan

doğal eğiliminden ibaret değildi. Ek olarak, Asyalı perküsyon tınıları da bir bakıma Endonezya gamelanından esinlenmiştir (Schwartz ve Godfrey, 1993: 200).

Bu dönemde Batı-dışı müzik malzemeleri Avrupa'da kabul görmeye başladı. Bu müzik malzemelerinin kullanımı kompozitörleri yeni ses etkileri yaratmaya itmiştir. Bazı kompozitörler geleneksel olmayan notasyonlar ile performans türevlerini, bu yeni ses etkileri için müziklerine dâhil etmişler; uç noktaları denemişler ve herhangi yeni bir sesin yeni kompozisyon çerçevesine dâhil edilebileceği kanısına varmışlardır.

Bu tip bir yeni seslerin içselleştirilmesi hareketi 20. yy.ın ilk yarısında Asya'da da başlamıştır. Bu dönemde birçok Doğu Asyalı kompozitör eserlerini Doğu müzik gelenekleri içine derinlemesine temellendirmeye başlamıştır. Çin'de **Xian Xinghai** (1905-1945) özgürce Çinli ve batılı kaynakları birlikte kullanmış ve **Chiang Ching** (1910-1988) müziğinde Bartok, Stravinsky ve Debussy'den güçlü etkilenmeler göstermiştir. **Zhou Long** Çin ve Batı vurmalarını yan yana kullanmış ve **Wen-chung Chou** ise Varèse deneysel geleneğini Çin kültürel mirası ile zenginleştirmiştir. **Chou** Amerika'daki müzik yaşamını etkilemiş ve savaş sonrası Çinli/Amerikalı kompozitörler arasında en önde gelen figürlerden biri olarak ün kazanmıştır (Radice, 2003: 275).

Japon kompozitörleri de Doğu'nun müzik kavramlarının çağdaş müziğin tasarımında yer almasına katkıda bulunmuşlardır. **Akira Ifukube** (d. 1914) halk repertuarlarını incelemiş ve birçok Japon çalgısını eserlerinde kullanmıştır. **Tezio Matsumura** ise (d. 1929), Japon örneklerini Avrupa çalgıları için bestelemiştir. **Toshi Ichiyanagi** (d. 1939) çoklu elektronik metronomlar kullanmış ve konserlerde **Cage** ve piyanist kompozitör **David Tudor** ile birlikte performanslar yapmıştır. **Cage** gibi **Ichiyanagi** de vurma çalgılara ilgi duymaktaydı. **Toru Takemitsu** (1930-1996) müziğinde güçlü Debussy ve Messiaen etkileri göstermiştir. Bunlardan başka Takemitsu'nun zamanın çağdaş Amerikan eserlerine örneğin, Cage, Copland, Berio ve Xenakis gibi erişme olanağı vardı. Ayrıca *musique concrete* türünü de incelemiştir (Radice, 2003: 260).

Doğu Asyalı kompozitörlerin bazıları ise çağdaş müziğe geleneksel Doğu kültürünün köklü estetik kavramlarını tanıtarak katkıda bulunmak yolunu seçmişlerdir. Bunlar arasında öncülük eden önemli isimler **Isang Yun** (Koreli) **Wen-chung Chou** (Çinli), **Toru Takemitsu**'dur (Japon). **Chou**, “Asya Müziği ve Batı Kompozisyonu” başlıklı makalesinde öne çıkan birçok Asyalı kompozitör arasında Doğu değerlerini çağdaş müzik yaratıcılığının merkezine yerleştiren en kayda değer kompozitörün **Yun** olduğunu söylemiştir (Chou, 1974: 22).

“Pasifik Havzasının Müziği” ve Kültürel Bağlamı

ABD’li yenilikçi kompozitörler ile Avrupalı meslektaşları arasındaki en önemli anlaşmazlık müzikte “şans” ögesinin kullanımı konusundadır. Avrupalı sanatçı kendi denetiminde olmayan bir yapılaşmayı yapıtına kabul etmekte ise de böyle bir ögenin yapıtta çok belirleyici bir rol oynamasını kendi yaratıcılığına “gölge düşüren” bir şey olarak görmekteydi. ABD’liler içinse kompozisyon sürecinin evrenin karmaşık güçlerine emanet edilmesinde bir bireysel felsefi macera tadı vardı. Aynı maceranın tadına Çinli, Japon, Endonezyalı, Moğol, Hintli vb. Pasifik ve Asya kültürlerinin çoktan varmış olduklarını keşfettiklerinde bu insanların evrene bakışını öğrenmek, benimsemek, kendi yaşamlarına uyarlamak eğilimini duydular. Felsefe ve bilim metotlarını sarsan “*quantum*” teorisi müzikte de etkisini göstermekte idi. Müziğin notalar ve ritimler konusunda yeni metotlar kullanması gerçi büyük bir atılım idi ama kuantum teorisinin “**zaman**” konusunda modernizm’in tersine bir anlayış sunmasıyla müzik sanatı kendini büyük maceraların eşiğinde buldu. Zaman’ın kavramsallaştırılması Newton’cu fizikte mekanik bir yolla yapılmaktaydı. Yeni anlayışta ise müzik olgusunun birçok yönü “**iç zaman**” tarafından belirleniyordu.

Müzisyenler “**lineer (doğrusal) zaman**”ın boyunduruğundan böylece kurtulmaktaydılar. Örneğin, bu tür bir birlikte çalma etkinliğinde orkestra şefinin diktatörlüğü gereksiz olmaktaydı. Müzik parçalarının kimliğini belirlemede “**form**” tahlilinden yararlanılması gereği ortadan kalkmıştı – kimliği “**doku**” ve “**yapı**”nın tahlili ortaya koyuyordu. Ölçü çizgisi ve “kuvvetli vuruş” kavramının kullanımı eski

önemini yitirmişti. **Tema** kullanımından vazgeçilmiş ve “**a-tematik**” müzik yazısı yaygınlaşmıştı.

Çoğunlukla yeni müzik eserlerinin başından sonuna, bir tek müzik düşüncesinin büyük ölçekli çeşitlemelerini içeren “kum saati”ne benzer bir süreç mevcut oluyordu. Böyle olunca eski dönemde çok önemli olan “**gelişme (development)**” bölmelerinin yazılması terk edildi. Bir yapıtın sonunda ağırlıklı bir yazıyla “**bitiş**” etkisi yaratılması rahatsız edici olmaya başladı. “**Sona yönelişli (end-oriented)**” müzik yapılarında anlatımın “ikna edici” gücü pekiştirilirken, macera duygusu yitirilmekteydi. Yeni müzik yapıları “**sürece yönelik (process-oriented)**” niteliktedirler. Ağırlıklı, görkemli bir sona sahip olma kaygıları yoktur.

“Avrupa kıtası da bu kültürleri, kuşkusuz, uzun yüzyıllar boyunca çok iyi tanımıştı. Avrupa’da, bu kültürlerin felsefelerini de, bazı sanat, kültür ve yaşayış özelliklerini de, kendi evrenlerine katma çabasını göstermiş çevreler vardı. Yalnız, Avrupa’nın bu değerlere yaklaşımında, daima bir hesaplaşma, akılcı toplumun üstünlüğünü kanıtlama, bu değerleri kendi sistemlerinin genel çerçevesi içinde hizmete koyma, kaygısı egemendi. ABD’de ise, Pasifik kültürleriyle ortak bir evren kurma düşüncesinin kısa sürede, güçlü olarak benimsenmesinde, bu toplumlardan sınırlı davranışlar ödünç almaktan öte, onların – kendi içinde mükemmel ve oldukça karmaşık olan – bazı toplumsal ve zihinsel yapılarını ciddiye almak, onlardan korkmamak gibi bir tavra sahip oluşları rol oynamıştır.” (İşler, 2000:12)

ABD’nin 2. Dünya savaşıdan sonra Almanya’yı işgal ettiği dönemde, Avrupa’da Alman idealizminden uzaklaşan, Amerikan kültürel değerlerini benimseyen bir genç kuşak ortaya çıktı. Soğuk savaş döneminde, Berlin’de Asya’nın felsefi ve kültürel değerlerini, çığır açıcı müzik estetiği düşüncesini ve kendine özgü müzik teorisini çevresine yayan, Asya ülkelerinden sürgün edilmiş sanatçılar vardı. Bunların arasında Isang Yun en büyük varlık gösterenidir. Bu tezde, Isang Yun’un sanatı, düşünceleri ve kişiliği merkezî bir yer tutacaktır. 2000’li yıllarda, Yun’un geride bıraktığı zengin kültür birikimi Batı dünyasındaki yüzlerce araştırmacının ürettikleri yayınlarla dünyaya tanıtılmaktadır. İnanmış bir Budist ve Taocu olan Isang Yun’un “**yang ve yin dengesi**” temelinde yaptığı tahliller, geleneksel “**esas nota**” tekniğini kullanarak yazdığı seriyel eserler, çok sayıdaki geleneksel ses üretimi teknikleri

sayesinde oluşturduğu doku özellikleri, bugün özellikle yurdu olan Kore’de heyecan uyandırmakta ve genç kuşaklara yol göstermektedir.

Asya Paradigmalarına Bağlı Bir Yeni Müzik Estetiğinin Darmstadt’taki Gücü

Yun’un Berlin’de Alman sanatçıların hayranlığını kazanmasında, o dönemin Darmstadt toplantılarında Asya kültürüne dikkatleri yöneltmiş olan yaşıtı John Cage’in katkısı akla gelebilir. Cage (1912-92)’in müzikte “Belirlenmemişliğe” yönelişinin kökeninde, Doğu felsefesine bağlılığı yatmaktadır. Genel olarak Asya kültürlerindeki “yönsüz, zigzag zaman” kavramının, daha durağan ve “devinimsiz” bir müziğe ulaşmak isteyen Cage, Philip Glass (1937) ve Stockhausen (1928-2007) gibi birçok çağdaş batılı kompozitöre esin kaynağı olduğu bilinmektedir. Öte yandan Asya müziğine özgü özellikler taşıyan batılı kompozisyonlar, yüzyıl sonunda sayılamayacak denli çoğalmıştı. Messiaen (1908-92)’in orkestra yapıtı ***Chronochromie***’de kullandığı metalik sesler ve heterofonik dokular; Steve Reich’in (1936) ***Mallet çalgıları, Ses ve Org için Müzik*** adlı eseri, bu kompozitörlerin Bali’nin gamelan müziği geleneğini iyi tanıdıklarını açıkça göstermektedir. (Reich, bir dönem Bali’de kalarak, bu müzik geleneğini öğrenmiştir.)

Stockhausen’in hayali ise yeryüzünün gerek pop gerekse sanat müziklerinin tümünü içeren bir yelpazeye sahip olmak ve bu kültürlerin müziğinden sistematik olarak yararlanarak “evrensel sanat”ı yaratmaktır. (Bu yönelişinde, eski **Alman İdealizmi**’nin bir kalıntısını görenler vardır). ***Telemusik*** (1966) adlı elektronik müzik yapıtı oldukça fazla sayıda kaydedilmiş yeryüzü müziklerine dayanmaktadır (Japonya’nın gagaku müziği, Bali’den, Çin’den, Macaristan’dan müzikler, Peru’daki Şipibos kültürünün müzikleri gibi). Bu “bulunmuş nesneler” orijinal olarak bestelenmiş elektronik seslerle yan yana sunulurken, müziklerden birine ait yapı özellikleri elektronik intermodülasyon yoluyla başka bir parçanın ses özelliklerine empoze edilmektedir. Böylece özgün halleri tanınamaz hale gelen bu iki parçanın “daha yüksek bir birliktelik düzeyinde” kaynaşmış oldukları düşünülmektedir. Stockhausen bu tekniğe “***metacollage***” demektedir. Elektronik intermodülasyon’un, kompozitörü, iki ya da daha fazla ilgisiz nesnenin yan

yana veya üst üste konmasından ibaret olan “kolâj” dan daha ötelere taşıyabildiğini düşünen Stockhausen, bu yolla “tümel bir içiçe-geçme”ye ulaşıldığını söylemektedir.

Stockhausen’ın Cage ile yakınlaşması 2. Dünya Savaşı öncesinde başlamıştır. 1928’deki Cage’i övdüğü makalelerinden birinde (akt. İşler, 2000: 50-58) Amerikalının her kompozisyon için yepyeni ses özellikleri yaratmaya çalıştığından söz etmiş olup onun bu eğiliminin tüm-diziselliğe benzerlik gösterdiğini söylemiştir.

“Cage, 1954’te tekrar Avrupa’ya geldiğinde, David Tudor ile bir dizi konser verdi. Bu dönemde, artık Cage **“belirlenmemişlik”** kavramı üzerindeki düşünüş sürecinin ilk dönemine özgü deneme-yanılma aşamasını atlatmıştı... Genç dizisel kompozitörler bu yapıtlarla kendi yapıtları arasındaki akrabalığı teşhis edebilmekteydiler... Avrupa diziselliğinin temelindeki ilke “müzikteki tüm öğelere eşit değer vermek” olduğundan, sonuçta ortaya, birbirini etkilemeyen, aralarında algılanabilir bir ilişki olmayan, kopuk olaylardan oluşan bir tablo çıkmaktaydı... Pierre Boulez’in Cage’le ilişkisi ise, 1949’da Paris’teki görüşmeleriyle başlar. Cage’in Avrupa turu Stockhausen’i ve Boulez’i etkilemiş, onlar bu tarihten sonra diziselliğe daha özgür ve daha içten yaklaşmışlardır. Cage’in bu etkisi Boulez’in *Le Marteau Sans Maître* (1954) yapıtında olduğu gibi Stockhausen’in *V-XI* (1956) adlı piyano yapıtlarında da görülebilir. Müzik öğelerinin ya da müziksel “nokta”ların tek başlarına ne gibi derinlikler taşıdıklarına ancak ikincil bir önem veriyorlardı. Daha çok, “düzen” ya da “düzensizlik” gibi kavramlar açısından gözlenen bir farklılaşma bağlamında, dokunun az ya da çok saydam oluşu, öğelerin yinelenmesi ya da sürekli değişim, derli-toplu ya da dağınık yapılar gibi kavram çiftleri ile oluşturulan parametreler kullanarak geniş kesitleri değerlendiriyorlardı. Bu kavram çiftleri, Stockhausen’in önemli bir makalesinde, ilk kez ortaya atılmışlardı...

Bu aşamadan sonra, artık Avrupalı kompozitörler bir adım daha atsalar “rastlamsallık (*aleatory*)”ye geçebilecekleri bir noktaya gelmiş bulunmaktaydılar... Avrupalı kompozitörler “belirlenmemişlik (*indeterminacy*)” ya da “şans” tekniğini hiçbir zaman kendilerine yakın bulmamışlar, onun yerine “rastlamsallığı” benimsemişlerdir...

Stockhausen, Boulez ve Avrupalı kompozitörlerin çoğunluğu “belirlenmemişlik (*indeterminacy*)”yi kompozisyon sürecinin bir parçası olarak kabul etmekten kaçındılar. Cage’in sesleri “kendileri olmakta özgür bırakma” tutkusu ile hiçbir zaman barışmadılar...

1960’ların ortalarında, Boulez’in belirlenmemişliğe olan ilgisi azalırken, Stockhausen daha fazla kullanmaya başlamıştır. 1963, 1967 ve 1968’deki, bazı

küçük gruplar için yazılmış yapıtlarında, Stockhausen, daha önceden kesinlikle belirlenmiş genel yönlendirici bilgilerle denetlenen doğaçlamalara yer vermiştir.” (İşler, 2000: 50-58)

Yani, 1960’lardaki Darmstadt’ın büyük değişimlere hazırlanan düşünsel dünyasında, Almanya ve Fransa gibi etkileyici kültürlerde yaygın olan müzik anlayışı ile ABD’deki “belirlenmemişlik” yönelişine sahip, Avrupa-tipi yönelişlerin bazılarını yadsıyan başka bir müzik anlayışı birbirlerine rakip olmaktaydılar. Bunların yanı sıra, Asya estetiğine, Asya’nın kültürel paradigmalarına yönelen, etkileşim süreci içinde Doğu’dan Batı’ya doğru devinen önemli sanatçılar da vardır. Örneğin, Koreli Isang Yun (1917-95)’dan başka Japon Toshiro Mayuzumi (1929-97) ve Toru Takemitsu (1930-96) kendi kültürlerinin müziklerine ait öğeleri Batı müziği ile birlikte kullanmışlardır.



Resim 2: Yun, Isang (1917-95)

Isang Yun, “**bir müzik eserinin süslemelerden ibaret olduğu**” görüşünü Batı kültürü ortamında büyük tartışmalar, itirazlar karşısında savunmuştur. Yun, “Kompozitörlüğün ilkeleri mimarının ‘görsellik’ temeline dayanır” yolundaki görüşü benimseyemeyeceğini, bir “**zaman sanatı**” olan müziğin en önemli ögesinin “değişme” olduğunu, “tonalite” ve “tematik özellikler” yerine müziğin deyişini sürekli değiştiren “süsleme” ögesinin önemsenmesi gerektiğini ileri sürmüştür.

Takemitsu, Batı müziği grupları için yazdığı repertuarın yanı sıra Japon çalgıları için de yazmış; bazen de iki türden çalgıları birlikte kullanmıştır. Açık ve koyu dokuları, çoğunlukla hafif dinamikler içinde kullanarak narin kompozisyonlar yapmıştır. Bir yandan Batı kromatizminin olanaklarını sonuna dek kullanırken bir yandan da ses üretimindeki ve cümlelemedeki incelikli nüansları değerlendirerek yarattığı “uçacakmış” gibi hafif müzik gereçleriyle alçak-gönüllü ve ölçülü tavrıyla, Japon resmini çağrıştıran bir müzik yaratmıştır. Webern’de de olduğu gibi müziğin gerçeği yalnızca notalarda değil, notaların arasında yer alan sessizlikte de yaşanmaktadır.



