

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Article Type / Makalenin Türü : Research Article / Araştırma Makalesi
Date Received / Geliş Tarihi : 31.10.2025
Date Accepted / Kabul Tarihi : 05.12.2025
Date Published / Yayın Tarihi : 31.12.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1814576>
e-ISSN : 2792-0178

This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. / İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir.

LUCIANO BERIO’NUN GİTAR İÇİN BESTELEDİĞİ SEQUENZA XI’DEKİ ÇOK BOYUTLU YAPISAL BÜTÜNLÜK

ALTUNTAŞ, Mert¹, SAZLI, Koray²

ÖZ

İtalyan besteci Luciano Berio (1925-2003) 20. yüzyılın öncü müzikal figürlerinden biridir. Çeşitli tür ve akımlarda eserler veren Berio’nun; serial, elektronik müzik, postmodernizm gibi akımlarda, vokal (solo, topluluk), oda müziği ve büyük orkestra içerikli türler için çok sayıda çalışması bulunmaktadır. Bu eserler arasında, solo çalgılar ve ses için bestelediği Sequenza serisi (1958-2002), 20. yüzyıl repertuarı açısından büyük öneme sahiptir. On dört ayrı parçadan oluşan Sequenza serisi, kronolojik olarak flüt, arp, kadın sesi, piyano, trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon, bas klarnet), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrbas) için bestelenmiştir. Solo klasik gitar için bestelenen Sequenza XI (1987-1988), Amerikalı gitarist Eliot Fisk’e (1954) ithaf edilmiş ve ilk seslendirilişi Fisk tarafından

¹Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım ASD, Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programı mert.altuntas.91@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5088-4903>

²Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü ksazli@yildiz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1429-1094>

gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında, eserin kaleydoskopik³ ve iç içe geçen katmanların oluşturduğu yapısı göz önünde bulundurulduğunda, ortaya çıkan kompozisyon çok boyutlu bir formel yapı olarak yorumlanmıştır. Sequenza XI'in başında duyulan ve armonik dokusunu oluşturan temel üç akorun önemini vurgulamak ve eserin bütünüyle ilişkilendirmek için, kullandığımız set teorisi analiz yönteminin başlıca özelliklerine ve açıklamalarına yer verilmiştir. Birbirlerini kesen müzikal fikirlerin yarattığı farklı katmanların, kaleydoskopik öğelerin, odak içi ve odak dışı müzik materyallerin, hücre/küçük motiflerin oluşturduğu çok boyutlu örgü ile birlikte virtüözite, idiyomatik⁴ yazım (çalgıya uygunluk) ve hepsinin üzerinde polifoni anlayışı, Berio'nun kompozisyonel karakterini oluşturmaktadır. Bestecinin söz konusu tüm bu öğeler bağlamında, tutarlı ve bütünsel kompozisyon anlayışının değerlendirilmesi, çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Bu makale Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Yüksek Lisans Programı'nda yazılan "Luciano Berio'nun Gitar İçin Bestelediği Sequenza XI'deki Kozmik Yapı" başlıklı tezden üretilmiştir. Araştırmadaki bulguların değerlendirilmesi, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak, betimleme yoluyla aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Berio, Sequenza, set teorisi, kaleydoskop, gitar, çok boyutlu yapı, form, odak içi-odak dışı.

MULTIDIMENSIONAL STRUCTURAL COHERENCE IN LUCIANO BERIO'S SEQUENZA XI FOR GUITAR

ABSTRACT

The Italian composer Luciano Berio (1925-2003) is one of the pioneering musical figures of the 20th century. Berio created works within a wide range of musical movements, such as serialism, electronic music, and postmodernism, and composed numerous pieces for genres including vocal (solo-ensemble), chamber, and large orchestral music. Among these works, the Sequenza series (1958-2002), written for solos, holds great importance for the 20th century repertoire. The series comprises fourteen separate pieces, composed chronologically for flute, harp, female voice, piano, trombone, viola, oboe, violin, clarinet, trumpet, guitar, bassoon, accordion, and cello. Sequenza XI (1987-1988), composed for solo classical guitar, was dedicated to and premiered by the American

³ Hızla değişerek bir şeyden diğerine geçen etken.

⁴ (Enstrüman ve vücut arasındaki doğal fiziksel sınırdaki yazılan) müzik bestesi. Belirli enstrümanlarda uygulanan çalma stili.

guitarist Eliot Fisk. Within the scope of this study, the composition that emerges from the work's kaleidoscopic structure and its interlocking layers is interpreted as a multidimensional formal structure. The principal features of the set theory analysis employed are presented to emphasize the importance of the three fundamental chords heard at the beginning, which constitute its harmonic texture, and to relate them to the entirety of the piece. The interplay of layers created by intersecting musical ideas, kaleidoscopic elements, in-focus and out-of-focus musical materials, and the multidimensional weave formed by cells and small motifs along with virtuosic, idiomatic writing, and above all the concept of polyphony constitutes Berio's compositional characteristics. The primary focus of this study is to evaluate the composer's consistent and holistic approach to composition. This article is derived from the thesis titled 'The Cosmic Structure in Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar' conducted within the Yıldız Technical University Music and Performing Arts Master's Program. The research findings have been evaluated and presented in a descriptive manner, employing qualitative research methods.

Keywords: Berio, Sequenza, set theory, kaleidoscope, guitar, multidimensional structure, form, in-focus-out-of-focus.