Resim 3: Takemitsu, Toru (1930-96)

Takemitsu’nun kendi yapıtları içinde Doğu ve Batı öğelerinin etkileşimi üzerine söyledikleri, çağdaşlarından birçoğu için de geçerli olabilir:

“İki yönde birden gelişmek istiyorum; gelenek yönünde Japon, yenileşme yönünde batılı. Aslında, gönlüm bu müzik türlerinin her ikisini de, benimsenmiş halleriyle korumaktan yana. Ancak aralarında temel uzlaşmazlıklar bulunan bu iki varlığı alıp, kompozisyon yaratıcılığının ham maddesi olarak kullanmak, bana, yapılabileceklerin en alt basamağı gibi geliyor. Verimli karşıtlıkları yitirmek istemiyorum. Tersine, iki gücün birbiri ile kapışması için çaba gösteriyorum. Böylece hem gelenekten kopmamış hem de her yeni yapıtta, geleceğe doğru atılım yapmış oluyorum.” (Dibelius, 1988: 373)

Amaç ve Hipotez

İkinci Dünya Savaşı'na doğru tırmanan bir süreçte Avrupa kıtası, özellikle Almanya, yüzyılların birikimiyle taçlanan uygarlıklarını “evrimin doruğu” olarak kabul etme illetine tutulmuşlar ve “**insanlığın geleceğine yön vermek**” gibi bir tarihi misyona sahip olduklarına vehmetmeye başlamışlardı. Amerika Birleşik Devletleri, nüfusunun Avrupalı kökenine karşın, bu üstünlük doktrinine kendini kaptırmayarak, Avrupa ile savaşa girmiş ve sadece askeri alanda değil, kültürel açıdan da Avrupa'dan farklı olmaya yönelmiştir. ABD’li müzik sanatçıları açısından örnek alınacak alternatif bir dünya uygarlığı arandığında, Asya kıtası ilk akla gelecek kaynak olarak belirmektedir.

Gerçi savaşı ABD orduları kazanmıştı ama eski kültüre sahip kitleler arasında bir din kadar derin etkilere sahip olan **Alman İdealizmi**, hâlâ eski gücünü taşımaktaydı. Hızla, Batı müziğinin yanı sıra Asya müziğinin de karakterini temsil eden kültürel öğelerin kitleye sunulması gerekmektedir. 20. yy.ın ikinci yarısında, dünya müziğindeki yaratıcı sanatçıların eserlerinde Asya müziği, düşüncesi ve estetiği içeren akımların bolluğunun nedeni, **Alman İdealizmi** karakterinden uzaklaşma çabasıdır.

Bu tezin tasarımı, Asya paradigmalarını kendi sanatının temeline yerleştirmiş üç kompozitörün yaşamı ve eserlerinde, dönemin “alternatif bir müzik estetiği bulma” kaygısının bulunduğunu gösterecek araştırmalar yer almaktadır. Bu tezin sonuç bölümünde, daha önceki bölümlerde incelenmiş olan üç kompozitörden her birinin “Asya paradigmaları”na kimliğinde ne ölçüde yer vermiş olduğu değerlendirilecek, **“kimliklerinin temellendirilmesinde birbirinden farklı karakterde oldukları”** yolundaki hipotezin irdelenmesine çalışılacaktır.

Birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerde doğumu, yetişmesi ne olursa olsun kompozitörlük pratiğinde Asya kökenli müzik öğelerini benimseyip kullanan kompozitörlerin üçünün yaşamına, sanatına ve düşüncesine ilişkin araştırmalar/tahliller içeren kaynakları gözden geçireceğiz. Bu kompozitörler; **1. Isang Yun, 2. John Cage ve 3. György Ligeti** olarak seçilmiştir.

Bu tezin amacı, seçilen bu üç kompozitörün yaratıcılık kariyerlerinde Asya düşünce ve estetiğinde çok gözetilen bazı kavramları ne ölçüde süreklilik ve tutarlılık ile kullanmış olduklarını, kimliklerinde Asya öğelerinin ne ölçüde belirleyici rol oynadığını araştırmaktır.

Söz konusu araştırmada, Yun, Cage ve Ligeti'nin konumuz açısından göze batan eserlerindeki kavramlar tahlil edilecek, Asya-kökenli bu kavramların esere getirdikleri ciddi katkılar tartışılacaktır. Kompozitörlerin eserleri üzerine değerlendirdiğimiz tahlillerin çoğu, yabancı müzikologların yayınlarından çevrilmiştir. Yurtiçi ve yurtdışında konumuzla ilgili yazılmış çok sayıda tez, makale, bildiri mevcuttur.

Bu üç sanatçının seçilmesinin nedeni, müziklerinde yansıyan kimliği Asya'da uzun tarih dönemleri boyunca yerleşmiş felsefi ve varoluşsal değerleri dinleyiciye dolaysız aktarmadaki başarılarıdır. Darmstadt toplantılarında, Alman İdealizmi'nden keskin bir uzaklaşmanın paradigmaları tartışılırken, bu üç kompozitör yeni estetiğin vücut bulmasında sorumlu roller taşımışlardır. Yeni bir estetik kimliği kişiliğinde temsil edebilecek, kendi içlerinde büyük tutarlılıklara sahip bu üç tarihi profil, 21. yy.ın kültürel rol modelleri arasında, belirginleşen, geleceğin kompozitör kuşaklarına elle tutulur kavramlar armağan eden öncülerdir.

Yun, Cage ve Ligeti'nin doğum yılları on bir yıllık bir zaman dilimi içinde yer almaktadır – yani, bir kuşağa mensupturlar. Darmstadt toplantıları yaşamlarında gerilimli bir hesaplaşma dönemi oluştursa da bu büyük meydan okuma dönemecinden kısa süre sonra Postmodernizm'in önerdiği küreselleşme paradigması dikkatleri çok farklı bir vadiye kilitlemiş ve o kuşağın kompozitörleri Asya paradigmasını içselleştirecek vakit bulamamışlardır. Gelgelelim postmodern söylemin siyasal-toplumsal gücüne gölge düşüren küresel zaafılar yeni kuşağın kanaatlerini sarsarken, İpek Yolu ticaretinin vaat ettiği yaşam ve sürprizlerle dolu, değişik türden bir küreselleşme, kültürel alternatiflerini dayandıracak kökler aramaktadır.

1. BÖLÜM

ISANG YUN'UN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI

1. BÖLÜM

ISANG YUN'UN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI

Isang Yun (d. 17 Eylül 1917 – ö. 3 Kasım 1995) hakkında, *New Grove's* Sözlüğü'ndeki maddede H. Kunz'un söyledikleri şunlardır:

Darmstadt'ın yeni müzik toplantılarından etkilenen ve meslek yaşamının önemli bir bölümünü Almanya'da geçiren bu Koreli kompozitör, 17 Eylül 1917'de Duk San'da doğdu. San Cheun Gun'da ve (şimdiki adı Chung Mu olan) Tongyong'da yaşadı. Berlin'de 3 Kasım 1995'te öldü.

Babası şair Yun Ki Hyon idi. 14 yaşında müzik yazmaya başlamış ve Tokyo'daki Osaka Konservatuarında Ikenouchi ile çalışmaya gitmiştir. 2. Dünya Savaşı sırasında Japonlara karşı yeraltı faaliyetlerinde bulunmuş; hapse düşmüş (1943) ve savaşın sona ermesine dek yasadışı bir yaşam sürdürmüştür. 1945'te Kore'de kültür yaşamının yeniden inşası için görevler almıştır. 1946'dan itibaren Tongyong'da Pusan'da ve Kore savaşı sonrası (1953) Seul'da ders vermiştir. 1955'te Seul Şehir Ödülü'nü kazandıktan sonra daha büyük çalışmalar yapmak için Avrupa'ya seyahat etmiştir. Paris Konservatuarı'nda Pierre Revel'in (1956-7) ve Berlin Hochschule für Musik'te Boris Blacher, Josef Rufer and Reinhard Schwarz-Schilling'in (1958-9) öğrencisi olmuştur. Çeşitli yıllarda Darmstadt yaz toplantılarına katılmıştır.

1960-63 yıllarında Krefeld, Freiburg ve Köln'deki etkinliklerinden sonra Ford Vakfı'nın desteğini elde ederek tekrar Berlin'e yerleşti. 1967'de komünist hareketiyle bağlantısı olan Isang Yun'a karşı Güney Kore diktatörü Chung Hee Park'ın ajanları harekete geçti. Kompozitör, Berlin'de esir alınarak Güney Kore'ye kaçırıldı ve Seul zindanlarında iki yıl boyunca işkenceye uğradı. Batı ülkelerindeki entelektüeller büyük bir kampanya yaparak, 1970'te Yun'u hapisten kurtarmayı başardılar. Uluslararası Af Örgütü'nün çabaları sonucu kompozitör suçlamalardan kurtulabildi.

Hanover’de Müzik Yüksek Okulu’nda 1970-71’de 1970’ten sonraki yıllarda da Berlin Yüksekokulu’nda öğretim üyeliği yaptı.

1988’de Kiel kültür Ödülü’nü, aynı yıl Federal Almanya Cumhuriyeti Seçkin Hizmet Haçı’nı, 1992’de Hamburg Akademisi madalyasını, 1994’te Goethe Enstitüsü madalyasını ve Hamburg ve Berlin akademileri üyeliklerini kazandı. 1984’te Kuzey Kore’nin başkenti Pyongyang’da Isang Yun Müzik Enstitüsü açılırken; 1996’da da Berlin’de Uluslararası Isang Yun Kurumu kuruldu.

Yun’un bir kompozitör olarak temel amacı, Doğu Asya performans pratikleri ile Avrupa çalgılarını birleştirerek Kore müziğini batılı topluluklar için yazmak; çağdaş Batı müziği kavramlarını kullanan Asyalı bir müzik tasarımı yapmak idi. 1959 ve 1960’taki eserlerini seriyel bir deyim içinde yazışına bakarak, Darmstadt toplantılarında karşılaştığı “değişme” eğilimine katıldığı düşünülebilir. 1961’den sonra ise kompozisyonlarında kendi ulusal kimliğini ön plana geçirmeye başlamıştır; *Loyang* (1962), *Gasa* (1963), *Garak* (1963), *Om mani padme hum* (1964) ve *Réak* (1966). Bu eserlerde *glissando*’lar, parmakla çekmeler ve geniş *vibrato*’lar dinleyiciyi değişik bir söylemin içine sokarken, Çin saray müziği süslemeleri ise çoklu melodik çizgilerin oldukça değiştirilmiş karakterler taşıyan kullanımlarını vurgular.

1964’ten sonra yazdığı eserlerde Yun sayısız melodik dizi kullanmıştır; kendi verdiği isimle bu “*Haupttöne*”ler müzik formunun üzerinden üretildiği çekim merkezleri inşa ederler. “Yin ve Yang dengesi” gibi Taocu “birlik” kavramından üretilen birbirine karşıt öğeler; çalgılama, dinamikler, armoni, yoğunluk ve başka müzik parametrelerini etkiler. Bu karşıtlıkların sonucunda, Taocu felsefenin önerdiği şekilde eser tek bir ses akımında bütünlenmektedir.

Yun’un operaları da benzer ilkelerden yararlanır. İki değişik eserden oluşan *Träume (Düşler)* adlı eseri, buna örnek gösterilebilir. Bu iki eserin birincisi 1965’te yazılmış *Der Traum des Liu-Tung (Liu-Tung’un Düşü)* adlı ciddi dram eseridir. İkincisi ise 1968’deki *Die Witwe des Schmetterlings* adlı burlesk komedi. Bazı başka

eserler tapınak erkânlarının havasını yansıtır. Örneğin, 1960'ta yazılan *Bara*, 1972'deki *Konzertante Figuren*, 1978'deki *Muak*, 1988'deki *Festlicher Tanz* gibi. Kimi zaman Asya'da yaygın olan bazı peri masallarını kullanır. Örneğin, 1977'deki *Flüt Konçertosu*, 1977'deki *Obua ve Arp için Çift Konçerto*, Eski Çağ'ın duvar resimlerinden esinlenen ve 1968'de bestelenen *Images*, 1992'de Kore tarihinden esinlenerek bestelenen *Silla* gibi.

1980'den sonra Yun'un eserlerinde kompozitörün siyasal inançlarını ve özlemlerini bulabiliriz – Kore'nin birleşmesi, demokrasi, barış ve özgürlük. Örneğin, 1981'de yazılan *Exemplum in Memoriam Kwangju*, 1983-86 arasında yazılan 2. *Keman Konçertosu*'nun ikinci bölümü olan “*Dialog Schmetterling und Atombombe*,” 1994'te yazılan *Engel in Flammen* ile 1983-87 arasında yazılan beş senfoni gösterilebilir.

1.1. Doğu Felsefesi ve Taoculuk

Kim Seokyoung'un Doktora tezinde (2003), Isang Yun'un taşıdığı Budizm ve Taoizm inançlarının yaratıcılığına olan etkisi ile ilgili araştırmalar yer almıştır.

Örneğin, “karanlık olmadan aydınlık olmaz, kadın olmadan erkek, eski olmadan yenilik olmayacağı gibi.” Yun, alıntılanan metinlerinde belli olduğu gibi Taocu felsefeye çok hayrandı:

“Taocu ve Budist mistik düşüncesinin etkisi altında büyüdüm. Felsefeleri hakkında yazılmış olan çağdaş kitapları okuyarak, bu düşüncesin o çağdaş yazarlara ilham ettiği deneyimlere aşina oldum. Bu sürecin müziğim üzerinde derin etkileri vardır. Eserlerimin yüzde yetmişinden fazlası Taoculuk ya da Budizm temellidir ya da onlara dayalı efsanelerle ilişkilidir...” (Kim, 2003: 12)

Taoculuk içindeki bazı teoriler Yun'un esin kaynağı olmuştur. “**Yang**” ve “**Yin**” Taoculuk içinde birlikte var olan karşıt kavramlardır ve ayrılmaz bir biçimde birlikte var olurlar. Evren bir enerji üretir. Bu enerjinin bir bölümü, gökyüzü, toprak ve güneşi var eden “**Yang ruhu**”nu oluşturur. Öbür bölümü olan “**Yin ruhu**” ise “ay” kavramında yoğunlaşmıştır. Evrendeki tüm yaratılmışlar Yin ve Yang'ın dengesi sayesinde var

olurlar. **Yang** eril, sert ve hareketli özellikleri; **Yin** ise dişi, yumuşak ve durağan özellikleri temsil eder. Resim 4’te Yin ve Yang’ın sembolü olan **Tajitu** görülmektedir. Yun, eserlerinde Yin ve Yang arasındaki dengeyi betimlemek için makrokozmos içinde mikrokozmos’u uyguladığı gibi “durağanlık” içinde “**ani hareket**”i de uygulamıştır. Bu iki karşıt güç yan yana yerleşerek dengeyi yaratırlar.

Yazar Yang Cheng Fu Tai Chi Chuan, Taoculuk’un simgesi olan ve **Yin** ile **Yang**’ı resmeden “**Tajitu**”yu sunmuştur. (Resim 4)



Resim 4: Yin-Yang Sembolü

(http://www.yangchengfu.org/yin_yang_symbol.html)

Yoon-Taek Chang (1998), Taoculuk’un, “Parça bütündür; bütün de parçadır” teorisinin Isang Yun’un çalışmalarına yön verdiğini ileri sürmektedir (Chang, 1998).

Robert Provine’a göre (2001), Taoculuk’un içeriğini büyük ölçüde oluşturan Doğu felsefesi Yun’un müziğinin önemli bir yönüdür.

“Taoculuk, hayatın a) birey ve doğa, b) insanın akli ve fiziksel benlikleri, c) canlılık ve yaratıcılık temelli konularını tanımlar.” (Provine, 2001)

Jeaneane Fowler (2005) “**Tao**” sözcüğünü araştırmıştır.

‘Tao’ terimi bir yol, bir patika anlamında çevrilebilir; Tao dengede olduğu zaman, mükemmel mutluluğu bulmak mümkün olabilir.” (Fowler, 2005: 106-107)

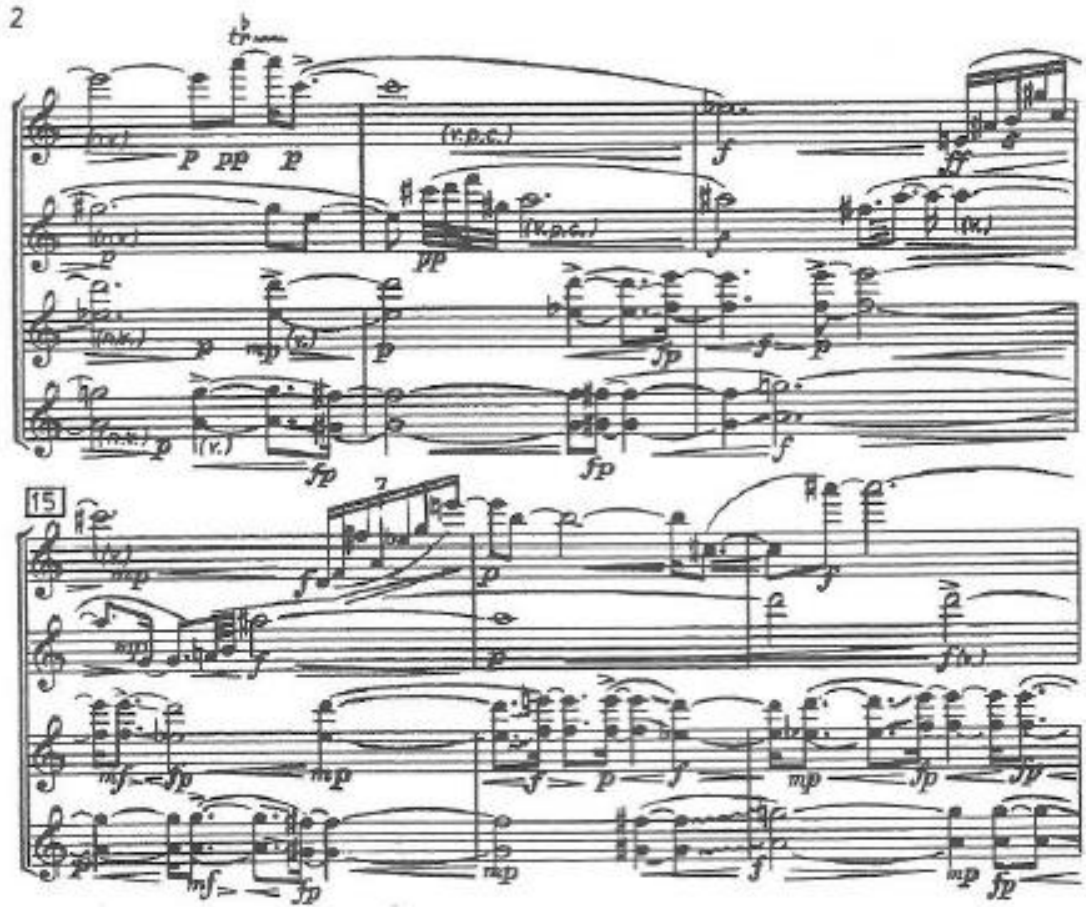
Çin felsefesi uzmanı Wing-Tsit Chan (1963) Taoculuk’un temel düşüncesini şöyle özetlemiştir:

“Tao, her şeyle ilgilenen ve onların küresinde ve doğaları içinde çalışan bir ‘**öz dönüşüm süreci**’dir. ‘**Değişim**’ temel temadır ancak o hiçbir zaman değişmez ve böylece tek olur.” (Chan, 1963: 260-263)

Yun, Goguryeo adlı Orta Çağ krallığındaki *Shashindo* adlı duvar resimlerinde yer alan dört ejderhayı bu teori uyarınca yorumlamıştır.³

Yun, *Images* adlı (1968) flüt, obua, keman ve çello için eserinde, bu teorinin dört ejderini, dört değişik çalgı ile canlandırmaktadır (Örnek 2). Her çalgıya yazılmış olan farklı entonasyonlar, dinamikler ve artikülasyonlar, bir arada duyulduklarında, etkileyici bir doku ortaya çıkmaktadır.