GİRİŞ

20. yüzyıl, tüm sanat alanlarında radikal değişimlerin, açılımların ve kırılmaların olduğu bir dönemdir. Yaklaşık iki yüz elli yıl boyunca (1650-1900), Avrupa kökenli müziğin temel prensiplerini ve zeminini oluşturan fonksiyonel tonalite anlayışı, 20. yüzyılın başlarındaki arayışlar ile sınırlarının zorlandığı ve yeni armonik kurguların, formel yapıların teorik açıdan anlamlandırılma çabasının olduğu bir zaman dilimidir. Claude Debussy (1862-1918), Alexander Scriabin (1872-1915), Nikolai Roslavets (1881-1944), Arnold Schoenberg (1874-1951), Luigi Russolo (1885-1947) ve Igor Stravinsky (1882-1971) gibi besteciler söz konusu bu değişim ve açılımları sergileyen önemli figürler arasındadır. Modernizm akımının filizlenip, etki alanını genişlettiği, yüzyılın ilk yarısında doğan pek çok besteci, yeni fikirlerin ve estetik anlayışların gelişiminde büyük rol oynamıştır. Bu önemli figürlerden biri olan İtalyan besteci Luciano Berio, yaşamı boyunca çeşitli akım ve türlerde eserler vermiştir. Bu eserler arasında, her biri solo tını ortamı için (çalgı ve insan sesi) bestelenen ve Sequenza (1958-2002) başlığını taşıyan seri, yüz yılın repertuarında önemli bir yer tutar.

II. Dünya Savaşı'nın ardından, Avrupa kıtasında, pek çok alanda olduğu üzere, sanat alanında da çeşitli sorunlar zorluklar ortaya çıkmıştır. Bu olumsuzlukların eşliğinde, büyük orkestraların bir araya gelmesi ve yazılan eserlerin seslendirilişinin gerçekleştirilmesi, git gide zorlaşmıştır. Berio, 1950'lerin sonlarına doğru kendisiyle iş birliği yapmaya gönüllü olan üst düzey icracılar ile çalışmaya başlamıştır. Besteci ve yorumcu ilişkisinin bir sonucu olarak ortaya çıkan Sequenza serisi, sırasıyla flüt, arp, kadın sesi, piyano, trombon, viyola, obua (soprano saksafon), keman, klarnet (alto saksafon), trompet, gitar, fagot, akordeon, viyolonsel (kontrbas) olmak üzere, toplam on dört solo eserden oluşmaktadır (Vecchione, 1993: 12).

Berio'nun bu eserleri yazmasındaki önemli gayelerden biri, çalgı ve yorumcu arasındaki ilişkiyi, en dengeli biçimde ortaya çıkarmak olmuştur. Bu nedenle, eserlerin çoğu iş birliği yapılan, yorumcuya ithaf edilmiştir. Her biri, enstrümanların ve yorumcuların sınırlarını zorlayan detaylara ve genel olarak böyle bir kompozisyonel yazım anlayışına sahiptir. Başka bir deyişle Sequenza'lar, belli bir icracıya adanmış veya ondan esinlenerek bestelenmiş eserlerdir. Bu eserlerin yapısı, adandığı icracının ve enstrümanın özellikleri dikkate alınarak tasarlanmış ve enstrümanın sınırları dikkate alınarak icra kapasitesi zorlanmıştır. Örneğin; Sequenza III (kadın sesi), Cathy Berberian'ın (1925-1983) kendine özgü vokal tekniği esas alınarak, onun için bestelenmiştir. Hatta Berio'nun ifadesiyle, onun hakkındadır (Wuestemann, 1998: 11).

1985 senesinde, David Osmond-Smith'in İngilizce çevirisini üstlendiği 'Two Interviews with Rosanna Dalmonte and Balint Andras Varga' (1980-1981) röportajında Berio, Sequenza serisinin her bir eserinde, üç önemli değişkenin (parametre) temel alındığına değinmiştir. Bu parametreler; "*virtüözite, idiyomatik yazım (çalgısal karakter) ve hepsinin üzerinde polifonidir*" (Berio, 1985: 90). Polifoni terimi ile asıl anlatmak istediği olgunun, 'Polyphonic Type of Listening' (Polifonik Türde Dinleme) anlamına geldiğini, çalgısal karakteristiğin yorumlanması ile birlikte, farklı etki şekillerinin (parametreler) üst üste getirilmesi ile oluşturulduğunu belirtmiştir (Halfyard, 2007: 255).

Berio'nun, Sequenza'ların daha iyi anlaşılması için ürettiği kavram olan spesifik bir dinleme türünü/üslubunu vurguladığı görülmektedir. Bu kavrama benzer, Pierre Schaeffer (1910-1995), ve Raymond Murray Schafer (1933-2021) tarafından önerilen değişik dinleme türleri gösterilebilir ve bu farklı dinleme türleri çoğaltılabilir. Örneğin, 'Deep Listening' (Derin Dinleme) kavramını ortaya çıkaran, ünlü Amerikalı besteci, enstrümanist (akordeoncu), müzik yazarı Pauline Oliveros

(1932-2016), ön plana çıkmaktadır. Oliveros 1996 yılında, ‘What is Deep Listening’ (Derin Dinleme Nedir) adlı bir makale ile bu dinleme türünün bir tanımını yapmıştır:

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

Sequenza XI fikri, İtalya'nın Rovereto şehrindeki Filarmoni Cemiyeti'nin (Philharmonic Society of Rovereto), Amerikalı gitarist Eliot Fisk için Luciano Berio'dan bir beste siparişi vermesi ve sponsor olması sonucu ortaya çıkmıştır. Fisk ve Berio arasında gerçekleşen ilk birkaç görüşmenin ardından Berio'nun düşüncesinde, söz konusu eseri, Sequenza serisinin bir parçası olarak tasarlama fikri belirmiştir. Bu görüşmeler esnasında Fisk'in, Berio'ya çaldığı ilk eserin Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) solo keman için bestelediği, BWV 1004 nolu ikinci keman partitasının beşinci bölümü olan Chaconne'si olması, bu fikrin ortaya çıkışını etkilemiştir. Berio'nun 1988'de tamamladığı Sequenza XI, Amerikalı gitarist Eliot Fisk'e ithaf edilmiştir. Eserin prömiyeri 20 Nisan 1988'de, Rovereto kentinde Fisk'in icrasıyla gerçekleşmiştir (Wuestemann, 1998: 15-17).

Eserin ilk sahnelenişinde, eserdeki yoğun teknik kullanımı sonucu (*Bartok pizzicato, rasgueado ve tambora* vb.), yapıtın ortasını geçtikten sonra gitarın akordunun düşmesi sonucu Berio, eserdeki en idiyomatik pasajlardan birini on iki sayfalık eserin sekizinci sayfasına eklemiştir. Bu sayfada işlenen fikirlerin araları, gitarın tek boş telinin yer aldığı, tekrarlı ölçüler ile donatılmıştır. Eserin armonik diline uyan bu pasaj, gitaristin ihtiyacı olması durumunda, çalgının akordunu kontrol etmesi amacıyla eklenmiştir. Bazı Sequenza'ların, orkestra veya çalgı topluluğu eşliğiyle yazılmış versiyonları bulunmaktadır. Bu eserlere, besteci tarafından ‘Chemins’ başlığı verilmiştir. 1992 yılında Berio, gitar Sequenza'sına bir oda orkestrası eşliği ekleyerek ‘Chemins V’i tamamlamıştır (Halfyard, 2007: 272-273).

Sequenza'lar arasındaki benzerliklere bakıldığında, idiyomatik bir virtüözite konseptinin varlığı görülmektedir. Berio, icrası teknik açıdan zorlu olsa dahi, enstrümanın doğal yapısıyla uyumsuz hareketlerden kaçındığını ifade etmiştir (Wuestemann, 1998: 17-18). Berio bu eserde tremolo, *tambora* ve *rasgueado* gibi gitara özgü olan teknikleri sıkça kullanmış, bir gitarist besteci olmamasına rağmen, teknik zorlukların birçoğunu idiyomatik olarak sergilemiştir. Tekrar edilen ses perdesi, akorlar, *trill* jestleri, homofonik ve lineer pasajlar, varlığını çok kısa ve uzun ölçekli

duyuran ses grupları; eseri, iç içe geçmiş katmanların bulunduğu üç ana bölgeye ayırırken, karşımıza çok boyutlu bir yapı çıkarmaktadır. Berio'nun Sequenza serisi, teknik virtüözüteyi, ifade özgürlüğüyle buluşturarak, enstrümanın sınırlarını zorlayan, bununla beraber idiyomatik yazımı ön planda tutan, yorumcuyu yaratımın asli unsuru hâline getiren ve dinleme eylemini dönüştüren, döneminin modern müzik düşüncesinin simgesel bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Problem Durumu

20. yüzyıl müziğinde yaşanan köklü dönüşüm, bestecileri geleneksel form ve anlatım biçimlerinin ötesine geçmeye yönlendirmiştir. Bu dönüşümün önemli temsilcilerinden biri olan İtalyan besteci Luciano Berio'nun Sequenza serisi, solo çalgı repertuvarında önemli bir yer tutmaktadır. Bu seriye ait olan ve solo klasik gitar için bestelenen Sequenza XI', bestecinin 'polifonik türde dinleme' kavramı çerçevesinde ele alınması gereken bir yapıya sahiptir. Eserin müzikal materyalinin organizasyonu ve nüans şeması, bu çalışmanın önemli odak noktalarını oluşturmaktadır. Sequenza XI'in üç temel akorunun (α , β , Γ) motifsel türetme süreçleriyle işlenmesi ve bu süreçlerin eserin bütünsel yapısına etkisi, detaylı bir analiz gerektirmektedir. Bu bağlamda, Sequenza XI'in yapısal bütünlüğünün, set teorisi analiz yönteminden yararlanılarak, bestecinin müzik diline ilişkin açıklamaları doğrultusunda analiz edilerek incelenmesi, bestecinin müzikal dili ve söz konusu eserin anlaşılmasında bütünsel bir bakış açısı sunması bakımından, bu çalışmanın temel gerekçesini oluşturmaktadır.

Problem Cümlesi

Luciano Berio'nun Sequenza XI adlı eserinde, "polifonik türde dinleme" kavramı ile ilişkilendirilen yapısal bütünlük, eserin temel akorlarından türeyen motifsel organizasyon ve nüans şeması bağlamında nasıl gerçekleşmektedir?

Alt Problemler

Yukarıda belirtilen problem doğrultusunda elde edilecek bulguların değerlendirilmesi amacı ile aşağıdaki alt problemler oluşturulmuştur.

Sequenza XI'in temelini oluşturan üç akor (α , β , Γ) ve bu akorların set teorisi analizi, eserin motifsel türetme süreçlerine nasıl bir temel sağlamaktadır?