³ Goguryeo (918-1392) Orta Çağ’daki üç Kore krallığından biridir. Toprakları Kore yarımadasının kuzey ve orta kesimlerini, Güney Mançurya’yı ve Güney Rusya’yı içine almaktaydı. Göktürk devleti’nin doğudaki parçası olan Goguryeo hatırı sayılan bir devletti ve Çin ile Japonya’nın uluslararası siyaset alanında dikkate aldıkları bir siyasî merkez olmasının yanı sıra, (M.Ö. 18-660 yılları arasında etkin olan) Baekje krallığı ile (M.Ö. 57-935 arasında etkin olan) Şilla krallığının da rakiplerinden biri idi. Sashindo’daki duvar resimlerinden birinde, dört ayrı renge boyanmış dört ejderha görülmektedir – mavi, kırmızı, beyaz ve boz. Yun’un gözünde, bu ejderlerin hem çizilişlerinde hem de biçimlerinde kullanılmış olan kendine özgü öğeler, anlamlı ve heyecan verici idi.



Örnek 2: Flüt, Obua, Keman ve Çello İçin *Images* (1968), ölçü 12-17

Yun, Isang, *Images*

1.2. Isang Yun'un Müziğindeki Çift-Kültürlülük

Ko Eun Lee (2012), Yun'un iki kültür alanında birden üreten bir kompozitör oluşuna dikkat çekerek, eserlerinde bütünlük sağlamasının ne denli zor olduğuna değiniyor.

“Koreli kompozitörler arasında, en yüksek hitabet yeteneği taşıyanlardan biri olan Isang Yun (1917-1995), bizlere, olağan dışı müzik eserleri bırakmıştır. Kore’de doğmuş, 1957’de Almanya’ya gitmiş ve ülkenin vatandaşı olmuştur. Yun, içinde doğduğu kültürün müziği ile Avrupa avangardının müziğini, birbirlerine eklemek istemiştir. İkinci Viyana Okulunun on iki ton tekniğini öğrenmiş ve 1960’ların başına dek bu tekniğe dayalı eserler vermiştir. Geleneksel Kore müziğinin öğelerini ve (bir Doğu felsefesi olan) Taoculuk’un öğelerini, on iki ton tekniği ile birleştirerek kendi kompozisyon modelini

yaratmıştır. Örneğin, tremolo, kaydırma ve *vibrato* gibi belirli geleneksel Kore çalgı tekniklerini batılı çalgılar üzerinde uygulayışı, Yun'un eserlerinin karakterinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu teknikler genellikle, çello için *Glissées* (1970) ve obua için *Piri* (1971) gibi solo çalgısal eserlerde göze batmışlardır.

Taoculuk'ta anlatımını bulan Doğu felsefesi de Yun'un müziğinde önemli bir rol oynamıştır. Bu felsefe Kore'nin geleneksel müziğini önemli derecede etkilemiş ve Kore kültürünü iyi tanıyan bazı bilgiler Yun'un, estetik kişiliğini ayırt eden tempolar, dinamikler ve ritimleri kullanmak yoluyla, bu felsefi içeriği müziğinin içine doğru bir şekilde yerleştirdiğini belirtmişlerdir.

Yun solo piyano için sadece üç eser yazmıştır: *Fünf Stücke für Klavier* (1958), *Shao Yang Yin* (1966) ve *Interludium A für Klavier* (1982). Birinci eser, *Fünf Stücke für Klavier*, Yun'un yoğun seriyelcilik çalışmasının, özellikle Arnold Schoenberg'in *Suite, Op. 25* ve *Piano Piece, Op. 33a* eserlerinden etkilenmiş olduğunun kanıtlarını taşır. *Shao Yang Yin* orijinal olarak klavsen için yazılmıştır ancak 1998'de Kore doğumlu piyanist Kaya Han tarafından düzenlenerek piyano ile icra edilmiştir.⁴ Çince olan başlığa bakarak, 'Yin ve Yang' gibi Taocu öğretilerde yer alan kavramların Yun'un 'yapılaşmada bir dinamik denge arayışı' sürecinde taşıdıkları önemi anlamak mümkündür. Gündelik yaşamda hep karşılaşılan 'ruh halleri,' 'etkilenmeler' ya da 'zamanın akışı' gibi karşıtlık içeren kavramlar, Yun'un başlığındaki *shao* (küçük, hafif) sıfatıyla anlatılmıştır." (Lee, 2012: 1-2)

Taoculuk'a yapılan referansların, Isang Yun'un müziğinde açıkça görülebilmesinin nedenlerinden birinin Kore çalgı müziği tekniklerinden yararlanılması olduğu düşünülebilir.

"*Interludium A* (1982)'da, 'esas-nota' tekniği ile Kore'nin çalgı tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu eserdeki esas-nota La'dır, Yun bu sesi, her sefer, çeşitli süslemelerle duyurmuştur.

Bu piyano eserlerinde, 'Doğu ile Batı buluşuyor' gibi ucuz bir yaklaşımdan çok daha ötede değerler mevcuttur. Eserleri incelemek yoluyla, Yun'un amaçlarını ve stillerini derinlikli bir düzeyde açığa kavuşturmak mümkündür. Kendine özgü ritim, süsleme ve fiziksel jestler uygulayarak, Yun Kore geleneksel çalgılarının tekniklerini piyanoya aktarmıştır. İlk piyano eseri *Fünf Stücke für Klavier* (1958), Yun'un kompozisyon düşüncelerini araştırarak olanlara iyi bir çıkış noktası yaratmıştır. Bu eser, Yun'un Kore geleneksel müziği ile batılı atonal yazı türlerini iç içe geçirmesini temsil etmektedir ve daha sonraki piyano

⁴ Yun, Isang, *Shao Yang Yin* (1966), Kaya Han'ın piyano versiyonu. Boosey and Hawkes, 1998.

eserleri *Shao Yang Yin* (1966) ve *Interludium A für Klavier* (1982) üzerinde önemli etkisi vardır.” (Lee, 2012: 2)

1.3. “Esas-nota” Tekniği

Yun, esas-nota tekniği ile Taoculuk’un ağır basan bir karakterini müzik anlatımı içinde belirgin bir öge haline getirmiştir. Ji-sun Choi, 2007’de Miami üniversitesinde savunduğu tezinde şöyle belirtir: “Yun bir notayı, daha geniş bir boyuta büyütülebilecek ufak bir evren olarak görür, bu da yine daha da büyük bir evren içerisindeki sayısız ufak evrenlerden biri olabilir.” (s.17) Yun’un iddiası onunkini desteklemektedir:

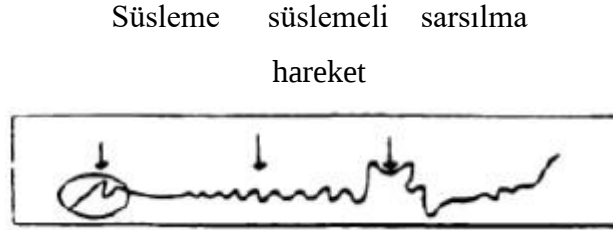
“Avrupa ve Asya’daki nota kavramları tümüyle farklıdır. Daha önce çok kere bahsettiğim gibi Batı’nın nota kavramı çizgi kalemi gibidir, bunun yanında, Asya notaları bir fırça darbesine benzer: kalın ve ince ve hatta düz bile değil. Her nota bir ‘esnek form’ haline gelebilir. [...] Batıda, notalar akortlanmalıdır ki armoniler saf olarak duyulsun. Asya’da, batılı manada bir armoni yoktur, çünkü tek bir nota bile yeterince canlıdır. Armoni yapısı ya da kontrpuan yazısı ile zorlama gereği yoktur. Eğer nota ses verdiği sırada esnek bir harekete sahipse ve eğer nota karmaşık bir doku içinde ortaya çıkıyorsa, o zaman bu nota tüm bir evrendir. Tek bir notanın yaşamsallığını kazanması için çeşitli yollar vardır, bu belki titretme veya kaydırma yoluyla yapılabilir. Bu nedenle, Asya müziğindeki tek bir nota, genellikle on iki, hatta on beş saniye duyulabilir, bununla karşılaştırılınca, Avrupa geleneğindeki bir notanın süresi çok kısadır.” (Yun, 1997: 297)

Francisco Feliciano’ya (1983) göre; esas-nota tekniğini ayırt eden özellik, uzun tutulan seslerin – yani, tek notalar, akorlar ya da salkım (*cluster*)lar – birkaç ölçü uzatılarak, genellikle melismatik süslemeler ile işaretlenerek kullanılışıdır (Feliciano, 1983: 46).

Sungman Choi ve Eunmi Hong (1991) Yun’un, “Bir anda oluşan ve yok olan notalar yazmıyorum. Benim notalarım her zaman hazırlık notaları ile başlar ve sonrasında dinginleşirler. Bu tekrarlandıkça, müziğin canlılığı oluşur” dediğini belirtmişlerdir (Choi ve Hong, 1991: 152).

Young Ah Kim (2002) ana tonun ses verme sürecini araştırmıştır.

“Esas-nota kendi başına yapısal bir ton olarak işlev göremez. Birçok süsleme ile desteklenmelidir ki merkez nota olarak çalışabilsin. Şekil 1 ana tonun ses verme sürecini göstermektedir.” (Kim, 2002)



Şekil 1: Ana Tonun Ses Verme Süreci (Kim, 2002: 8-10, 38)

Feliciano’ya göre;

“Artikülasyonları, ses rengindeki değişimleri, perde yükselip alçalmalarını, değişik yoğunluk derecelendirmelerini ve titreşimleri dâhil ederek, ‘notanın üretimi ve duyulma sürecinin örgütlenmesine büyük önem verme’ fikri, Kore geleneksel müziğinin en temel değer taşıyan konseptinden alınmıştır.” (Feliciano, 1983: 41)

Junghyun Kim’e (2007) göre, Yun, bir esas-notaya artikülasyon kazandırmak için çeşitli çalgı teknikleri kullanmıştır.

“Bir esas-notanın uzunluğu alınmış bir soluğun uzayabildiği kadardır. (Gene de, *Etudes for Flute Solo* (1974) eserindeki örneklere bakılınca, her esas-notanın epey uzun bir süre duyulduğu görülmektedir). **Şekil 2’de** sunulan örnekte, Mi ve Re# esas-notalar olarak kullanılmaktadır. Bu iki nota, çeşitli süreler boyunca ritmik hareketlerle, çarpmalarla ve artikülasyonlarla uzamaktadır. Bunun da ötesinde, Yun çarpmaları bir ezgi çizgisi oluşturacak biçimde yazmaktadır.” (Kim, 2007: 52)



Şekil 2: *Etudes for Flute Solo* (1974), *Moderato*, ölçü 30-44 arası

1.4. Kore Geleneksel Müziğine Katkıda Bulunan Kültürel Kaynaklar

Ko Eun Lee (2012) Çin yoluyla gelen kültür öğelerinden söz etmektedir (Lee, 2012: 20).

“Doğu felsefesi, yani Taoculuk’un Kore’ye yayılmasında Çin önemli bir rol oynamıştır. Çin saray müziği ve tapınak erkânları Kore’nin müzik kültürünü etkilemişlerdir. Çin ritüel müziği, **A-ak**, Çin’den 1116 dolaylarında ithal edilmiş ve **Dang-ak** ve **Hyang-ak** türleriyle birlikte Kore saray müziğinin üç türünden biri olmuştur. **A-Ak**, genellikle ‘zarif’ Kore müziği olarak tercüme edilir. **A-ak** türü, Goryeo (1918-1392) ve Chosun (1392-1910) hanedanları sırasında yaygındı. Genellikle o anki kralı öven sözler ile Kore saray müziği olarak kullanılırdı. **Dang-ak**, ‘Dang müziği’ olarak çevrilebilir. Birleşik Silla (668-936) döneminde Çin’deki Dang Hanedanından alınmış bir stildir. **Hyang-ak** ise kökeni bir çeşit köy müziğine dayanan, Üç Krallık Dönemi’nde (M.Ö. 57 – M.S. 668) Kore saray müziği geleneği kapsamına alınan bir müziktir. Kore’de geleneksel halk dansları ile eşlik edilir.”

Bang-song Song (1986) bu geleneklerdeki süslemelerin yazıda belirtilmediğini, çalanlar tarafından yerleştirildiğini söylemektedir.

“Kore geleneksel saray müziğinde her ses yazılmaz; bunun yerine, eğitilmiş icracılar, doğaçlama yoluyla, melodik süslemeler yaparlar. Kore müziği, ‘mikrotonlar, çarpmalar ve süslemeler, kibar kıvrım ya da salınımlar ve kontrollü ek notaların belirli kurallara uygun kullanımı’ ile karakterini bulur.” (Song, 1986: 216)

Şekil 3a ve 3b’de, *Yuch’osinjigok* türündeki bir kompozisyon olan *Sangyongsan*’dan bir geçit sunulmaktadır. Bu örnek, **Daegum** (büyük yatay bir flüt) üzerinde çeşitli süslemeler ile çalınan bir ezgiyi içermektedir.

Yuch’osinjigok, orkestra ile çalınan bir saray müziği olan *Yongsanhoesang Koleksiyonu*’ndan alınmış bir grup eseri içerir. Bazen, aynı eser, bu koleksiyonun solo çalgılar için düzenlenmiş hali olan *Daegum Jeong-ak* olarak da kullanılır. *Jeong-ak* yüksek sınıflar için hazırlanmış klasik saray müziklerine verilen addır. *Sangyongsan* adlı bölüm *Yuch’osinjigok*’un içinden alınmıştır.

Byong-Won Lee’nin makalesinde (1999), ana tonların kararlı ve sabit, bunun yanında süslemelerin değişken ve kaprisli olduğu; süslemelerin her performansta, icracının müzik parçasının içeriğini göz önünde tutarak vereceği karara bağlı olarak değişebileceği belirtilmiştir. Örnekte, ezginin profili içinde çarpma notalarının isteğe bağlı süsleme notaları ile birlikte, esas-notaların öncesinde ortaya çıktıkları gözlenebilir (Lee, 1999: 59).

Sarayda çalınan bir orkestra müziği olan *Yuch’osinjigok*’tan alınmış *Sangyongsan* bölümünden bir geçit Şekil 3a ve 3b’de sunulmaktadır. Bu örnek, aynı müziğin solo çalgı için düzenlenmiş halidir (*Daegum*, yani büyük düz flüt için).



Şekil 3a: Mutlak çalınması gereken esas-nota’lardan oluşan ezgi profili⁵



Şekil 3b: Aynı ezgi profilinin isteğe bağlı süsleme notaları içeren hali

⁵ (Lee, 1999: 60)

Jeongmee Kim (1999), bu pratikler yoluyla Batı müziğine çok sayıda yeni yazı çeşidinin tanıtılmış olduğuna değiniyor.

“Yun, kompozitörlerin o güne dek kullanmamış olduğu, Doğu geleneğinden alınmış, birçok yeni *glissando*, *pizzicato*, *crescendo* ve *vibrato* çeşidini eserlerinde kullanmıştır. Bu teknikler, Şekil 4’da görülen **Loyang** (1962) adlı eserde oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Keman ve viyolonsel partileri (ölçü 197-198), kırmızı kutu ile belirtilen yerlerde, değişik *pizzicato* türleri çalarlar. Triller ve basamaklar gibi süslemeler, her partide ayrı ayrı gösterilmiştir. Mavi kutular ile belirtilen *Intensiv halten* (güçlü tutuş) notu (ölçü 202-208), her çalgıda sürdürülen *vibrato* tekniklerine işaret eder.

İki yaylı çalgı (keman ve viyolonsel) bazen *crescendo*’lu *glissando*’lar çalarlar. Bunlar yeşil kutuda belirtilmiştir.” (Kim, 1999: 39)

The image displays a musical score for the piece 'Loyang' (1962), showing measures 197 through 208. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Violin (Viol.), Viola (Vcl.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Kl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Schl.), and Violoncello (Vcl.). Several techniques are highlighted with colored boxes: a red box at the top left highlights a *pizzicato* section for Violin and Viola, with annotations 'pizz. sul G' and 'non vib.'; a blue box in the middle left highlights a section for Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon, with the annotation 'intensiv halten'; a green box at the bottom right highlights a section for Violin and Viola, with the annotation 'glissando' and 'crescendo'. Other annotations include 'Bartok - Pizzicato' and 'gr. Beck. (m. Besen)'.

Şekil 4: Oda Topluluğu için **Loyang** (1962; düz. 1964) eserinin Üçüncü Bölümünde, süslemeler, *glissando*’lar, *crescendo*’lar ve *pizzicato*’lar, ölçü 197-208.

Ko Eun Lee (2012) eserin adı olan Loyang'ın eski bir Kore şehri olduğunu, Howard (1998)'den yararlanarak açıklıyor.

“Loyang (Korece: Nanyang), İsa'dan önce 108 yılında, Kuzey Kore'nin bugünkü Pyongyang şehrinin olduğu bölgede kurulmuş bir şehirdir. Loyang, İsa'dan sonra 313 yılına dek, yani günümüzden bin yıldan fazla bir süre öncesine kadar, bir askerî üs ve ticaret merkezi olarak varlığını sürdürdü.” (Howard, 1999: 80)

Bu örneklerin gösterdiği gibi Isang Yun'un kompozisyon stili, Doğu felsefesi Taoculuk'tan referans alır, esas-nota tekniğine dayanır ve Kore geleneksel müziği öğelerini içerir. Yun'un piyano müziğinde sanatının bu türden özellikleri sürekli olarak işlenmiştir.

1.5. *Fünf Stücke für Klavier* (1958)'in Tahlili

Robert Morgan (1991), Isang Yun'un kompozitör olarak taşıdığı kimliği belirlemede sık sık başvurulan *Fünf Stücke für Klavier* eserinin tahlilini sunmaktadır.

“Yun, bu eseri Berlin *Hochschule für Musik*'te Boris Blacher'in kompozisyon öğrencisi iken bestelemiştir. Eserde, on iki ton tekniği ile Kore müzik öğelerini birlikte kullanmak yoluyla, kişisel müzik yazma stilini ortaya koymaktadır.

Parçaların dikkate değer özellikleri şunlardır. **Birincide**, ölçü çizgisi olmayan doğaçlamalı bir stilde, iki-partili, inici ve çıkıcı hareketler kullanan bir yazıyla beş epizottan oluşan bir yapı vardır. **İkincide**, *Andantino* ile *Allegretto* gibi karşıt karakterlerdeki iki bölme arasında gidip gelen, dokular açısından çeşitlilik taşıyan, bazen iki, bazen üç-sesli olan bir yapı görülür. Ritmik özellikteki akorlarla noktalanın, anlatım dolu ve akıcı sağ el yazısı, sık sık değişen rejistr yükseklikleri ve senkoplar yer alır. **Üçüncüde**, başta ve sonda, *forte*'den başlayıp *fortissimo*'ya yükselen dramatik *crescendo* 'lar ile ritmik değerlerin küçültülmesi görülür. Parçanın birbirine karşıt karakterdeki üç bölmesi bir ve iki partili bir dokuya sahiptir. Bir elden öbür ele geçen

akorlar ile sık sık ölçü göstergesi değişen tek notalı motifler içerir. Parçadaki hareketlerin çoğu çıkıcıdır. **Dördüncüde**, birçok açıdan **ritmik** karmaşıklıklar kullanılmıştır. Birbiri ardına gelen *Allegro 4/4* ve *Moderato 6/8* gibi her adımda karşılaşılan ritim ve karakter değişimleri, poliritmik kontrpuan içeren geçitler, sağ ve sol el arasında karmaşık dokular yaratmaktadır. **Beşinci** parçada, öncekilerden daha fazla senkoplu yapılar ve disonanslar, daha fazla karmaşık dokular içeren bir yapı görülmektedir. Bütün parçalara egemen olan karakterler, dinamik kontrastların dramatik etkileri, poliritim, sık sık tempo/ölçü değişimleri ve karmaşık artikülasyonlar ile ritmik modellerdir.

Yun, dizileri sunarken bunu parçanın biçimine uydurmaya dikkat etmiştir. Bir dizinin sunuluşunda kullanılan müzik cümleleri *point d'orgue (fermata)* ile gösterilir ve zıtlık içeren bir kesim olarak parçanın içinde özel yerini alır.

Yun'un, bir de *combinatorial* yani dizinin hallerinden iki tanesini bir arada, aynı anda kullanan uygulamaları vardır. Bunların oluşturulmasında yeni on iki-ton bileşimlerine yol açacak türden heksakordlar (altı sesli diziler) meydana getirmek çabası vardır.” (Morgan, 1991:195)

“Heksakord’ların *combinatorial* (başka bir heksakord’la birleşerek) kullanımı Schönberg’in geç dönemlerindeki on iki-ton eserlerinde, örneğin, **Piano Piece, Op. 33a**’da, gözlenebilir. İlk P0 heksakordu daha sonra gelen I5 heksakordu ile özdeşdir. İki dizinin bu ilk yarılarındaki notaların tümü birbirlerinden farklı oldukları için, bu iki heksakordun birleştirilmesi yoluyla yeni bir on iki-ton bileşimi ortaya çıkarılabilir.” (Morgan, 1991:196)

Şekil 5’de P0 ve I5’in birbirine eklenmesi yoluyla yeni bileşimler ortaya çıkarılışı süreci gösterilmektedir.

Bryan R. Simm (1986) *combinatorial* heksakordların eserdeki kullanımını Şekil 5’deki şemayla tahlil etmiştir.

İlk Heksakord (H1) İkinci Heksakord (H2)

P ₀	B _♭ F C B A F _♯	D _♭ E _♭ G A _♭ D E
I ₅	E _♭ A _♭ D _♭ D E G	C B _♭ G _♭ F B A
	bileşim	bileşim

Şekil 5: Heksakord'ların Eklenişi (Simm, 1986: 79)

“Yun, bu eserde yedi dizi kullanmıştır. *Stück II* dışındaki bütün heksakordlarda *combinatorial* potansiyel mevcuttur. Ne var ki, *Stück IV* dışında, parçaların hiçbirinde bu *combinatorial* potansiyelden istifade edilmemiştir.” (Simm, 1986: 79)

Joseph N. Straus'ın dediği gibi özellikle İkinci Viyana ekolünün müzik yapıtlarında görünen yüzeyin altında yatan ve yapıta bütünlük ve tutarlılık veren, “tonal-olmayan müzik kuramı”nın temel kavramlarını anlama çabası yapının tümünü anlama yolunda çok yararlıdır. Nota-sınıfı setleri (*pitch-class sets*) tonal-olmayan müzik repertuarının çoğunluğunda mevcuttur. Düzenlenmiş ve düzenlenmemiş nota-sınıfı setleri birçok müzik yazısının kullandığı farklı yollarla; oktav yüksekliklerinin ve anarmonik adlandırmanın değişmesiyle, aktarımlarla ve ayna teknikleriyle tekrar-tekrar karşımıza çıkarlar. Yun'un, Schönberg'in etkisiyle *Fünf Stücke*'de tonal-olmayan öğeler kullanmış oluşundan ötürü onun müziğini kavrama çabasında on iki-ton müziği kuramına gereksinme vardır (Straus, 2005: 2).

Yun'un deyişiyle “Her notanın kendi yaşamsallığı vardır, her nota bir müzik fenomenidir.” (Rinser, 1988: 108)

Hur'un belirttiğine göre (2005: 42), Yun müzik alanındaki esinlenmesini Doğu müzik kültüründen alınmış bir tek notayı sık sık tekrarlayarak üretirdi. Yun'un inanışına göre bir tek nota bütün bir müzik anlayışının evrenini dile getirmeye yeterliydi – tabii

uygun düşen tipten, insana zevk katan estetik değerler ile birlikte... Bu felsefi kavramı on iki-ton tekniğini uygularken kullanırdı.

Yun'un belirli bir set-sınıfını tekrar tekrar kullanımına bakarak, kompozitörün Doğu felsefesi uyarınca düşünüp davrandığını görüyoruz. Luise Rinser'in alıntılacağı gibi "tek bir ton, zevk kaynağı olan estetik değerleri ile birlikte bütün bir müzik anlayışı evrenini anlatabilir." (Rinser, 1988: 108)

Yun "tek notanın Doğu felsefesindeki önemi"ni çıkış noktası olarak, bazı alt setleri ya da dizi hallerini, sahip oldukları işlevi hem ayrıntılar açısından hem de bütün olarak büyütme yoluyla genişletmektedir. Bu alt setlerin ya da dizi hallerinin tekrar canlandırılması, söz konusu felsefi kavramla örtüşmektedir.

Fünf Stucke für Klavier Kore geleneksel müziğinin belirli öğelerini de yansıtmaktadır. Bu eseri serializm açısından inceleyen bazı araştırmacılar hem *Fünf Stucke für Klavier*'in Kore geleneksel müziğine bağlı olmadığını ileri sürmüşler hem de Yun'un daha sonra piyano için bestelediği *Shao Yang Yin* (1966) ve *Interludium A* (1982) üzerinde etkili olmadığını savunmuşlardır (Choi, 1999, Chae, 2003, Park, 1990).

Oysa bu üç yazarın tersine, bu eserlerde daha geniş boyutlara varan Kore geleneksel müziği öğelerinin kullanımının *Fünf Stucke für Klavier*'de gerçekleştirilen denemelere dayalı olduğu görülmektedir.

1.6. Yin ve Yang Dengesi

Yun, *Fünf Stucke für Klavier*'in dördüncü parçasında, **Yin ve Yang** fikrini uygulamıştır. Allegro kısım **Yang**'ı, yani eril enerjiyi, *forte* ve *agitato* karakterdeki hareketli on altılık notalar serisi içinde yansıtmaktadır. Moderato kısım ise **Yin**'i, dişil enerjiyi, *mezzo piano* lirik bir ezgi halinde tanıtmaktadır. Bu iki karşıt karakter, eser boyunca Şekil 6'da gösterildiği gibi etkileşmektedirler.



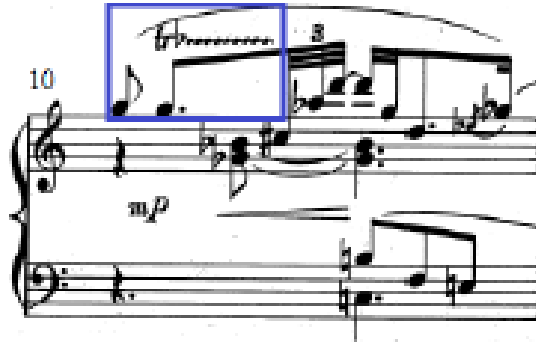
Şekil 6: *Fünf Stücke für Klavier*'den "Stück IV," ölçü 1-6

1.7. Kore Geleneksel Çalgılarının Teknikleri ve Sesleri

Yun, piyano müziği içerisinde Kore geleneksel çalgılarının belirli seslerini taklit etmeye niyetlenmiştir. Özellikle "*Shigimsae*"⁶ adı verilen çalgısal süsleme tekniğini benimsemiştir. Bu tip süslemeler içeren geleneksel türler şunlardır; *sanjo* (kum saati şeklindeki bir davul olan *jangu* ile eşlik edilen, solo çalgı için müzik), *kagok* (bir Kore şiiri türü olan sijo üzerine bestelenmiş sözlü şarkı) ve *dodeuri* (saray danslarına eşlik eden orkestra müziği – kelimenin tam anlamı ile "geri dönmek" demektir). Bu müzik geleneklerinde süsleme hem esas-nota tekniğini hem de belirli melodileri ve ritmik figürasyonları etkiler. Yun'un piyano müziğinde aynı türden süslemeler yapılmaktadır.

Fünf Stücke für Klavier'de taklit edilen çalgılardan biri *Piri*'dir. Şekil 7'de gösterildiği gibi klavyenin yüksek rejistrindeki bir esas-nota olan Sol, *Piri*'yi andıracak biçimde trillerle süslenmektedir.

⁶*Shigimsae*, Kore geleneksel müziğindeki tüm süslemelere verilen addır. Müziğin, çalgısal mı yoksa ses için mi olduğuna göre, kullanılan *Shigimsae*'ler farklı olur. *Nonghyun*, genellikle tril ya da tremolo şeklindeki bir *Shigimsae* olarak bilinir.



Şekil 7: *Stück IV*'ten ölçü 10

1.8. Yun'un Çift-Kültürlü Piyano Müziği

Yun hayatının ikinci yarısında Almanya'da yaşamış olsa da piyano müziği Kore mirasından türetilmiş felsefi ve estetik değerler taşımaktadır. İki kültürü kaynaştırma konusundaki çabası ve hevesi, Yun'un bir mülteci kompozitör olarak, başarılı yapıtlar üretmesine yardımcı olmuştur. Genellikle Kore müzik kültürünün temsilcisi olan çalgı teknikleri ile Batı müziği öğelerini müziği içinde eklemlenmiştir.

Yun'un piyano müziği, bir yandan Doğu felsefesinin müzikteki anlatımını öte yandan da Batı kültürünün müzikteki önemli bir söylemi olan seriyel kompozisyon kavramını, birbiriyle kaynaşmış olarak dinleyiciye sunmaktadır. *Fünf Stücke für Klavier* (1958)'de, Kore geleneksel müziğinin atonal bir söylem içinde çağdaş bir yeniden üretimine tanık oluyoruz. Kore geleneksel müziğinin bu tür bir yeniden üretimi, Yun'un daha sonraki piyano eserleri olan *Shao Yang Yin* (1966) ve *Interludium A* (1982) adlı yapıtlarla sürdürülmüştür.

Fünf Stücke für Klavier'in seriyel yazı açısından tahlili, Yun'un kompozisyonlarında kullandığı metodun tümüyle batılı nitelik taşıyan bir yönünü göstermek için gereklidir. Gene de Yun'un Kore müzik kültürünün sanatında tuttuğu yer hakkında anlattıkları dikkate alınınca, kompozitörün müziğindeki amaçları doğru kavramak için Kore müziği geleneği açısından da müziklerinin tahlil edilmesi gerekmektedir.

Dahası Yun'un piyano müziği, **Yin** ve **Yang** kavramlarını Doğu ve Batı arasındaki dengeyi içerecek biçimde genişletmiştir. Her iki müzik kültürü arasındaki kutuplaşma ve denge tıpkı Yin ve Yang'ın birlikte var oluşları gibi var olmaktadır. Daha geniş bir bağlamda, Yun iki müzik kültürünün birlikteliği olgusuyla “kutuplaşma”larıyla ilgilendiğinden daha fazla ilgilenmektedir. Yine de bu ikisini asla yapay olarak birleştirmeye çalışmamıştır. Müziği Doğu ve Batının kavşağında yer alır.

Yun, 1987'deki bir röportajda Doğu ve Batı kültürleri ile olan ilişkileri hakkında şunları söylemiştir.

“İçimizdeki gerçek, aslında ‘kozmos’ta var olan bir müziktir. Nesnel olarak bakıldığında, benim iki deneyimim oldu, hem Asya müziğinin hem de Avrupa müziğinin pratik deneyimine sahibim. Bu alanların ikisi de, eşit derecede, bana ait. [...] Yapay bir bağlantı kurmayı amaçlamasam da yaşadığım gerçek beni bu iki ögenin birlikteliği üzerine ikna etti. Bu nedenle, müziğimi Avrupalı ya da Asyalı olarak kategorileştirmek mümkün değildir. Tam olarak ortadayım. Bu benim dünyam ve benim bağımsız birliğim.” (Duffie, 1987)

Yun, 1958'de **Cage**, **Boulez**, **Stockhausen**, **Nono** gibi yenilikçi kompozitörler ile tanıştığı Darmstadt'ta “belirlenmemişliğin” kullanılması yönündeki önerilere tanık olmuş ve bunlardan etkilenmiştir. Darmstadt'ta bir müzik kursuna katılan Harald Kunz, Yun'un müzik görüşleri hakkında şunları söylüyor:

“Yun'un ilk eseri, **5 Çalgı için Müzik**, Doğu müziği kültürünün izlerini taşır: ezgilerin içinden ayırt edilmiş tek notalar üzerinde *vibrato* 'lar, *crescendo* 'lar ve *deccrescendo* 'lar yaparak süslemek, çabuklaştırma ve yavaşlatmaların nota değerlerinin eş zamanlı uzatılması ve kısaltılmaları ile sunulması (Kore saray müziğinin vurmali çalgı partileri gibi). Messiaen, Boulez ve sonraları Stockhausen'ın Doğu müziğine gösterdiği ilgi, Yun'u stillere ağırlık verilen bu yolda daha fazla araştırma yapma yolunda cesaretlendirmiştir.” (Kunz, 1974: 832)

“Yun, geleneksel Kore çalgılarının seslerini batılı teknikler ile ifade etmeyi denemiştir. Kore malzemelerinin kullanımına dair fikri, Avrupa avangart çevrelerinde kolaylıkla kabul görmüştür.” (Oh, 1999: 3-6)

“Yun, Kore geleneksel müziği ile 20. yy. Batı müziğini birleştirerek eşsiz bir müzik stili yaratmış, en tanınmış Koreli kompozitörlerden biridir. Yun’un bir kompozitör olarak temel amacı, Doğu Asya performans pratiği ile Avrupa çalgılarını birleştirerek ve çağdaş Batı müziği terimleri içerisinde, Asya imgelerini betimleyerek Kore müziğini batılı yollar ile geliştirmektir.” (Kunz, 2008)

“Yun’un 1960’ların başında Avrupalı avangart kompozitörlerle olan iletişimi vesilesiyle doğulu düşünce ve Kore’nin çalgı ve ses tekniklerini araştırması, Doğu ve Batı performans teknikleri ve kavramlarını bütünleştiren yeni stili içerisinde belirgindir.” (Yoo, 2000: 7)

Müzik eğitimi Batı müziği odaklı olsa da Doğu sesleri ve felsefelerini müzik hayatı boyunca çalışmaya devam etmiştir. Antik Kore performans pratikleri ve yerel Kore müzik gelenekleri Yun’un eserleri içerisinde modernleşmiş ve batılaşmıştır.

Yun, Batı’nın kompozisyon tekniklerini kullanarak, yaklaşık 150 eser yazmıştır, bunların çoğu Doğu müziği öğeleri ve felsefelerini yansıtır. Yaklaşık yirmi eseri Kore dilinde başlıklar taşır; **Gasa** (şarkı sözleri, 1963), **Garak** (ezgi, 1963), **Reak** (Kore’deki bazı ayinlerde çalınan kutlama müziği, 1966), **Piri** (bir Kore geleneksel tahta üfleli çalgısı, 1971), **Namo** (Kore’deki bir geleneksel şaman dansı, 1971), **Gagok** (bir Kore geleneksel vokal türü, 1972), **Sori** (ses, 1988), ve **Silla** (antik Kore’de “kraliyet,” 1992) (Kim, 1999: 78-79).

“Varèse, Richard Strauss, Berio ve Messiaen gibi 20. yy.ın erken döneminde yaşamış batılı kompozitörlerin eserlerinin çoğunda, flüt için genişletilmiş teknikler göze çarpmaktadır. 1950’den itibaren, öne çıkan Asyalı kompozitörler de bu teknikleri ele alan ve yenilerini yaratan eserler yazmışlardır. Koreli-Alman kompozitör Isang Yun (1917-1995), Japon kompozitörler Toru Takemitsu (1930-1996) ve Kazuo Fukushima (d. 1930), kendi batılı kompozisyonlarında yer verdikleri doğulu tınılar ile öncülük etmiş avangart kompozitörler olarak, uluslararası ün kazanmışlardır. Bu kompozitörler, müzikleri içerisinde, kendi ülkelerinin geleneksel flüt performans pratiklerinden çokça yararlanmışlardır. Yun geleneksel Kore yan flütünün, *Daegum*, ve dik flütünün, *Tungso*, tekniklerini Batı flütü için eserlerinin içine katmıştır. Benzer şekilde, Takemitsu ve Fukushima’nın eserleri de Japon yan flütleri, *Shinobue*, *Nohkan*, *Ryūteki* ve dik flütü,

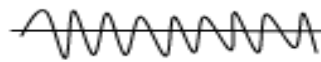
Shakuhachi'nin deyişini içermektedir. Bu geleneklerden yararlanmalarının sonucu olarak, bu üç kompozitör avangart bir flüt çalma deyişine katkıda bulunmuşlardır. Kuşkusuz, müzikleri şu anda genişletilmiş flüt tekniklerini incelemek için iyi kaynaklar oluşturmaktadır.” (Jang, 2007: 5-6)

“Yun eşliksiz solo flüt için dört eser yazmıştır: **Etudes** (1974), **Salomo** (1978), **Sori** (1988), **Chinesische Bilder** (*Çin Resimleri*, 1993, orijinal olarak blok-flüt için). Takemitsu üç adet eşliksiz solo flüt eseri yazmıştır: **Voice** (1971), **Itinerant (Meguri)** – *In Memory of Isamu Noguichi* (1989) ve **Air** (1995). Fukushima'nın ise, şu üç eşliksiz solo flüt eseri vardır; **Requiem** (1956), **Mei** (1962) ve **Shun-san** (*Bahar Şarkısı*, 1969).” (Jang, 2007: 6-7)

- n.v. = *vibrato* yok
- p.v. = *poco vibrato*
- v. = *vibrato*
- m.v. = *molto vibrato*
- v.p.c = *vibrato poco a poco crescent*

Örnek 3: Isang Yun'un Flüt, obua, keman ve viyolonsel için **Images** eserinin *vibrato* notasyonları (Chung ve Lee, 2006: 131)

Nefes sesi içeren tril *vibrato* gibidir ama genellikle doğu Asya flüt seslerini, *Daegum* ya da *Tungso* üzerindeki yarı kapalı anahtar sesi gibi sesleri andırmak için uygulanır. Yavaş ya da hızlı, büyük ya da küçük nefesle notada bir bükülme ya da eğri oluşturmak için üretilir. Başka bir yol da "Breathy" sözcüğünü yazarak veya düz çizgi üzerine “eğri” işareti koyarak (şekil 8) belirtmektir.