Eserdeki motifsel dönüşümler ve nüans şeması, "polifonik türde dinleme" kavramının algılanmasına nasıl katkıda bulunmaktadır?

Eserin bütünsel yapısı, bestecinin müzikal diline ilişkin açıklamaları ile nasıl örtüşmektedir?

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, Luciano Berio'nun Sequenza XI adlı eserinin, bestecinin 'polifonik dinleme' kavramı çerçevesinde analiz edilerek, çok boyutlu yapısal bütünlüğünü oluşturan ilişkilerini ortaya koymaktır. Eserin organik birliğini sağlayan motifsel türetme ve dönüşüm süreçlerinin ortaya konulması hedeflenmektedir.

Çalışmanın önemi, 20. yüzyıl solo gitar repertuvarında önemli bir yer tutan söz konusu eserin, yapısal bir analizinin sunulmasından kaynaklanmaktadır. Sequenza XI üzerine bu kapsamda yapılan detaylı bir incelemenin, ülkemizdeki gitar literatürüne katkı sağlaması ve ayrıca bestecinin kompozisyon tekniği ve estetik anlayışının daha iyi anlaşılması açısından, bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve konuya ilişkin veriler literatür taraması yöntemiyle toplanmıştır. Araştırma kapsamında, Luciano Berio'nun müzik estetiği ve Sequenza XI üzerine kaynaklar incelenmiş, nitel olarak araştırmaya katkı sağlayacak bilgileri toplama amacıyla literatür taraması yapılarak konuyla ilgili yerli ve yabancı kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır. Kullanılan kaynakların büyük bir çoğunluğu yabancı dilde olup, yurt dışı kaynakların bir kısmına ise online veri tabanları üzerinden ulaşılmıştır.

Literatür taraması sonucunda ulaşılan veriler doğrultusunda, Sequenza XI'in kompozisyonel yapısı, bestecinin müzik diline ilişkin açıklamaları ve 'polifonik dinleme' kavramı temel alınarak, set teorisi analiz yöntemi ile incelenmiştir. Bu bağlamda, eserin temelini oluşturan üç akor (α , β , Γ) ve bu akorlardan türeyen motiflerin (A, B, C) eser içindeki dönüşümleri, bestecinin kendi müzik diline ilişkin açıklamaları doğrultusunda örneklendirilmiştir. Eserin yapısı incelenirken kullanılan set teorisi analiz yöntemi, çalışma kapsamında ayrı bir başlık altında detaylandırılarak sunulmuştur.

BULGULAR

Sequenza XI'deki Çok Boyutlu Yapısal Bütünlüğün Analizi

Eserin tınısal, armonik ve kontrapuntal öğeleri incelendiğinde, kompozisyonel bütünlük, yapısal tutarlılık açısından, kesitler ve bölmeler arasındaki bağlantıların birbirleriyle olan ilişkilerinde, Berio'nun kullandığı üç temel akor dikkat çekmektedir. Parçanın başında arka arkaya duyulan bu üç temel akorun, yapıt içindeki değişik yansılar, farklı görünüşleri, melodik ve armonik

kullanımlarını açıklayabilmek ve önemini vurgulayabilmek amacıyla, söz konusu bu üç akorun, ses setlerinin (pitch class) çıkarılması ve aşağıda detaylandırılan set teorisi analiz yönteminin kullanılması faydalı olacaktır. Her ne kadar parçanın geri kalan kısmının set teorisi bağlamında analizi bu çalışmanın konusu olmamakla beraber üç akorun ses dünyası, birbirleriyle olan ilişkisi ve aralık (interval) vektörleri, eserin bütününde ve yapısal kurgusunda son derece önemli bir rol oynamaktadır. Besteci, bu ses ilişkilerinden yararlanarak, motif, cümle, kesit ve bölmeleri oluşturan kurguyu gerçekleştirmiş ve ufak parçacıklardan oluşan ancak bölünmesi zor olan bir bütünlüğe ulaşmıştır.

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

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

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

“Daima, gereksiz fazlalık sorunu ile yüzleşmeyi denerim. Bunu, bir sonraki etkinliğin (event) beklentisini uyandırmak veya bu etkinliği bir hayal kırıklığına dönüştürmek için değil ancak her bir olgunun, sesin ve sürecin yoğun bir anlam ifade ettiğinden emin olmak adına yaparım. Diğer bir deyişle, farklı zamansal boyutlarda başka algılara gönderme yapan “lokal” bir algı ortaya çıkar. Gereksiz fazlalığın en temel biçimlerinden biri tekrarlama. Tekrarlamalar, genelde stilistik bir kodlama şeklinde ya da daha saplantılı hallerinde, önemsiz oldukları zaman, anlamsız bir kargaşaya düşmemek için kullanılır. Bahsetmiş olduğum bu gereksiz fazlalıklar ve tekrarlamalar bazen benim kaygılarımın merkezinde yer almaktadır” (Schaub, 1989: 6).

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

Set Teorisi

Fonksiyonel ilişkiler üzerine kurulu olan tonal müzik analiz yöntemleri, 20. yüzyılda üretilen birçok tonal olmayan veya ton merkezi bulunmayan eserlerin analizini zor kılmıştır. Geçtiğimiz

yüzyılın ilk çeyreğinde A. Schoenberg'in temellendirdiği kabul edilen 12-ton tekniği ve besteleme yöntemi belki de tonaliteden sonraki en sistematik uygulamadır. Schoenberg'in temellendirip geliştirdiği bu besteleme tekniğinden önce yazdığı eserler (Op. 11-25) arasındaki yapıtları ve benzer nitelikteki farklı bestecilere ait olan yapıtları anlamak ve inceleyebilmek için, müzik teorisyenleri bazı yaklaşımlar öne sürmüştür. Bu teorisyenlerin başlıcaları arasında Paul Hindemith (1895-1963), Howard Hanson (1896-1981), John Rahn (1944), David Lewin (1933-2003) ve Robert Morris (1943) gelmektedir. Bu yaklaşımların belki de en geçerlisi olarak kabul edileni atonal teori veya 'pitch-class set teorisi' analiz yöntemidir. Set teorisi, bir müzik parçasının motif, ölçü ya da cümlesinde bulunan ses bileşimlerinin bir bütünsellik çerçevesinde oluşturulduğu ses öbeklerini ve bunların birbirleriyle olan ilişkilerini anlamlandırmaktadır. Set teorisinde, tonal analiz yönteminde kullanılan aralık isimleri (M3, T4, E5 vb.) yerine bir oktav içerisindeki her bir kromatik sese rakam atanmaktadır. İlk rakam sıfırdır (Tablo 1).

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

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

Tablo 1. Kromatik dizi üzerinden rakamsal değerler.

Bu analiz yönteminde söz konusu ses gruplarını oluştururken yapılan işlemlere ve kullanılan terminolojiye değinmek faydalı olacaktır. Bu terminolojide karşımıza çıkan kavramlar; 'pitch class

set' (ses seti; bu terim besteci/kuramcı Milton Babbitt tarafından literatüre kazandırılmıştır), 'normal order/form' (normal dizim), 'inversion order/form' (çevrim dizim), 'prime order/form' (birincil/asal dizim), 'interval vector' (aralık vektörü) terimleridir. Bu çalışmada, genel geçer olarak kabul edilen kavramların, anlaşılma rahatlığının sağlanması adına ingilizce terimleri kullanılmıştır.

Pitch Class Set

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

Normal Order

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

Inversion Order

Normal form olarak belirlenen setin çevrim versiyonu birkaç değişik yöntem ile bulunmaktadır. Bu yöntemlerden biri, rakam olarak verilen değerlerin birbirleriyle olan çevrim ilişkileridir. Bu çerçevede aşağıdaki tabloya bakmak faydalı olacaktır (Tablo 2).

Ana Rakamlar	Çevrimleri
1	11
2	10
3	9
4	8
5	7
6	6

Tablo 2. Rakamların çevrim karşılığı.

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

Prime Order

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

Interval Vector

Bir set içerisinde yer alan seslerin birbirleriyle olan aralık ilişkileri çerçevesinde hangi aralık ilişkisinin daha yoğun olduğunu ortaya koyan bir göstergedir. Bu yöntemde, aralıkların çevrimleri ($M3=m6$, $M2=m7$, vb.) birbirlerine eşit kabul edildiğinden, temel olarak rakamsal değerler 1-6 arasında sıralanmaktadır. Bu kavramı daha iyi anlatabilmek için, tonal müzikte kullanılan aralık isimleri seçilmiştir (Tablo 3).

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

Tablo 3. Aralık vektör cetveli.

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

Sequenza XI'in Temelindeki Üç Akor ve Üç Ana Motif

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

Nota 1. Sequenza XI'in ilk üç akoru: ilk akor (α), ikinci akor (β), üçüncü akor (Γ).

Sequenza XI'in Temel Üç Akoru

α , eserin temel yapısını oluşturan üç akordan biri olmasıyla beraber eserdeki ilk akordur. Gitarın boş tellerinden meydana gelen bu akor, doğal olarak içerisinde T4'lü ilişkisini barındırmaktadır. Bu T4'lü ilişkisi eser boyunca kendisini muhafaza eder. Böylelikle Berio'nun sözünü ettiği idiomatik yazımın, eserin içerisinde ne denli yoğun olduğu görülmektedir (Tablo 4).

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

Tablo 4. α akorunun setleri ve aralık vektörü.

β , eserdeki ikinci akordur, α 'nın aksine içerisinde m2 ve triton aralıklarını barındırmaktadır. Bir denge unsuru olarak içerisinde dört tane M2 ve üç tane T4'lü aralık ilişkisine sahiptir (Tablo 5).

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

Tablo 5. β akorunun setleri ve aralık vektörü.

Γ , eserdeki üçüncü akordur. α ve β 'daki gibi içerisinde üç tane T4'lü barındırmaktadır. α ve β akorlarının yanı sıra Γ , içerisinde üç tane m2 bulundurmasından ötürü, m2 ilişkisinin en yoğun olduğu akordur (Tablo 6).

Γ Akoru	Değerleri
(Γ) - Unordered PC Set (Do, Re, Fa#, Sol, Si, Mib)	0, 2, 6, 7, 11, 3
PC Set Normal Form	11, 0, 2, 3, 6, 7
Inverted Form	1, 0, 10, 9, 6, 5

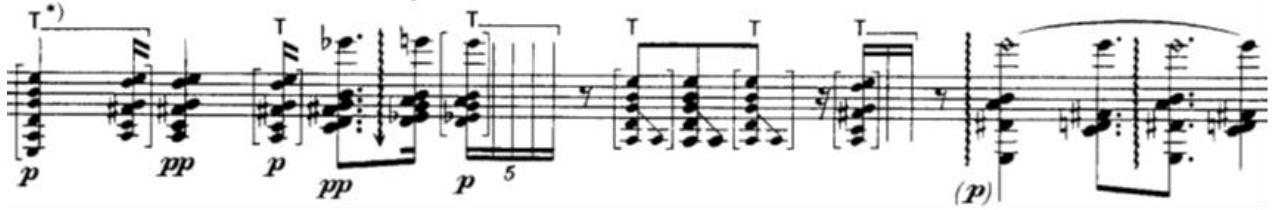
Inverted Normal Form (Best Normal Order)	5, 6, 9, 10, 0, 1
Prime Form	0, 1, 3, 4, 7, 8
Aralık Vektörü	3, 1, 3, 4, 3, 1

Tablo 6. Γ akorunun setleri ve aralık vektörü.