Şekil 8: Düz Çizgi Üzerine Eğri İşareti

Dahası Doğu Asya flütlerinde, bazen dil ile titretme, bazen de kafa ya da çene titretmesi yapılır. Bu çalışmadaki Isang Yun, Toru Takemitsu ve Kazuo Fukushima

gibi avangart kompozitörler, Asya geleneğinden gelen bu etkileri Batı flütü için kompozisyonlarında kullanırlar (Jang, 2007: ii).

Yun'un müziğini incelerken, Doğu Asya müziğinin Avrupa müziği ile farkını anlamak önemlidir. Fark tek bir müzik notasına, başka bir deyişle sesin en küçük birimine olan tavırda yatmaktadır. Yun bu farkı tanımlamıştır:

“Avrupa müziğine hayat veren, notaların birbiri arkasına sıralanışdır, içlerinden yalnız bir tanesini çekip alırsak, hiçbir anlam taşımayabilir. Oysa, bizim müziğimizde, tek başına bir nota kendiliğinden canlıdır: bizim müziğimizdeki notaları fırça darbelerine benzetebilirsiniz, kurşun kalemle çizilen bir çizgi gibi değildirler. İlk tınlayışından sesin sona erişine dek, her nota değişimlere uğramaktadır – dalgalanır ya da süslenir ya da çarpma notaları, *glissando*'lar ve dinamik değişimlerle bezenir, her notanın doğal titreşimleri keşfedilir. Bir notanın tınısındaki değişimler ezgiyi oluşturan aralıklar olarak değil, daha çok süsleme fonksiyonuna sahip olarak ve aynı notanın taşıyabileceği çeşitli anlatımların bir parçası olarak düşünülür.” (Yun, 1978: 57)

1.9. Kompozisyon Tekniğinde Yararlanılan Kore Öğeleri

Isang Yun'un açıkladığı gibi kendi müziği ile başka – örneğin, Penderecki ve Ligeti gibi – çağdaş kompozitörlerin müzikleri arasındaki fark, onun eserlerinin dinamik bir süreç kullanılarak canlandırılan tek bir perde üzerine kurulu olmasıdır. Bu süreçte ses üretimindeki değişimler, dinamik tonlama ve perdenin süslenmesi en büyük rolü oynarlar. Geleneksel Kore müziğini oluşturan öğeler yazılı partiyon yanında onun kadar önemli olan “doğaçlama pratikleri”ni içeren sözlü gelenekten oluşur. Yun, kuşkusuz geleneksel Kore müziği içerisinde süslemelerin oynadığı öncelikli rolü kompozisyon düşüncesinin merkezine yerleştirmiştir. Bu estetik tavrı şöyle belirtmiştir:

“Biz, doğulular için bir nota kendi içinde zaten canlıdır. Doğu Asya müziğinde duyulan her nota, başlangıç aşamasından sona erişine dek, dönüşümlere maruz kalır. Süslemelerle, basamaklarla, salınımlarla, kaydırmalarla ve dinamik çeşitlemelerle bezenir. Her şeyden önemlisi de, her notanın doğal titreşimi bilinçli olarak bir anlatı aracı olarak değerlendirilir.” (Byeon, 2003: 135)

Jiyeon Byeon'un "*Exemplum: In Memoriam Kwangju, An Example of Yun's* program music speaking out on political issues" başlıklı Doktora tezinde alıntılanan ve Luise Rinser ve Isang Yun tarafından kaleme alınan "*The Wounded Dragon, Biography of Composer Isang Yun,*" adlı kitapta kompozitör için "*Yaralı Ejderha*" yolunda bir benzetme yapılmaktadır (Byeon, 2003: 135).

"*Sigimsae* (kelime anlamı olarak "yaşayan tonlar"), Kore kültüründe, ezgi çizgisinin süsleme ve donatılması karşılığında, genel olarak kullanılan müzik terimidir ve bir notanın ya da ezginin, incelikli renklendirmeleri ve farklarını yaratmak için kullanılır. "*Nong-Hyun*" terimi de "*Sigimsae*"ye benzer ancak tel bükme ve titreşimleri içeren, yaylı çalgılardaki sol el tekniklerine referans verir. Yani, *Nong-Hyun*, *portamento*, kaydırma ve *vibrato* gibi batılı benzer teknikleri içerir. Dört tip *Nong-Hyun* vardır: *Yosung*, *Jeonsung*, *Toesung* ve *Chusung*. *Yosung* notaların titremesi veya çalkalanmasıdır ve genellikle uzun notalarda gözüktür. "*Jeonsung*" *Yosung*'un kısaltılmış halidir. Tek bir vuruş içinde yer alan hızlı bir dönüşten oluşur. *Toesung* yüksek bir notadan aşağıya nota kaydırma içeren bir tekniktir, genellikle bir ikili, üçlü ya da beşli açıklığında yapılır. *Chusung*, *Toesung*'un karşıtıdır, bir ikili, üçlü ya da beşli yükselen bir tekniktir." (Moon, 2011: 26-27)

Kore müziğinin bir diğer vazgeçilmez ögesi de küçük bir motifin sık tekrarı ya da çeşitlemesidir. Bu Kore geleneksel müziği gibi çoğu Doğu Asya sözlü ve çalgılı müzik geleneklerinde bulunan ortak bir özelliktir (Feliciano, 1983: 55'ten aktaran Moon, 2011).

Yun'un müziklerinde sıkça motiflerin değişerek yinelandığı görülür. Bunlar esas sesin süslemeleri olarak kullanılmıştır. Eser boyunca yinelenen motiflerden oluşan figürler gözlenir (Moon, 2011: 26-27).

Yun *Interludium A* eserini Eylül 1982'de Berlin Musik Hochschule'de öğretim üyesi iken yazmıştır. Japon çağdaş piyanisti Aki Takahashi'ye adanmış olan bu eser ilk olarak Tokyo'da Mayıs 1982'de icra edilmiştir. Eser boyunca merkez ses olan La "hareketsizlik" izlenimi verir. Melizmaların sık kullanılışı dinamiklerdeki ani

değişiklikler, perdelerin çok hızlı yükselip-alçalmaları ise “hareket” izlenimini veren öğelerdir.

1.10. Müzik Eserinin Denge Noktasının Ortada Oluşu – “Merkezi Ton”

Interludium A eserinin adını aldığı La notası eserin bütünleştirici öğesidir. Eserin açılışında duyulan La-Re-Fa#-Sol#-Do#-Re# akorunun bas notası La’dır – akorda, La sesi katlanmaktadır. (Örnek 4)



Örnek 4: *Interludium A*, s.1

Açılış akoru. (Park, 1990: 61)

Bir esere bütünlük sağlamak için tek bir ton kullanmak, Asya müziğinin temel kompozisyon tekniklerinden biridir. Bu tür bir uygulamada çalgı için yazılmış büyük bir müzik yapısında merkezi ton kavramına bağlı müziksel özellikler gözlenir. Buna örnek olarak, Yun’un *Gagok für Gitarre, Schlagzeug, und Stimme* adlı eseri gösterilebilir. (Örnek 5)



Örnek 5: *Gagok für Gitarre, Schlagzeug, und Stimme*. Merkezi ton. (Park, 1990: 61)

Gagok adlı eserinde Yun Kore'nin geleneksel bir ses sanatı türü olan **Kagok**'un ayırt edici özelliklerini benimsemiştir. Bu ayırt edici özellikler üç tanedir. İlk olarak, **Kagok**'un hangi özelliklerini eserinde yansıttığını inceleyelim. Yun'un eseri olan *Gagok*'ta temel öğeler olarak, şarkı söyleme stili ve form seçilmiştir. İkincisi, Yun eserinde başka bir Kore türü olan **Pan-sori**'den alınmış yeni bazı müzik anlatımları kullanmıştır. Üçüncü olarak, Batı çalgılarından Doğu karakterli bir ses elde etmek için yeni müzik yazıları ve teknikleri üretmiştir. Kompozisyonunun temeli olarak, esas-nota tekniğini kullanmıştır. *Gagok*'ta, sadece **Kagok**'un sesini duymakla kalmayız. Bu eser, aynı anda Kore geleneksel müziğinin bir sentezini sunmaktadır (Kim, 2008: iii).

“Batı gelenekleri ile yazmayı seçmiş Asya kompozitörleri arasında, genel olarak bakıldığında, Isang Yun, Toru Takemitsu'dan daha az popüler olmuştur; Takemitsu'nun müziğinde sıkça rastlanan incelikli egzotizm birçok dinleyiciyi açıkça cezbetmiştir. Oysa, büyük ölçekli organik müzik yapılarının, günümüzde de geniş takdir bulduğu Almanya gibi ülkelerde, Yun'un son 30 yıldan beri büyük rağbet görmekte olduğu da bir gerçektir.

Yun'un senfonik düşüncesinin temeli, farklı çalgı gruplaşmalarının birer simgesel değer haline gelişidir. Böylece 'karşıtlık' ve 'çelişki' öğeleri üzerine temellenen büyük ölçekli bir dramatik kavram yaratmayı başarmıştır. Sonuç, 19. yüzyıl senfonik repertuarından çıkarılan bazı jestlerle Yun'a özgü geleneksel Kore saray müziğini andıran ve simgesel değer taşıyan kırılıp-bükülmelere sahip armonik düzeneklerin füzyonundan oluşan bir deyiştir. Kore müziğinde çeşitli perdelerin taşıdıkları simgesel güce dayanılarak söylem genişletilmiştir.

Obua, arp ve küçük orkestra için yazdığı **Çift Konçerto** (1977) eserinde, arp için kullanılan yazı *Loyang*'daki yazının bir uzantısıdır. Obua ise Kore çalgılarının seslerini yeniden yaratma konusunda, klarnet kadar uyumludur. Son olarak, eserin formu orkestranın da içinde önemli ve belirgin bir rol aldığı 'öykü anlatma' sürecini yansıtmaktadır." (Warnaby, 1991: 60-61)



2. BÖLÜM
JOHN CAGE'İN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE
TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI

2. BÖLÜM

JOHN CAGE'İN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI

Kaliforniya'da doğan Cage (d. 5 Eylül, 1912 – ö. 12 Ağustos, 1992), 20'li yaşlarında kısa süre, Henry Cowell ve Arnold Schoenberg ile çalıştı. O zaman bile dikkate değer derecede özgün ve orjinal olduğu açıktı; bazı temel konularda Cage'i onaylamamasına rağmen, Schoenberg onun “dahiyane buluşlar”a sahip olduğunu söylemekteydi. *İki Ses İçin Sonat* (1933) ve *Üç Ses İçin Kompozisyon* (1934) gibi Cage'in erken dönem müziğinde karşımıza çıkan yapılarıdaki ilginç kavramsal düşünüş onun bu iki hocasına olan borcunu yansıtır (Yıldırım, 2010: 15).

Savaş (2007) Cage'in, güçlü bir direniş göstererek, kompozitörlük eyleminin geleneksel algılanışını bir kenara attığını ve bambaşka bir “kompozitörlük” kavramı yarattığını anlatmaktadır.

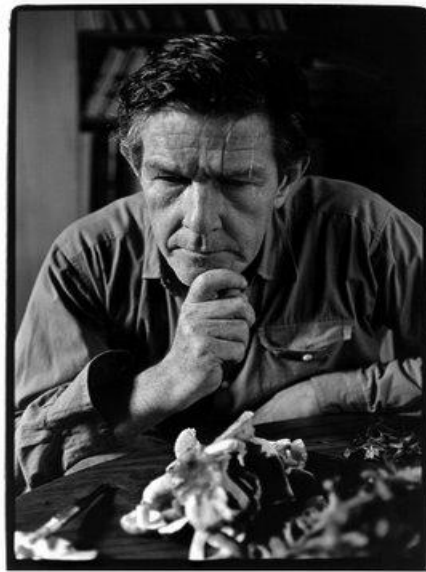
“Nasıl Arnold Schoenberg'in besteciyi gelenekten kurtardığı söylenebilirse, John Cage'in de yaratıyı besteciden kurtardığı söylenebilir. Cage, neyin müzik olduğu ve neyin müzik olmadığı arasındaki farkı bulandırmıştır. Önce sessizliği olası bir ses olarak ele almış, ardından değiştirilmiş çalgıları, doğa seslerini, icracının hareketlerini, gelişigüzel seslerin kolajını ve hatta konser salonunun arka plan sesini müzik düzeyine yükseltmiştir. Bununla da tatmin olmayan besteci, müziğin bestelenme sürecine belirsizlik ve rastlantısallığı getirmiştir. Böylece Cage'in müziği geleneksel müzik yaratısına yabancı olan olayların rastlantısal bir sonucu olabilmektedir. Cage'in anlayışı doğrultusunda, geleneksel müzik yaratısındaki tek olayın ‘bestecinin sağladığı partiyon temelinde icracıların çalgılarını çalması’ olduğu söylenebilir. Zen meditasyonunda olduğu gibi Cage'in eserleri bir parçanın anlık ayrıntılarında bulunması mümkün olmayan fakat sadece deneyimle farkına varılabilecek daha yüksek bir boyuta önem vermiştir. Cage, icracı ve dinleyici arasındaki boşluğu doldurmaya çalışmamışsa da (müziğin kendini değil, sadece hareketlerini belirleyen) kompozitörün önemini kısmen azaltmış, (müziği ortaya koyan) icracının özgürlük düzeyini arttırmış ve dolaylı olarak dinleyicilerin müziğin yaratılma süreciyle çok daha bütünleşmiş yeni bir bilinç seviyesinde dinlemeye başlamalarını istemiştir. Sanatı hem biçim hem içerikten arındırmış, sadece oluşum sürecini bırakmıştır. Fakat bir sanatçıdan çok Cage, 20. yy. müziğinde ve diğer sanatlarında, ‘türlerin’ yaratıcısı ve düşünürü olmuştur.” (Savaş, 2007: 32)

Cage'in Asya estetiğini kendine yakın buluşu, Batı müziğinin geleneksel çevrelerinin bu düşüncelere tepki göstermelerine yol açmıştır.

“Doğal olarak en yüksek bilinç seviyesinde dinlemeye alışmış ve anlamaya özen göstermiş olan Avrupalılar için, sözü edilen anlayış kolay kabullenebilir bir durum değildir. Cage’e göre ses yığınlarını anlamaya çalışırken gerçekte çıplak, doğal, yalın olanı fark etmemiz imkânsız hale gelmektedir. Sesin ilişkilendirilme hiyerarşisi mevcut değildir. Ses, bir zorunlulukla, düşünceyle ya da diğer bir sesle ilişkilendirilerek anlam kazanmaz, herhangi bir ilişkilendirme ile vakit kaybetmez; kendi özelliklerini ifade ile meşguldür. Ses, tam bir yalıtım içinde derhal var olur: tektir ve tarihe, teoriye karşı ilgisizdir. Ses kaotiktir, ses hiçbir şey yapmaz ama onsuz hayat devam edemez.” (Savaş, 2007:33)

Cage, sesi kendi başına var olan bir değer olarak sunarken, onu üreten sanatçıyı da kompozitörün dışında, kendi başına bir anlatımın kaynağında yer alan bir konumda görmektedir.

“Cage için müzik bir eylemdir; müzisyenin sahnedeki mimik ve hareketleri ifadeyi zenginleştirir. Bu nedenle müziğinde teatral hareketler, konuşmalar ve mimikler yapan icracılar vardır. Bu durum, heykelimsi, smokin ve papyonlu, nerdeyse insan olmaktan uzak Avrupalı icracı için oldukça yadırgatıcıdır.” (Savaş, 2007: 34)



Resim 5: Cage, John

Savaş, Cage'in Hindistan, Endonezya gibi ülkelerin müziklerinde kullanılan “gürültü” öğelerini kullanmaya değer verdiğini anlattığı satırlarında, Avrupa estetiğindeki “saf ses” kavramından uzaklaşmak için piyanonun ses üretim mekanizmasına uygulanan müdahalelerden söz ediyor.

2.1. Cage ve Doğu Müziği Kültürü

Cage, Asya estetik değerlerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı ilk dönem eserleriyle evrimcilerin gözünde kompozisyon sanatının yönelmesi gereken tek büyük kültür geleneği olan Avrupa müziğinden köklü olarak uzaklaşmıştı. Savaş (2007), bu süreç hakkında aşağıdaki değerlendirmelerde bulunmaktadır:

“1933 – 49 yıllarında yazdığı ilk eserleri daha çok doğulu müzik kültürlerinden etkilenmiştir. Hint ragaları gibi melodik çizgiler, Bali ve Java müziğini hatırlatan tınlar, Çin tiyatrosunun açık, vurmali tınları fark edilebilir. Armonik bir yöneliş mevcut değildir: ya tamamen melodik veya vurmali bir yapısında ya da ikisinin birleşiminden gelen bir yapıdadır. Bununla birlikte, yinelenen öğeler ve sınırlandırılmış perde ve ses bölgesi kullanımı ile hem Satie'nin müziğini hatırlatır hem de 60'lı yılların minimalist müziğine ışık tutar. Hazırlanmış piyano için **Amores** adlı eserinde de görüldüğü gibi durağan, yönsüz bir armoni yinelenen melodi ile birleşir (Bkz. Örnek 6). Belirtilen notaların telleri cıvatalar, somunlar ve kauçuk parçaları ile “hazırlanmıştır”. Amaçlanan zengin doğuşkanlar, metalik tınlar, kuru ama etkili seslerdir. Hazırlanmış piyano için olması nedeniyle verilen örnek ilk bakışta beklendiği gibi duyulmayacaktır.” (Savaş, 2007: 35)



Örnek 6: Cage, *Amores*.