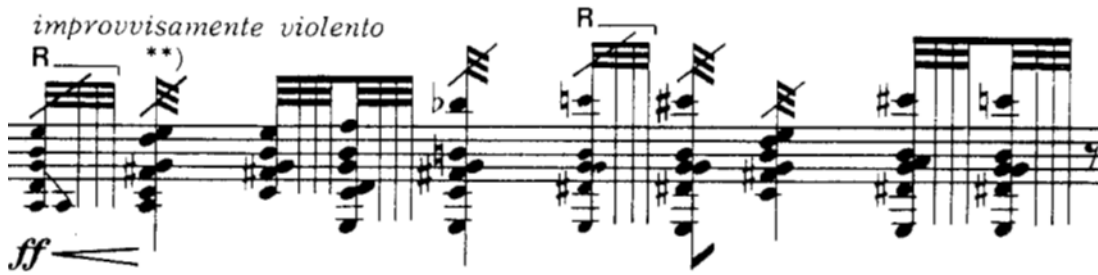
Bu üç akor, eserin yapısını oluşturan ana motiflerin, temellerini oluşturmaktadır. Bu nedenle söz konusu akorlar, eserin yapısında kilit bir öneme sahiptir ve parçanın tamamıyla doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içerisinde.

Sequenza XI'deki Üç Ana Motif

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



Nota 2. Sequenza XI (Universal Edition, 1988, Wien), A motifi – birinci satır.



Nota 3. Sequenza XI, B motifi – ikinci satır.



Nota 4. Sequenza XI, C motifi – dördüncü satır.

A Motifi

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

B Motifi

B motifi ilk kez, ikinci satırda metronomun 60'a yükselmesiyle görülmektedir. Bu motif, tıpkı A'da olduğu gibi akor yapılarından oluşmakta ve *rasgueado* tekniği ile sunulmaktadır. Eserdeki en yüksek gürlük eşğine sahip olan bu motif, sabit bir şekilde fortissimo olarak duyulmaktadır. B motifindeki ilk iki akorun, A'daki α ve β akorları olduğu görülmektedir. Ancak burada α akorunun bas Mi sesi çıkartılmış ve akor beş sesli olarak kullanılmıştır. Aynı yerde bulunan üçüncü akor ise β akoruyla ilişkili olup bu kez söz konusu akorun bastaki La sesi akordan çıkartılarak beş sesli hale getirilmiştir. Üçüncü sırada gelen akorda dikkat çekici olarak, β akorunda yer alan Re notası yerine, α akorunda yer alan Si notası kullanılmaktadır. Dördüncü akor, çıkartılan seslerin tekrar duyurulması ve eklenen Fa notası ile oluşturulmuştur. Ancak bu kez Fa# notası akor dışında bırakılmıştır. Bu işleme kısaca göz atıldığında, beş sese indirgenen α akorundan çıkartılan bas Mi sesi ve üçüncü akorda çıkartılan Re'nin yerine Fa notasının eklenmesiyle dördüncü akorda tekrar duyurulmaktadır. Bu işlem takip eden akorlarda ve parçanın genelinde de göze çarpmaktadır yani bir önceki akordan çıkartılan ses veya sesler çoğunlukla takip eden ilk akor veya ikinci akorda tekrar yerine koyularak duyurulmaktadır. β akorunun kendisi ve yansıması olan ikinci ve üçüncü akorlarda

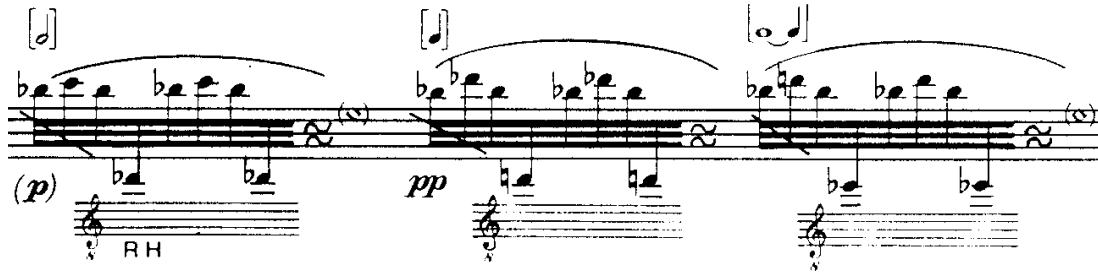
üçüncü ana motifi olan C'nin bir öncüsüdür. Birinci kesitin ilk cümlesi bu üç sesli akor ile sona ermektedir.



Nota 6. Sequenza XI, ilk üç sesli akor – ikinci satır.



Nota 7. Sequenza XI, üç sesli akorlar – altıncı satır.



Nota 8 Sequenza XI, C motifinin farklı kullanımları – beşinci sayfa, beşinci satır.