Erken eserlerinde kullandığı “gürültü/ses”lerin belirsiz dikliği, Cage’i ritim üzerine yoğunlaşmaya iter. Hint ritmik sisteminin amacının “zihni dinginleştirerek, ilahi etkileşime kolaylık sağlamak” olduğunu belirtmiş ve eklemiştir:

“Müziğin amacı buydu. Farkettim ki Rönesans’tan önce Batı ve Doğu müzikleri bu aynı amacı paylaşıyorlardı. Doğu müziği bu şekilde devam etti ama Rönesans’ın kendini anlatan sanatı doktrinleşti.” (Cage, 1979)

First Construction (in Metal) (1939) adlı eserinin ritmik kalıbı, on altı kere tekrar edilen 4+3+2+3+4 vuruşlarından ve 16 tane 4/4 ölçüden oluşur. Bu tür bir yapı, Bartok’un Bulgar ritimlerini ya da Messiaen’in Yunan ve Hint müziği kalıplarını hatırlatır. Bu aynı zamanda kompozitörün sabit ritmik yapıları kullandığı ilk eseridir (Savaş, 2007: 36-37).

2.2. Zen ve Budizm

Asya doktrinlerindeki estetik değerlerin Batı müziğinde benimsenmesi hakkında Cage çok kesin bir tavra sahipti. Savaş bu konuya şöyle değiniyor.

“1947 yılından başlayarak Cage, Zen Budizmi’nden etkilenir. Cage, Zen Budizmi’nde bu düşünce sisteminin anlatmak istediklerinden çok kendi aradıklarını bulmuştur. Özellikle en etkilendiği özellik, 8. yy.da yaşamış Zen Ustası Huang-po’nun⁷ ‘gerçeğe ulaşmak için insanın kuramsal düşünceyi yıkması gerektiği’ yönündeki ana öğretisi olmuştur. Böylece rastlantısal teknikleri kullanarak müziğin yaratılması ve bu sayede müzik üzerindeki tüm kontrolün yıkılması doğmuştur.

Cage bu tekniği yaşama geçirmek için eski Çin Yazıtı ‘**I Ching (Değişimler Kitabını)**’ kullanır. *I Ching*, Konfüçyüs felsefisinin klasiklerinden sayılır ve ilahi, felsefi ve ahlaki bir kaynak olarak görülür. Altmış dört adet ve her biri ‘heksagram’ denilen altılı çizgisel gruptan oluşan grafiklere dayanır (Bkz. Örnek 7). Her altılı grup, üçlü alt gruplara ayrılır (trigram). Sekiz temel üçlü grup vardır ve bunların her biri bir doğa elementinin ismini alır (su, toprak, rüzgâr vb.). Altılı grupların sembolik anlamı, üstü kapalı, şiirsel metinlerle ifade edilir. Çeşitli yöntemlerle elde edilen altılı grupların yorumlanması için *I Ching*’e başvurulur. Bu yöntemlerden ikisi, pratik bir yol olan yazı–tura atma ve geleneksel bir yol olan civan perçemi bitkisi (*achillea millefolium*) sapı kullanımındır. Altılı grupların seçiminde yazı–tura atma yönteminin nasıl uygulandığını örnekleyelim: önce tura için 2, yazı için 3 değerlerini atayalım. Bundan sonra üç tane metal parayı aynı anda atalım. Sonucu, atadığımız değerlere göre toplayalım. Açık ki toplam 6, 7, 8 ya da 9 olacaktır. Bu toplama göre **yang** (7) _____, **değişen yang** (9) ____ __, **yin** (8) ____ __ ve **değişen yin** (6) _____ adı verilen çizgilerden biri elde edilir. Böylece altı atış sonrasında ilk altılı grubumuzu elde etmiş oluruz (Örnek 7).” (Savaş, 2007: 37-38)

⁷Huángbò Xīyùn. Doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmemektedir. Chan Budizminin etkili Çinli ustalarından biridir.

8	7	6	5	4	3	2	1
pi	sol	song	wei	meng	sun	kwun	kien
16	15	14	13	12	11	10	9
yu	kien	t'a yu	tung	pi	tai	li	hsiao k'iao
24	23	22	21	20	19	18	17
fu	bo	pi	shih	kwun	lin	k'uei	sui
32	31	30	29	28	27	26	25
40	39	38	37	36	35	34	33
48	47	46	45	44	43	42	41
56	55	54	53	52	51	50	49
64	63	62	61	60	59	58	57
wei ji	hsiao k'iao	hsiao k'wo	tung	k'ieh	hsiao k'iao	tui	sun

Örnek 7: *I Ching* tablosu.

“Kendi felsefesine oldukça yakın bulduğu bu açık, rastlantısal yöntemle Cage, *Music of Changes (Değişimler Müziği)* adlı eserini yazar. Bir altılı gruptan, tek bir perde elde edilir. Salt notalar değil, müziğin diğer öğeleri de bu rastlantı yöntemiyle oluşturulur. Eserin kuruluşu tamamen rastlantısal olsa da icrası böyle değildir. Kırk üç dakikalık eserin tüm müzik öğeleri oldukça fazla sayıda para atışı ve matematik hesapları ile belirlenir ve icracı için oldukça kesin bir yazı ile sabitlenir (Örnek 8).” (Savaş, 2007: 38-39)



Örnek 8: Cage, *Music of Changes*.

Cage'in *I Ching*'i kullanarak yarattığı ilk ve o zamana dek yazdığı en uzun eseri "***Music of Changes (Değişimler Müziği)***"dir. Eserde birden sekize kadar katmanlar vardır. Bu katmanlar beş çizgili porte notalamasının kullanıldığı iki sistem boyunca yayılmışlardır. Her ses olayı *I Ching*'in 64 adet heksagramı tarafından belirlenen perde, aralık, süre ve gürlük tabloları ile tanımlanmıştır. Eserin tüm müzik öğeleri oldukça fazla sayıda para atışı ve matematik hesapları ile belirlenir. Kompozitör uygulamaya dair talimatları eserinin giriş sayfasında belirtmiştir (Örnek 9).

THE RHYTHMIC STRUCTURE, $3 \cdot 5 \cdot 6\frac{3}{4} \cdot 6\frac{3}{4} \cdot 5 \cdot 3\frac{1}{2}$, IS EXPRESSED IN CHANGING TEMPI (INDICATED BY LARGE NUMBERS) (BEATS PER MINUTE). A NUMBER REPEATED AT THE SUCCEEDING STRUCTURAL POINT INDICATES A MAINTAINED TEMPO. ACCELERANDOS AND RTARDS ARE TO BE ASSOCIATED WITH THE RHYTHMIC STRUCTURE, RATHER THAN WITH THE SOUNDS THAT HAPPEN IN IT.

THE NOTATION OF DURATIONS IS IN SPACE. $2\frac{1}{2}$ CM. = $\downarrow$. A SOUND BEGINS AT THE POINT IN TIME CORRESPONDING TO THE POINT IN SPACE OF THE STEM OF THE NOTE (NOT THE NOTE-HEAD) IN THE CASE OF A SINGLE WHOLE NOTE THIS STEM-POINT IS IMAGINED BEFORE THE NOTE (AS $\downarrow$), IN THE CASE OF ADJACENT-IN-PITCH WHOLE NOTES, BETWEEN THEM (AS $\downarrow$), IN THE CASE OF A GLISSANDO, IN THE CENTER OF THE DURATION INDICATED. A STACCATO MARK INDICATES A SHORT DURATION OF NO SPECIFIC LENGTH. A CROSS (+) ABOVE AN $\downarrow$ OR AT THE END OF A PEDAL NOTATION INDICATES THE POINT OF STOPPING SOUND AND DOES NOT HAVE ANY DURATION VALUE. FRACTIONS ARE OF A $\downarrow$ OR OF $2\frac{1}{2}$ CM.

PEDALS ARE INDICATED: $_$ = SUSTAINING; $_$ = AFTER THE ATTACK, SUSTAINING OVERTONES; $_ _ _$ = UNA CORDA; $_ _ _ _$ = SOSTENUTO.

ACCIDENTALS APPLY ONLY TO THE TONES THEY DIRECTLY PRECEDE. $\blacklozenge$ (A DIAMOND) = A KEY DEPRESSED BUT NOT SOUNDED. TONE-CLUSTERS ARE NOTATED AS IN THE WORK OF HENRY COWELL.

DYNAMICS ARE BETWEEN fff AND ppp . ACCENTS ARE INDICATED BY A LOUDER DYNAMIC FOLLOWED BY A SOFTER ONE; E.G. $ff > mf$ IS A ff SOUND ACCENTED LESS THAN $ff > p$.

IT WILL BE FOUND IN MANY PLACES THAT THE NOTATION IS IRRATIONAL; IN SUCH INSTANCES THE PERFORMER IS TO EMPLOY HIS OWN DISCRETION.

Örnek 9: Cage, *Music of Changes*, talimatlar sayfası (Savaş, 2007: 57)

Yöntemin benzer dizisel kompozisyonlardan farkı, eserin ayrıntılarının belli bir ses, süre, gürlük ya da tempo dizisi yerine sözü edilen bu öğelerden oluşturulmuş tablolara şans yöntemlerinin uygulanmasıyla elde edilmesidir. Cage'in *Music of Changes* adlı eseri sanatların genel olarak bile bile önceden verilmiş malzeme ile

ilgilenmeye başladıklarının ve bunları kalıtsal, işlevsel kavramlar yoluyla kontrol etmekten değişik ölçülerde vazgeçtiklerinin bir göstergesidir (Savaş, 2007: 56).

Çin'in "**zaman**"ı müziğin en temel ögesi olarak kabul eden anlayışı, müzikte "**akışkanlık**" "**yoğurulabilirlik**" "**üç boyutluluk**" "**geleneklere uygunluk**" gibi kavramlara verdiği öncelik, Cage'in sanatıyla tüm dünyayı etkilemiştir.



3. BÖLÜM
GYÖRGY LIGETİ'NİN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE
TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI

3. BÖLÜM

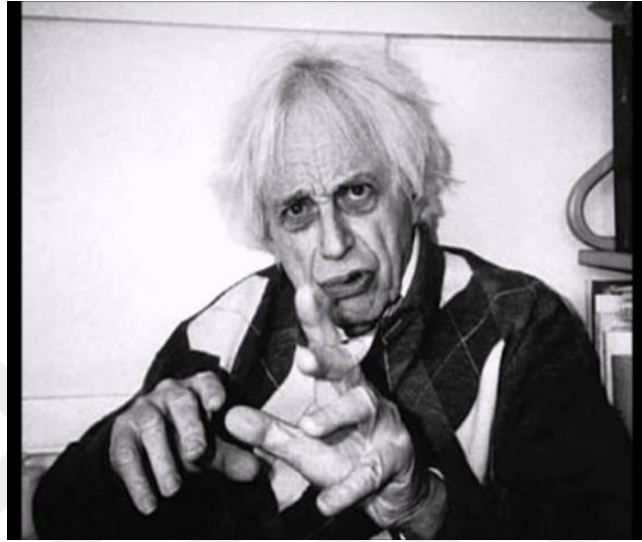
GYÖRGY LİGETİ’NİN MÜZİK DÜŞÜNÜŞÜNDE ASYA ESTETİĞİ ÜZERİNE TEMELLENEN TASARIM PARADİGMALARI

György Sándor Ligeti (d. 28 Mayıs, 1923 – ö. 12 Haziran, 2006) Macaristan’ın Transilvanya bölgesinde şimdiki adı Tîrnăveni olan şehirde doğmuştur. Bartók ve Kodaly’nin geleneğine sahip Budapeşte Franz Liszt akademisinde yetiştikten sonra 1956’da Macaristan’ı terk etmiş ve Batı Avrupa’da özellikle dönemin yenilikçi kompozitörlerinin toplandığı Darmstadt ve Köln gibi müzik ortamlarındaki genç sanatçıların arasına katılmıştır. Bunun etkisi iki yönlüydü. Hem uzun süredir sıkı sıkıya bağlı kaldığı “müzikal ilerleme” ideallerini uygulama özgürlüğüne kavuşmaktaydı hem de ortaya atılan yüzlerce müzik görüşü arasından bazılarını eleştiren, karşıt bir ruha sahip oluyordu.

Batıdaki genç meslektaşlarının çoğundan farklı olarak, bir “sistem” uyarınca yapılan müzik yaratıcılığından kuşku duymakta, “sesin hatırlanışı” ve “hoşluğu”ndan zevk almaktaydı. Müzikte onun özlediği şey yalın armoniler, *ostinato*lar ve açıkça duyulan melodiler gibi serialist geleneğin reddettiği şeyler idi. György Ligeti, her ne kadar keskin bir kulakla yönlendirilen yeni yollarla da olsa, bu tür yalın ve kulağa hitabeden bir müziği istikrarlı bir şekilde eserlerinde gündeme getirmiştir.

Ligeti, daha sonra 1980’li yılların erken dönemlerinde Karayipler, Orta Afrika ve Doğu Asya başta olmak üzere Avrupalı-olmayan müzik kültürlerindeki güçlü karşıtlıklar kullanarak dinleyicinin ruhunu harekete geçiren yapıya eğilim duymaya başladı. Macar halk müziğini özümsemiş bir kimliğe sahip olduğu için bu müzik söylemlerinde ruhunun özlediği yalınlığa hitap eden bir Doğu duyarlılığı bulmaktaydı. Ligeti, aynı yıllarda yenilikçi sürecin gündeme getirdiği kolâjlar kullanan ve bir “geçmişe açılım” içeren Postmodernizm hareketine katılmaktaydı. Dünya müziklerine olan tutkusu ve postmodernist açılımın etkisiyle Ligeti yıllarca önce yazdığı birçok kompozisyonu yayınlamaya veya tekrar yayınlamaya başlamıştı. Bu yıllarda Köln’de yürütülmekte olan yeni elektronik müzik akımlarından etkilenmekteydi. Stockhausen’in

Gesang der Jünglinge (Gençlik Şarkıları) eseri çalındığında konserin bir kaydını dinlemek fırsatını bulmuş ve büyük coşku duymuştu (Morgan, 1991: 389; Griffiths, Grove Music Online).



Resim 6: Ligeti, György Sándor (1923-2006)

3.1. *Lontano* ve *Le Grand Macabre*'i Yarattığı “Savaş Sonrası Dönem” (1956-1980)

1956’dan sonraki yıllarda Anton Webern’in sanatındaki değerler onun ömür boyu sürececek olan müzikal kişiliğinin temellerini etkiledi. Webern’in müziğinin yapılanışı aşikâr bir yalınlığa sahipti. Dikey-yatay parametrelerden oluşan katı çerçeveyi kırmakta, eseri oluşturan parti hareketlerinin beklenmedik ses bileşimleri halinde birlikte duyulmasına yol açmaktaydı (Griffiths, 1996: 109).

Ligeti, 1958’den başlayarak yıllık Darmstadt toplantılarında dersler vermeye başladı. Eserlerindeki ölçülemeyen ritimler, karmaşık doku ve seslerin bir araya gelişindeki dramatik örgütlenme, tıpkı *Apparitions (Hayaletler)* (1958) adlı topluluk için eserinde olduğu gibi dinleyiciyi çok etkiledi. *Apparitions*’daki topluluk bir vurma çalgı ile bazı yerlerinde telleri fırça ile çalınan bir piyano içermektedir. Bu eser iki yıl sonra Köln’deki icrasında üne ulaştı. Ligeti eserin çalgısal yazısında salkım akorlar

(clusters) kullanmaktaydı – aynı tekniği aynı aylarda birbirinden habersiz olarak Stockhausen, Xenakis ve Penderecki de kullanmışlardı (Morgan, 1991: 390-391).

3.2. *Atmosphères* ile Moğolistan’ın Katmanlı (stratified) Estetiğini Benimseyişi

Aynı dönemde kompozitörün *Atmosphères* (1961) adlı büyük orkestra yapıtı da tüm Batı ülkelerinde konser repertuarlarının gözdesi olmanın yanı sıra, kayıtlarıyla da dünyaya yayılmaktaydı. *Atmosphères*’de de salkımlar vardı. Bu kez salkımları daha homojen, daha durağan bir orkestra yazısıyla kullanmıştı. Bu salkımlar sürekli topluluğun çeşitli renk, armoni ve doku bileşimlerine girip çıkıyor; uzayan seslerle ya da her biri farklı tempoda devinen, tek tek ayırt edilemeyen, sesteş kanonlardan oluşan yoğun örgüler halinde varoluyorlardı (mikropolifoni). Kompozitör *Atmosphères* ile ilk kez Asya müzik yaratıcılığının “iç zaman” evrenini keşfetmiş oluyordu – Moğolistan’da kompozitörlüğe başlamak arzusundaki bir gence salık verilen yol, bir ovada oturup gökteki bulutların hareketlerini, her an değişen ilişkilerini gözlemek ve müzik yoluyla bunları yansıtmaktır. *Atmosphères* eseri de bu karaktere sahiptir. Uçucu kitleler gayet yavaş devinimlerle birbirlerinin içinden geçmekte; başı-sonu belirsiz, akışkan bir evren sürekli yeniden yoğurulmaktadır. Modernizmin kalıplarından çıkınca ne gibi bir hareketlilik kazanacağını soruşturmakta olan müzik dinleyicileri *Atmosphères*’i bağrına bastı (Yürür, 2016).

Bu koşullar altında altmışlı yılların ortalarında Stockholm Müzik Akademisi Ligeti’ye öğretmen olarak görev önerdi. 1972’de Stanford üniversitesinde konuk profesör olarak görev yaptı. California’daki ikameti sırasında Partch, Reich ve Riley’nin müziklerini tanıdı. O yıl, San Francisco Senfoni Orkestrası’nca sipariş edilen *San Francisco Polyphony* adlı yapıtını besteledi (1973). Gene o dönemde Hamburg’daki Musikhochschule’de kadrolu bir öğretim görevi alarak oraya yerleşti.

Stockholm operası Ligeti’ye *Oidipus* adlı bir eser sipariş etti. Bu sipariş İsveçli aktör ve yönetmen Göran Gentele’nin opera müdürlüğüne atanışı sonrasındaki cüretkâr atılımlardan biriydi.

3.3. “İç Zaman” Duyarlığının Yerleştiği Yıllar, *Lontano* (1967)’dan *Le Grand Macabre*’a Kadarki Dönem

Lontano’da (Örnek 10), Ligeti *Atmosphères*’de de yaptığı gibi uzayan, yavaş devinen bir yapı kullandı. Ligeti, Karl Popper’den ödünç aldığı bir felsefi ikilemi bir müzik kuramı kavramı haline getirmişti – “saat ve bulut.” Bu adı taşıyan bir yapıtı San Francisco’da iken bestelemişti – *Clocks and Clouds* (1973). Klavsen için *Continuum* adlı eserini de o dönemde yazmıştı, aynı kavramları orada da kullandığını görüyoruz. İç zamanı temsil eden “bulut” kavramını dinamik-olmayan yapı öğelerinin referansı olarak kullanırken, “saat” referansını ise cehennemî bir hızda gelip-geçen, tekrarlanan formüller için kullanmaktaydı.