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

Sequenza XI'in Analizinde Kullanılan Yardımcı Öğeler

Sequenza XI'in notasyonunda ölçü çizgilerine ve ölçü rakamlarına yer verilmemiştir. Bu sebeple eserdeki ilgili noktaları niteleyebilmek için sayfa ve satırları belirten rakamsal bir kısaltma yöntemi kullanılmaya karar verilmiştir. Bu yöntemde ilk rakam sayfayı, noktadan sonra gelen rakam ise satırı belirtmektedir. Örneğin birinci sayfanın üçüncü satırı için '1.3' ibaresi kullanılmaktadır.

Ayrıca eserde nitelenen bazı noktalar, 'Berio: Sequenzas – Ensemble Intercontemporain' albümü baz alınarak süre birimleri ile belirtilmektedir. Örneğin ikinci dakika otuz üçüncü saniye için (02.33) ibaresi parantezli bir şekilde kullanılmaktadır. Böylelikle açıklanan noktaları, hem eserin partisyonu hem de ithaf edilen kişi Eliot Fisk'in yorumu ile takip etmek yararlı olacaktır.

Birinci Bölme

Bu bölme üç ana kesitten oluşmaktadır. Berio, ilk kesitte eserdeki materyalleri sırasıyla tanıtmıştır. Eserde temel olan üç ana akor (α , β , Γ) ve üç ana motif (A, B, C) eserin ilk sayfasında yer almaktadır. Eserin açılışı α akoru ile yapılmaktadır. Bu akor ile birlikte duyurulan Mi, La, Re, Sol, Si notaları sonrasında, Berio kromatik dizinin diğer yedi notasını, sıra ile takdim etmektedir. Böylece on iki sesin tamamı sunulmaktadır. Eserdeki ikinci akor olan β ile birlikte Do, Fa#, üçüncü akor Γ ile de Mib seslerini tanıtmıştır. Daha sonra ise sırasıyla, Fa, Sib, Do# ve en son olarak da birinci sayfanın üçüncü satırında Sol# sesi takdim edilmiştir. Berio, eserde kullandığı kompozisyon tekniği olarak kromatik dizinin on iki sesini kademeli olarak sunarken aynı zamanda bir akorda bulunan ve takip eden akorda yer almayan nota veya notaları da genellikle bir sonraki akorda tekrar duyurarak, eserin bütünsel yapısını şekillendirmektedir. Bu olgu ise önceki sayfalarda B motifinde yer alan akorlar incelenirken örneklendirilmiştir. Eserde yer alan materyallerin tanıtıldığı bu kesit, 2.3'te gelen *trill* yani C motifi ile son bulmaktadır (01:37). Buradan itibaren başlayan yapı köprü niteliğindedir ve 2.4'te duyulan C motifinin, x7'lik *trill*'inden sonra ikinci kesite kadar devam etmektedir (01:50).



Nota 9. Sequenza XI, trill ve köprü - ikinci sayfa, üçüncü satır.



Nota 10. Sequenza XI, C motifi - ikinci sayfa, dördüncü satır.

2.4'te başlayan ikinci kesitte baskın olarak görülen karakter A motifine aittir ve B motifinin bir ürünü olan *rasgueado*'ların ani çıkışlarıyla birlikte harmanlanmıştır. Berio bu kesitte yer alan cümlelerin arasında üç sesli bir akor kullanmıştır. İlk defa 2.6'da gelen bu akor Re#, Do#, Sol# seslerine sahiptir ve hiç boş tel barındırmaması açısından dikkat çekicidir. Cümlelerin kalışlarını belirleyen bu akor bir nevi kadans niteliği taşımaktadır. Berio, cümle sonlarına serpiştirdiği bu akoru, tutarlı bir şekilde piano nüansı ile kullanmış, bu sayede gerginliği düşürmüştür. Bu kesit sahip olduğu karakteri hiç kaybetmeden, 3.3'te yer alan *flageolet* arpejler ve hemen sonrasında gelen, aynı üç sesli akora kadar devam etmektedir (03:28). Ancak Berio, bu kesitin bir yansımasını, kodanın açılışında tekrardan duyurmaktadır.



Nota 11. Sequenza XI, harm. arpej - üçüncü sayfa, üçüncü satır.

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



Nota 12. Sequenza XI, Do# harm. ve köprü – üçüncü sayfa, sekizinci satır.



Nota 13. Sequenza XI, köprünün bitişi – dördüncü sayfa, birinci satır.

Birinci Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

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

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

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

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

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

Nüans: [1. KESİT: (1.1 p, pp, p, pp, p, p), (1.2 ff), (1.6 p), (2.1 mf<ff)], [2. KESİT: (2.6 f, p<f, f, >p), (2.7 <ff, >p), (2.8 <ff, p, <f, p, f, mf, <f, p), (3.1 f, p), (3.2 <ff, >p, pp, p), (3.3 mf, p)], [3. KESİT: (3.3 < f, p<f, p<f), (3.4 f, p<f), (3.5 >p, pp), (3.6 p, <f, >), (3.7 >p, <f, >mf), (3.8 p<f, pp mf, f, pp<f, >)]

İkinci Bölme

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



Nota 14. Sequenza XI, yeni bölmenin başlangıcı – dördüncü sayfa, birinci satır.



Nota 15. Sequenza XI, tambora ve köprü – beşinci sayfa, beşinci satır.

5.6'daki *rasgueado* ile ikinci kesit başlamaktadır (06:16). Bu kesit, eserdeki en uzun *rasgueado* pasajını içermektedir ve beşinci sayfanın sonuna kadar, B motifinin karakteri etkisindedir.