The image displays a page from a musical score for Ligeti's *Lontano*. The score is written for a large ensemble, including Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), Horns (Cor.), Trumpets (Tr.), and Violins (Vle. Solo). The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *dim.*, *cresc.*, and *morendo*. Performance instructions like "unmerklich einsetzen" (unnoticeably enter) and "attack imperceptibly" are present, indicating the piece's characteristic slow, evolving texture. The score is organized into systems, with each instrument part clearly labeled on the left.

Örnek 10: Ligeti, *Lontano*

Lux Aeterna (1966)'da kullanmaya başladığı ve çağdaşı olan kompozitör Isang Yun'un da büyük önem verdiği “**merkezî ton**” uygulamasını Ligeti'de görebiliriz. Isang Yun'un eserlerinde, sanki, bu “merkezi” ya da “esas” sesler iç zamanın bağımsız, yavaş devinen “bulut”ları gibi benimsenmektedir. Ligeti, klavsen eserinde, baş döndürücü bir hızla tekrar edilen mekanik formüller kullanarak, bir süre sonra “değişme” duygusu oluşturmaya denemiştir. *Requiem*'de ise saatlerin buluta dönüşmesi duygusuna hizmet etmek üzere, çok sayıda parti mikropolifonik bir yapı ile hareket ederek, seslerin entonasyonu konusunda dinleyiciyi yanıltma yönünde kullanılmıştır (Griffiths, 1996: 109).

Bu ses merkezlerinin varlığı “tonalite”ye bir geri dönüş teşkil etmiyordu. Çünkü tonal işlevsellik taşıyorlardı ve armoni olarak teşhis edilebilecek bileşimlerle yüklenmiş değildiler. *Ramifications* (1969)'da birbirinden çeyrek ton farklı akort edilmiş iki yaylı çalgılar topluluğunun birlikte çalmalarında da “tonalite” duyarlılığının ortadan kaldırılmış oluşu gözlenmektedir.

İkinci Yaylı Dörtlü (1968), *Üfleme Beşlisi için On Parça* (1968) ve *Oda Konçertosu* (1970)'nda eserin değişik karakterlerini ortaya koyabilmek için çok-bölümlü biçimler kullanmıştır. Bazı bölümler saat, bazıları buluttur. Birbirlerine göndermeler yaparak bu bölümler “uyaklı” hale getirilirler. Daha önceki bazı iki-bölümlü eserlerde örneğin *Viyolonsel Konçertosu* ve *Apparitions*'da hatta Bartók'un “karşıt-fakat-benzer iki-bölümlü” biçim taşıyan eserlerinde bu yapıyı gözlemek mümkündür. Ligeti'nin başka bir eseri *Flüt, Obua ve Orkestra için Çift Konçerto*'su (1972) da bu tür bir çift-bölümlü eser örneğidir; burada da üfleme çalgıların kapasitelerini arttıran yeni tekniklerden yararlanılarak çeyrek-tonlar kullanılmıştır (Morgan, 1991: 389-390).

3.4. Göran Gentele'nin (1917–1972) Ligeti'yle İş Birliği Projeleri

Gentele, 1944–46 arasında Stockholm'daki Dramatens Elevskola okulundaki öğreniminden sonra sinema alanında aktör ve yönetmen olarak ün kazandı. Kraliyet

Tiyatrosu sonra da Kraliyet Operası'ndaki çalışmalarıyla kazandığı başarılar 1963'te onun opera müdürü olmasıyla sonuçlandı. Göran, opera yönetmeni olarak yaptığı Gian Carlo Menotti'nin **Konsoslos** ve Karl-Birger Blomdahl'ın **Aniara** prodüksiyonlarında doruğa ulaştı. 1972'de Sir Rudolph Bing'in ölümüyle Göran New York'taki Metropolitan Operası'nın müdürü oldu. Gentile İsveç'te görev yaptığı dönemde Ligeti'yle **Oidipus** adlı bir opera yaratmak yolunda çabalar yürütmüştü. Bu projeyi New York'a taşımaya karar verdiler.

New York'ta daha yeni göreve başlamıştı ki, Göran Gentile Sardunya Adası'nda eşi ve üç kızıyla birlikte tatil yapmak istedi – arabaları bir kamyonla kafa-kafaya çarpışınca, baba ve iki kız yaşamdan ayrıldılar. (Gentile'den önce Metropolitan Operası genel müdürü Herbert Witherspoon da ilk prodüksiyonunu hazırlamakta olduğu sırada ölüvermişti...)

Oidipus operasının İsveç Kraliyet Operası için hazırlanan librettosu için yazdığı eskizleri Ligeti **Saatler ve Bulutlar** (1973) eserinde kullandı.

İsveç Kraliyet Operası hem genel müdürünü hem yeni opera projesini yitirmişti. Ligeti bu proje yerine yeni bir atılımla ortaya çıktı – Belçika'da “iki savaş arası” dönemde Asya kavramları kullanarak parlamış olan Michel de Ghelderode'un bir tiyatro eserini 1974'te opera olarak bestelemeye girişti. “Ölüm” ve “yaşamda kalma” gibi Nazizm döneminde gündelik yaşamın en yaygın kavramlarını işleyen bu opera, kompozitörün daha önceki **Requiem**'iyle ortak bir duyarlığa sahipti. Başrol olan **Nekrotzar** kişiliği operanın adındaki “ölüm (*nekro*)” kavramını eserde temsil etmektedir. Bu kahraman Ligeti'nin imgeleminde “dünya” diye kabul edilen şaşırtıcı, Brueghel'in resimlerini andıran külüstür bir ortamda zuhur eder. Çevrede Monteverdi'nin aşk sahnelerinde rastlanan türden naif bir oğlanla bir kız ya da kontr-tenor bir kralın çevresindeki abuk bir saray erkânı vardır. Nekrotzar, tüm bu âlemin “son”unun habercisi olarak gelmektedir... Geceyarısı olunca sadece Nekrotzar kendine nasip olan “ölüm”ü tadabilecektir! Çevresindeki öbür çer çöp figürler ise “ölümden-sonra-yaşam” denilen önceki yaşamlarından pek de farklı olmayan bir varoluşa

geçeceklerdir. Bu yeni varoluş tarzı belki biraz daha zor olacaktır – çünkü bu yaşamda eskisi gibi her şey ciddi kurallara bağlanmamıştır...

Le Grand Macabre ile Ligeti'nin *Requiem* 'de kullandığı bir stil olan “resimli roman”vari yapıyı tekrar karşımızda görmekteyiz. Lineer zaman yerine iç-zaman üreten mekanik bir keskinlik, *Continuum*'daki mekanik çarpıntıları anımsatan bir kurgusalılık, derme-çatma bir dünyanın derinliksiz ses kaynakları (operanın prelüd bölümünde çeşitli araba kornalarının çaldığı bir geçit vardır), birer cansız bebeği andıran dramatik karakterler operanın vermek istediği mesajı sahnedeki gösterinin toplam duygusuyla vermektedirler.

Ligeti olayların öncelik-sonralık ilişkisini tahrip etmek için dikkat göstermiştir. Bu yolla, lineer zaman ortadan kalkmaktadır.

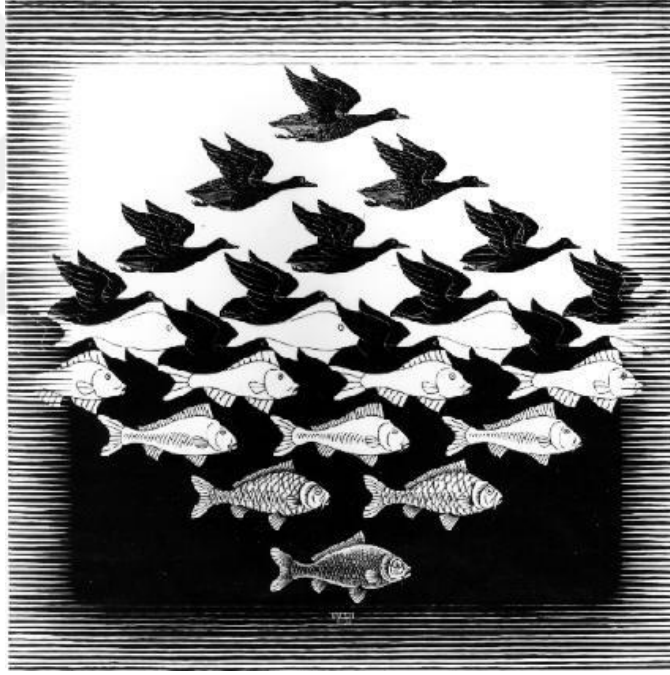
Göndermeler ve kolâjlarla, sahnelerin akışkanlığı sağlanmaktadır. Sondaki *passacaglia*'da birbirine sürekli bağlanan diatonik-benzeri akorlar doğalarındaki eğilimden saparak, *Requiem*'de de olduğu gibi beklenmedik yönlerle doğru akmaktadırlar.

Le Grand Macabre dünya ülkelerinde epey rağbet gördü – Hamburg (1978), Saarbrücken (1979), Bologna (1979), Nuremberg (1980), Paris (1981), Londra (1982) ve Salzburg (1997). Bologna'daki temsil, Roland Topor'un sahne tasarımı sayesinde özellikle başarılı oldu (Yürür, 2016).

3.5. *Le Grand Macabre*'dan Sonraki Dönemin Entelektüel Bunalımı

Bu dönemdeki çalışmasının bir habercisi, operanın yazılışı sırasında Ligeti'nin iki piyano için yazdığı bir eserde görülebilir. *Monument-Selbstportrait-Bewegung* (1976) adlı üç parça içeren bu eserde Ligeti Boulez'in *Structures Ia* adlı eserindeki algoritmik tekniklere benzer bir çalışma göstermektedir. Piyanonun bazı tuşları basılı tutulmakta, çalınan bir arpej'de bu notalar mevcut olsalar da seslerinin duyulduğu eksik

kalmaktadır; böylece Reich ve Riley’den farklı olarak, “simetrileri asimetrik hale getirmeyi” denemektedir – aynı tekniği 1958’deki *Etudes for Solo Piano* eserinde “*touches bloquées*” adı altında sunmuştur. Eserin “*Monument*” adlı birinci parçasında yazının en başarılı yanı sanki titizlikle uygulanan tüm bu algoritmik kurallar kendiliklerinden var oluyormuşçasına taşıdıkları anlamı sunduktan sonra seslerin duyulmaz hale gelişleri idi. Ligeti, California’da yaşadığı dönemde Maurits Cornelis Escher’in resimlerini tanımış ve çok etkilenmişti. Eserlerinde hem algoritmik kuralları kullanıp hem de kullanmamış gibi algılanmak istediğinden Escher’in “göz aldanması” tekniklerini, bu birinci parçada müzik alanına uygulamıştı.



Resim 7: Escher, *Gökyüzü ve Su I*

Yinelenen modellerden oluşan bir yazı içeren ikinci parça ‘*self portrait*’te, “*kendim – Reich ve Riley – tabii ki Chopin de yanibaşımızda*” açıklaması vardır. Üçüncü parça *Bewegung*’ta ise ilk parça *Monument*’in akışkan bir versiyonu gelmektedir (Bartók’un kullandığı “karşıtlardan oluşan bir çift”ten oluşan yapılar). Bunun yanında oldukça standart yapıdaki bir *passacaglia* vardır – operanın bitiminde de yer alan *passacaglia*, kontrpuan açısından taşıdığı zenginlikler ve “yineleme-değişme”

arasındaki belirgin denge yüzünden Ligeti'ye çekici gelmekteydi. Operanın ardından bu türde iki parça daha yazdı – *Hungarian Rock* ve *Passacaglia Ungherese* (Morgan, 1991: 390).

3.6. Ligeti'nin Cesaretini Kıran Yeni Dönem

İzleyen yıllarda aldığı bir sipariş yüzünden yazmak zorunda olduğu bir piyano konçertosu dışında pek bir etkenlik gücü göstermedi, bunun nedeni Ligeti'nin iyi kötü birlikte hareket ettiği 1970'lerin avangart kompozitörlerinin artık bu niteliği elden bırakmış olmalarıydı: Ortak ideallere inanıp bağlanma fırtınası sona ermişti; müzikteki kurulu düzene meydan okuyan savaş sonrası kuşağı, kendileri yeni bir kurulu düzen haline gelmişlerdi. Ligeti kendini bu kuşaktan uzak tutmaya çabalıyordu. Bu çabaya koşut olarak, bir yandan da Postmodernizm'in entelektüelleri 19. yy. formlarına, stillerine ve söylemine geri dönüş girdabına sürüklenmemek için çırpınmak zorundaydı. Ligeti, 1993'te *Neue Zeitschrift für Music* dergisine “hiçbir ideolojiyle ilişkilenecek bir stil sahibi olmak istiyorum.” demişti (Ligeti, 1993: 29). Aynı yıl Alex Ross'a verdiği demeçte de içinde bulunduğu durumu şöyle tanımlamıştı:

“Bir mahpusta gibiyim. Duvarlardan biri avangart – öbürü geçmiş... Ah, bu ikilemden bir kaçabilsem...” (Ross, 1993)

Ligeti Güneydoğu Asya müziğini eserlerinde kesintisiz bir doku içinde değerlendirmekteydi. Örneğin, *Piyano için Etütler* adlı üç eserinde (1985, 1988–94 ve 1995–2001), Ligeti'nin 1895'te Debussy'yi çok etkileyen *pelog* dizisini kullandığı bir parçası mevcuttur. *Pelog*'un özelliklerini Debussy şu sözlerle dile getirmekteydi.

“Sevgili dostum! Java'nın müziğinde, bizim adını bile unuttuğumuz incelikler hâlâ yaşıyor. Onların sanatında, “tonik,” “dominant” gibi fonksiyonlara, sadece akli ermeyen çocuklara öğretilmeleri için yer olabilir.” (Debussy, 1987: 76)

Debussy'nin orkestra ve piyano için *Fantaisie* (1890) adlı eserini tahlil eden Mueller (1986, 157-86) 1889'da Paris'teki *Exposistion Universelle* kapsamında yapılan Java gamelan müziği konserinin *Fantaisie* eserini ne denli etkilemiş olduğundan söz etmektedir. Aslında gamelan'ın etkisi bu konserden önce de gerçekleşmişti – daha 1887'de Hollanda elçiliği Paris Konservatuvarı'na gamelan çalgıları armağan etmişti. Java kültürünün karakteristikleri olan *gamme-par-tone* ve pentaton diziler ile *cyclic* temalar o tarihlerden daha bile önceki tarihlerde Debussy'nin müziğinde kullanılmaya başlanmıştı.

Ligeti, Debussy'nin müziğinde Java katkısının rolüne “Debussy'nin Güneydoğu Asya müziğinden etkilenişi, bir folklor uygulamasının çok ötesinde ‘gramer paradigmasındaki bir değişiklik’ idi” diye değinmekteydi (Ligeti, 1993: 29).

3.7. Asya'dan Yapı ve Doku Konusunda Bilgilenme Çabası Sona Erdikten Sonra

Ligeti'nin, son döneminde modernizmin paradigmalarına dönmüş olduğu gözlenmektedir. 1985, 1988 – 94 ve 1995 – 2001 arasında yazdığı 3 piyano etütleri koleksiyonunun 2. cildindeki 7 no.'lu etüt olan “Galamb borong” (1988) parçasında, Bali geleneğinden alınmış bir müziğin Bartók'u anımsatan bir titizlikle nefes kesen bir kontrpuan yazısıyla piyanoya çok yakışan, mücevher gibi işlenmiş bir deyişle sunulduğu görülüyor. Bu tavır postmodern sanata bir meydan okuma niteliğindedir. Kompozitör Avrupalı damarına geri dönmüştür. Bu tezin incelediği “Asyalı doku ve yapıyı kompozisyon sanatına esas olarak alma” çabasını sadece Ligeti'nin *Atmosphères*, *Lontano* gibi eserlerinde aramak gerekir.

Piyanist Toros Can, Ligeti'nin piyano etütleri hakkındaki makalesinde (Can, 2011: 206) “Galamb borong” adlı 7. Etüt ile ilgili görüşler sunmaktadır.

“Parçanın adı, Bali dilinde yapılan bir fantezi ile Bali'nin gamelan stiline yakın olan fakat gelenekte mevcut olmayan, kompozitör tarafından icat edilmiş bir türü anlatmaktadır. ‘Désordre’ adını taşıyan 1. Etüde benzer bir şekilde, sağ ve sol el değişik diziler kullanmaktadır. Sağ elde Do# Re# Fa Sol La Si ile bir

büyük ikililer dizisi sunulurken, sol elde ise geri kalan notaları kullanan Do Re Mi Fa# Sol# La# duyulmaktadır. Bu yolla, sanki değişik bir karmaşık dizi ya da akort ile çalınmakta imiş gibi kulağı aldatan bir hava yaratılmaktadır. Öte yandan, iki elin birlikteliğini sağlayan ortak bir zaman göstergesi de yoktur. İki elde de ardıcıl olmayan vurgular kullanan, hızlı onaltılıklar çalan ezgisel motifler üst üste gelmektedir.” (Can, 2011: 206)

Sözü edilen kompozisyon teknikleri 20. yy.ın ilk yarısında Debussy, Bartók, Stravinsky gibi coşku veren yenilikçi kompozitörlerin çok sesli müziğe armağan ettikleri uygulamalardır. Ligeti’nin *Atmosphères* gibi bambaşka içeriklere sahip eserler verdikten sonra bu tür eski dönemden kalma çekiciliklere dönmesi, postmodern dönemde içine düştüğü bunalımı örnekleyebilir.

SONUÇ

Bu tezde seçilmiş olan üç büyük kompozitörün her birinin ayrı noktalardan hareket ederek ortak bazı özelliklere varmış oluşlarının yanı sıra, kariyerlerinin sonraki dönemlerinde de başka başka yönsemelere başvurmuş oluşları, onların özgül kimlikler olarak belirmesine yol açmıştır. Üçü de Alman İdealizmi'nin dışına çıkmak, bu yolda Asyalı kültürel referanslar kullanmak çözümünü benimsemiş olup hedefledikleri müzik dokusu ve yapısını gerçekleştirmeyi başarmıştır.

Isang Yun, Asyalı kimliğini Kore'de geçen çocukluğu ve gençliğinin birikimlerini kullanarak adım adım inşa etmiş bir 20. yy. kompozitörü olarak, örneklemimizdeki en yalın doku ve yapı özellikleri taşıyan, teorik düzeyde söyledikleriyle uyuşan eserler vermiştir. Asyalı yanı ağır basan bir çift-kültürlülük içindeki bu eserler kariyerinin sonuna dek aynı duyarlı arayışlarla sürmüştür.

Yun ile aynı kuşaktan olan John Cage'in sanatı sadece Asyalı paradigmaları müziğinde yaşama geçirme çabasına hizmet etmiyordu. Müziğin ve müzisyenin toplumdaki yerini araştırmak, Alman İdealizmi anlayışında bir “peygamber mertebesi”ne çıkarılarak yabancılaştırılmış olan kompozitörü kendi nefsinin aldatici yansımalarından arındırmak, “mutlak” kavramlar yerine yaşanan anın taze algıları ile muhakeme yürütmek Cage'in misyonunda önemli bir yer tutuyordu. Bu ve başka misyonlarını yaşamının sonuna dek aynı tutarlılıkla yürüttü – sonraki kuşaktan çok sayıda müzisyene öncülük etti.

György Ligeti öbür ikisinden daha genç bir kuşağın kompozitörü idi. Onun yaşamının son kesiminde postmodernizm Ligeti'nin içinde yaşadığı ortamı sarmıştı. Ligeti'nin de yaygınlaşan bu düşünce ve davranış ortamı ile diyaloga girmesi gerekiyordu. Bu *momentum* içinde Ligeti'nin müzikal kimliğindeki kendiliğindenlik zarar gördü. Öğreniminde kazandığı, Bartók'u ve başkalarını anımsatan kimlikler ağır bastı. Asya karakteri son dönem eserlerinde ikincil duruma düşmüştür.

Asya kültürü öğelerinin katkılarıyla Alman İdealizmi'nin en temel değer olarak gördüğü “gösterişçi bilimsellik” tutkusunu aşmak, II. Dünya Savaşı sonrası kültür adamları kuşağının acil görevi olarak ortaya çıkmıştı. Darmstadt çevresinde toplanan yüzlerce ateşli genç müzik ustası bu konuları on yıllar boyunca ele almışlar, çıkış yolları aramışlardır. Yeni müzik akımının günümüzde hâlâ tazeliğini korumakta oluşu; bu ateşli ustaların coşkulu kuruculuğunda büyük bir atılım hamlesi olarak ortaya çıkması sayesinde.

“Yeni müzik” çok geniş bir alanı içermektedir. Yeni müzik alanındaki yaratıcı sanatçılar, sadece Alman İdealizmi'ni Asya kavramlarından yararlanarak aşmak görevine hizmet etmiyorlardı. O yüzden birçok kompozitör Asya değerlerine hiç de rağbet etmeden Alman İdealizmi'nden uzaklaşan müzikler yaratma yoluna gitmekteydiler. Ligeti bunlardan değildi – Asya'nın tadı Ligeti'nin müziğine sinmiştir.

Bununla birlikte postmodernlik hevesi piyasayı sardığında, Ligeti'nin müziği kenara atılmaya başladığında, Ligeti'nin Asya öğeleri hakkındaki coşkusu azalmaya başladı. Buna bir de değerli kompozitörün ileri yaşlarda oluşu eklenince savaş sonrası dönemin esin kaynakları onu beslememeye başladı. Ligeti'nin son yapıtlarında Asya ülkelerinden bazı alıntılar vardır. Bunlar akla daha fazla Birinci Dünya Savaşı sonrasında usta kompozitörlerinin Asya'yla olan ilgisini getirmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

CHANG, Peter M (2006). *Chou Wen-Chung: The Life and Works of a Contemporary Chinese-Born American Composer*, Lanham: Scarecrow Press.

CHAN, Wing-Tsit (1963). *A Source Book in Chinese Philosophy*, Princeton (NJ): Princeton University Press.

CHOI, S. – HONG, E. (1991). *Isang Yun's Musical World*, Seul: Han'gilsa.

DEBUSSY, Claude (1987). *Debussy Letters*, ed. François Lesure ve Roger Nichols, çev. Roger Nichols, Londra: Faber Publishing.

DIBELIUS, Ulrich (1988). *Moderne Musik II, 1965-1985*, Münih: Serie Piper.

DALLIN, Leon (1976). *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*, Dubuque, IW: WM. C. Brown & Company Publishers.

FELICIANO, Francisco (1983). *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in Their Works*, Quezon City (Metro Manila): New Day Publishers.

FOWLER, Jeaneane (2005). *An Introduction to the Philosophy and Religion of Taoism: Pathway to Immortality*, Brighton: Sussex Academic Press.

LIGETI, G. – VÁRNAI, P. – HÄUSLER, J. – SAMUEL, C. (1983). *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, çev. Gabor J. Schabert, Sarah E. Soulsby, Terence Kilmartin ve Geoffrey Skelton, Londra: Eulenburg Books.

LIGETI, György, (1988). *Études pour Piano: Premier livre*, Mainz, Schott Music.

LIGETI, György, (1988). *Études pour Piano: Deuxième livre*, Mainz, Schott Music.

LIGETI, György, (1988). *Études pour Piano: Troisième livre*, Mainz, Schott Music.

MORGAN, Robert P. (1991). *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America* (20. Yüzyıl Müziği: Modern Çağda, Avrupa ve Amerika'da Müzik Stilleri Tarihi), New York: W.W. Norton & Company.

MORGAN, Robert P. (1992). *Anthology of Twentieth-Century Music*, New York: W. W. Norton & Company.

RADICE, Mark A. (2003). *Concert Music of the Twentieth Century* (20. yy.ın Konser Müziği), Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

RINSER, Luise (1988). *Isang Yun: Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten [Isang Yun: Wounded Dragon]*, İngilizce çeviri, Tae-nam Chun, Seul: Younghak Chulpansa.

SCHWARTZ, E. – GODFREY, D. (1993). *Music Since 1945: Issues, Materials, and Literature* (1945ten Bugüne Müzik: Konular, Materyaller ve Literatür), New York: Schirmer Books.

SIMM, Bryan R. (1986). *Music of the Twentieth Century: Style and Structure* (20. Yüzyılın Müziği: Stil ve Yapı), New York: Schirmer Books.

SONG, Bang-song (1986). *The Sangjo Tradition of Korean Komun'go Music*, Seul: Jung Eum Sa.

STRAUS, Joseph N. (2005). *Introduction to Post-Tonal Theory (Tonal-Sonrası Müzik Kuramına Giriş)*, üçüncü baskı, Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

YUN, Isang (1974). *Etudes for Solo Flute*, Bote & Bock Musik-Und Buhneverlag GmbH & Co.

YUN, Isang (1968). *Images, Flüt, Obua, Keman ve Çello İçin*, Bote & Bock Musik-Und Bühneverlag GmbH & Co.

YUN, Isang (1962). *Loyang*, Oda Topluluğu İçin, Bote & Bock Musik-Und Bühneverlag GmbH & Co.

YUN, Isang (1966). *Shao Yang Yin*, Kaya Han'ın piyano versiyonu, Boosey and Hawkes, 1998.

ZUOLIN, H. – ZUGUANG, W. – SHAOWU, M. (1981). *Peking Opera and Mei Lanfang*, Beijing: New World Press.

Makaleler

BAUER, Amy (2008). “The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti's ‘Galamb borong’ ”, *Music Analysis*, 27/ii-iii.

CAN, Toros (2011). “The Importance of Ligeti's Piano Etudes in Compositional and Pianistic Aspects: Why it is Necessary to Analyze Ligeti Etudes Prior to Learning.” *International Journal of Arts & Sciences*.

CHUNG, K. – LEE, S (2006). “Isang Yun'un Eserleri Temelinde 20. yy.ın Modern Flüt Teknikleri II,” *Journal of the Musicological Society of Korea* 11, no. 9-2, Mayıs 2006. s.131.

FELD, Stephen (1995). "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses of World Music and World Beat," *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, ed. George E. Marcus – Fred R. Myers, Berkeley – Los Angeles, CA: UC Press.

GRIFFITHS, Paul (1996). "Ligeti, György." *The Thames and Hudson Dictionary of 20th-Century Music*, New York: Thames and Hudson Inc.

HOWARD, Keith (1999). "Korean Tradition in Isang Yun's Composition Style" 1998 – 99 *Ssi-ol Yıllığı, der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e.V.*

KUNZ, Harald (1974). "Yun, Isang," *Dictionary of Contemporary Music*, ed. John Vinton, New York: E.P. Dutton.

LEE, Byong-Won (1999). "The Ornaments in Traditional Korean Music: Structure, Function and Semantics," *Ssi ol Almanach 1998-99 der Internationalen Isang Yun Gesellschaft e.V.*, s. 59, 60

LIGETI, György, (1985). "Simha Arom'un kitabına Önsöz," *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, çev. Martin Thom, Barbara Tuckett ve Raymond Boyd, Cambridge: Cambridge University Press.

LIGETI, György, (1988). "On My Piano Concerto", çev. Robert Cogan, *Sonus*, 9/i.

LIGETI, György, (1993). "Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen", *Neue Zeitschrift für Musik*, 154/i.

LIGETI, György, (2003). "Träumen Sie in Farben?" *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Vienna: Paul Zsolnay Verlag.

MUELLER, Richard (1986). "Javanese Influence on Debussy's *Fantaisie and Beyond*," *19th-Century Music*, 10/ii.

PROVINE, Robert (2002). "Chinese Philosophy and Aesthetics," *The Garland Encyclopedia of World Music* 7, New York: Routledge.

ROSS, Alex (1993): "Critic's Notebook: Searching for Music's Outer Limits", *New York Times* (20 March).

WEN-CHUNG, Chou (1974). "Asian Music and Western Composition," *Dictionary of Contemporary Music*, ed. John Vinton, New York: E.P. Dutton.

YUN, Isang, "Geleneksel Müzik ve Kompozitör," *World Music*, 20: 2, Şubat, 1978, s.57

YUN, Isang (1997). "Über meine Musik," *Der Komponist Isang Yun*, ed. Hans-Werner Heister ve Walter-Wolfgang Sparrer, 2. Baskı, çev. H.Y. Park, Munich: edition text-kritik. s.297

YÜRÜR, Ahmet (2016). "Doğu ve Batı Müzikleri Arasındaki Aşılmaz Duvar," Sempozyum Bildirisi, 5th China-ASEAN Music Week Festival 2016, Nanning, China.

Tezler

BYEON, Jiyeon (2003). *Exemplum: In Memoriam Kwangju, An Example of Yun's program music speaking out on political issues*, Doktora Tezi, Kent State University, Ohio.

CHAE, Sooah (2003). *The Development of Isang Yun's Compositional Style through an Examination of His Piano Works*, Doktora Tezi, University of Houston, Houston (TX).

CHOI, Chang-Suk (1999). *Analysis of Isang Yun 's Piano Music: Fünf Stücke für Klavier and Interludium A*, Yüksek Lisans Tezi, Cheonbuk University, Jeonju.

CHOI, Ji-Sun (Emily) (2007). *Isang Yun 'un Piyano için Oda Müziği Eserlerinden Dördünde Görülen, Geleneksel Kore Müziğinin Batı Çalgılaması ile Birleşmesi*, Doktora Tezi, Miami University, Oxford (OH).

HUR, Dae-Sik, (2005). *A Combination of Asian Language with Foundations of Western Music: An Analysis of Isang Yun 's Salomo for Flute Solo or Alto Flute Solo*, Doktora Tezi, University of North Texas, Denton (TX).

İŞLER, Şegan (2000). *20. yy.ın İkinci Yarısında A.B.D. ve Avrupa Birliği 'ndeki Yeni Müzik Akımlarına Bir Bakış--Kavramlar, Bağlam ve Yönelişler*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi (şimdi "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi"), İstanbul.

JANG, Seon Hee (2007). *Doğu Asyalı Kompozitörler, Isang Yun, Toru Takemitsu ve Kazuo Fukushima 'nın Eşliksiz Flüt Eserlerinde Kullanılan Genişletilmiş Tekniklerin Yorumu*, Doktora Tezi, University of Cincinnati, Cincinnati (OH).

KIM, Doosook, (1996). *Isang Yun 'un Keman için İki Eserinin Kaydı ve Genel Tahlili*, kısmî Doktora tezi, Arizona State University, Phoenix (AZ).

KIM, Jee-Hyun (2008). *Doğu ile Batı Buluşması: Isang Yun 'un Ses, Gitar ve Vurmalı Çalgılar için Gagok Adlı Eseri*, kısmî Doktora tezi, The University of Arizona, Tucson (AZ).

KIM, Jeongmee (1999). *The Diasporic Composer: The fusion of Korean and German Musical Cultures in the Works of Isang Yun (Diaspora)*, Doktora Tezi, Cal State LA University, Los Angeles (CA).

KIM, Junghyun (2007). *Isang Yun's "Duo for Viola and Piano (1976): A Synthesis of Eastern Music Concepts with Western Music Techniques*, Doktora Tezi, The University of Arizona, Tuscon (AZ).

KIM, Seokyung (2003). *Integration of Eastern and Western music: An Analysis of Selected Flute Works by Korean Composer, Isang Yun*, Doktora Tezi, University of Cincinnati, Cincinnati (OH).

KIM, Young Ah (2002). *A Study of Ornamentations in Isang Yun's Piano Music*, Yüksek Lisans Tezi, Seoul National University, Seoul (KR).

LEE, Ko Eun (2012). *Isang Yun'un Müziğindeki Çift-Kültürlülük: Fünf Stücke für Klavier (1958) ve Daha Sonraki Piyano Eserlerinde Kullanılan Seriyel Teknik ve Kore Müziği Öğeleri*, Doktora Tezi, The University of North Carolina, Greensboro (NC).

MOON, Jikyung, (2011). *Study of Isang Yun's Exemplum in Memoriam Kwangju (Yun'un Exemplum in Memoriam Kwangju Eserinin Tahlili)*, Doktora Tezi, The University of Georgia, Athens (GA).

OH, Seung Eun (1999). *Cultural Fusion in the Music of the Korean-German Composer Isang Yun*, Doktora tezi, University of Houston, Texas.

PARK, Myeong-Suk (1990). *An Analysis of Isang Yun's Piano Works: A Meeting of Eastern and Western Traditions*, Doktora Tezi, Arizona State University, Phoenix (AZ).

SAVAŞ, Mesruh (2007). *Rastlantısal Müzik Uygulamalarında Düşünsel – Estetik Altyapı*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi (şimdi "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi"), İstanbul.

YILDIRIM, Çağlar (2010). *A.B.D ve Avrupa'da Rastlamsal Müzik*, Yüksel Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

YOO, Youngdae (2000). *Isang Yun: His Compositional Technique as Manifested in the Two Clarinet Quintets*, Doktora Tezi, Louisiana State University, Baton Rouge (LA).

İnternet Kaynakları

CAGE, John (1979). On Having Received the Carl Sczuka Prize for Roaratorio; Speech given by John Cage at Donnaueschingen.

http://www.themodernword.com/joyce/music/cage_roaratorio.html [12.09.2018]

CHUAN, Yang Cheng Fu Tai Chi (2015). *Yin Yang Symbol*, Yang Cheng-Fu Tai Chi Chuan.

http://www.yangchengfu.org/yin_yang_symbol.html [23 Şubat 2017].

DUFFIE, Bruce (1987). Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie (July 1987). [<http://www.bruceDuffie.com/yun.html>]

GRIFFITHS, Paul. "Ligeti, György." *Grove Music Online – Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16642> [13 Mayıs 2015].

KUNZ, Harald. "Yun, Isang," *Grove Music Online – Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30747> [20 Haziran, 2008].

WARNABY, John. (1991). "Isang Yun: Symphony No.1; Loyang by State Symphony Orchestra of the Democratic People's Republic of Korea; Kim Byung Hwa; Francis Travis; Isang Yun," *Tempo*, (178), 60-61. Cambridge University Press.

[<http://www.jstor.org/stable/945023>]

"YUN, Isang," *Grove Music Online – Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30747> [15 Mayıs, 2014].

Diğer Kaynaklar

CHANG, Yoon-Taek (1998). "My Music, My Country – Isang Yun," [DVD]. KBS
Seul.



ÖZGEÇMİŞ

Adı / Soyadı : M. Çağlar YILDIRIM

Doğum Tarihi ve Yeri : 30.11.1978 - İzmir

Öğrenim Durumu :

Yüksek Lisans Öğrenimi

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı

Temel Bilimler Anabilim Dalı

Duysal Tasarım Programı

2007 – 2010

Lisans Öğrenimi

İTÜ İnşaat Fakültesi

Jeodezi ve Fotogrametri (Geomatik) Mühendisliği

1996 – 2002

Orta Öğrenim

Turgutlu Anadolu Lisesi / Manisa

1989 – 1996

İlköğretim

Ülkü İlkokulu Turgutlu / Manisa

1984 – 1989

Yabancı Dil : İngilizce (İyi düzeyde)

İş Tecrübesi

:

İzmir Büyükşehir Belediyesi
Kent Arşivi ve Müzeler Şube Müdürlüğü
Araştırmacı
2020-

İzmir Büyükşehir Belediyesi
Kültür ve Sanat Şube Müdürlüğü
Şube Müdürü
2019-2020

İzmir Büyükşehir Belediyesi
Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi
Proje Sorumlusu
2012-2019

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı
Ders Ücretli Öğretim Elemanı
2012-2013

İzmir Büyükşehir Belediyesi
Coğrafi Bilgi Sistemleri Şube Müdürlüğü
Mühendis
2006-2012

Müzik Alanındaki Çalışmaları :

- 2012 yılında İzmir’de düzenlenen Asyalı Kompozitörler Festivali’nde “*East in the Middle*” adlı eseri seslendirildi.
- 2012 yılında İ.T.Ü MİAM – Maçka Kampüsü’nde düzenlenen Sesin Yolculuğu – 5 Genç Besteciler Şenliği’nde “*Achilles Heel*” adlı eseri seslendirildi.
- 2009 yılında Adalar Belediyesi’nce düzenlenen festival kapsamında, İsveçli topluluk *Stockholm Saxophone Quartet* tarafından “*Versus*” adlı eseri seslendirildi.
- 2008 yılında İstanbul’da düzenlenen 5. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri’nde “*Introduction*” adlı eseri seslendirildi.
- 2007 yılında Prof. Dr. Ahmet Yürür ile kompozisyon çalıştı.
- 2003 yılında İ.T.Ü Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölüm Başkanı Dr. Nail Yavuzoğlu’yla klasik armoni, caz armonisi, solfej ve piyano çalışmaya başladı.
- Aynı yıl içerisinde TRT sanatçısı Sümer Ezgü’ye konserlerinde eşlik etti.
- 2001 yılında özel bir televizyon kanalında Orhan Hakalmaz’ın hazırlayıp sunduğu müzik programında orkestrada yer aldı.
- 1999 yılında “*Southern Comfort*” isimli toplulukta klavye çaldı.
- 1997 yılında İ.T.Ü Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Faris Akarsu’dan piyano ve solfej dersleri almaya başladı.