Nota 16. Sequenza XI, rasgueado ve yeni kesit – beşinci sayfa, altıncı satır.

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



Nota 17. Sequenza XI, glissandolu akorlar – altıncı sayfa, yedinci satır.

İkinci Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

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

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

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

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

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

Nüans: [1. KESİT: (4.1 p, pp, p), (4.2 ff, p<f, p,<), (4.3 ff, mf, f, <ff), (4.4 ff, >pp, f, mf),
(4.5 p, mf, p), (4.6 <f, >p), (4.7 <f, <ff>p, <), (4.8 ff>p, <f>p), (5.1 f, p<ff>p), (5.3 >ppp, pp<ff,p)
(5.4 p<f>p), (5.5 p, pp, mf)], [2. KESİT: (5.6 <ff), (5.9 >p, f, f), (6.1 f, f, >pp), (6.2 f><ff, f>)
(6.3 mf, <ff, >ff, >pp), (6.4 p), (6.5 <ff), (6.7 >mf)]

Üçüncü Bölme

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



Nota 18. Sequenza XI– yedinci sayfa, birinci satır.

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



Nota 19. Sequenza XI – yedinci sayfada altıncı, yedinci, sekizinci ve dokuzuncu satırlar



Nota 20. Sequenza XI, yeni kesitin başlangıcı – sekizinci sayfa, birinci satır.

8.6'da (09:23), metronumun 60 olmasıyla birlikte C motifi devreye girerek köprüyü başlatmaktadır. Daha sonra eserde tekrardan duyurulacağını belirtildiği üzere 7.6'daki arpejler, 8.6'da karşımıza çıkmaktadır (09:26). 8.6'da başlayan bu köprü 8.9 yani sayfanın sonuna dek devam etmektedir.



Nota 21. Sequenza XI, Köprü ve Arpej – Sekizinci Sayfa, Altıncı Satır.

Üçüncü Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

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

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

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

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

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

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

Dördüncü Bölme

9.1'de başlayan *rasgueado*'lar ile bu bölmenin ilk kesiti giriş yapmaktadır (09:57). 9.5'in sonunda (10:34) çift sesli bir kontrpuan işitilmektedir. Eserde yer alan tek kontrapuntal pasaj budur ve daha önceden belirtildiği üzere, 7.6-7.9 arasında tanıtılan yapının bir varyasyonudur.



Nota 22. Sequenza XI, yeni kesitin başlangıcı – dokuzuncu sayfa, ilk satır

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

Nota 23. Sequenza XI, çift sesli kontrpuan – dokuzuncu sayfada beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci satırlar

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

Nota 24. Sequenza XI, Yeni Kesit – Onuncu Sayfa, Altıncı Satır

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

Dördüncü Bölmede Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

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

Bartok Pizzicato: 0.

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

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

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

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

Koda

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



Nota 25 Sequenza XI, koda'nın başlangıcı ve akorlar – on birinci sayfa, altıncı satır

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

The image displays a musical score for a piece titled 'Nota 26. Sequenza XI'. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking 'poco accel.' and a metronome marking of 72. The second staff has a tempo marking 'accel.' and a metronome marking of 106. The third staff has a tempo marking 'poco rall.' and a metronome marking of 50. The fourth staff has a tempo marking 'molto lento' and a metronome marking of ca 40. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (ff, p, mf, pp, f, p, mf, pp, p, mf, pp). There are also some technical markings like 'R', 'T', and 'pont.'.

Nota 26. Sequenza XI, önemli yapıların tekrar sunumu ve eserin kapanışı

Kodada Yer Alan Teknikler ve Nüanslar

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

Bartok Pizzicato: [12.4] Toplam 1.

Rasgueado: [12.1, 12.4] Toplam 2

Trill: 0.

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

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

Sequenza XI'deki Çok Boyutlu Bütünsel Yapının Görselleştirmesi

Sequenza XI'de var olan yapıların birbirleriyle olan ilişkilerindeki döngüsel ve kaleydoskopik fenomenler itibariyle, çok boyutlu bütünsel yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Bu yapı incelendiğinde ufak parçacıkların birbirleriyle olan döngüsel ilişkileri görülmektedir. Bu ilişkilerin oluşturduğu yüzeylerin birleşerek ve sürekli başkalaşarak daha bütün bir yapıya eriştiğini, son olarak da iç içe geçmiş olan bu yapıların oluşturmuş oldukları çoklu katmanların birleşerek tek bir vücutta yekpare bir şekil aldığı görülmektedir. Bu bilgiler eşliğinde tümdengelimci (dedüksiyonal) bir yaklaşım ile Sequenza XI'e bakıldığında; A, B, C olarak adlandırdığımız üç ana motifin, söz konusu eserin kompozisyonel bütünlüğünün oluşumunda büyük bir rol oynadığı görülmektedir. Bu motifler, sahip oldukları özellikler dolayısıyla birbirlerine ait öğeler içermektedir. A motifi *tambora* tekniği ile harmanlanan akorsal yapılardan oluşmakta ve eserin bütününe oranla daha yumuşak nüansları barındıran sakin bir yapıya sahiptir. B motifi, A'ya benzer şekilde akorsal yapılardan oluşmakta ancak *rasgueado* tekniği ile eserdeki en yüksek ses eşiğine sahip pasajları içermektedir. C motifi ise tekrarlı nota gruplarının yoğunlukta olduğu pasajlar içermekte ve *trill*'ler ile harmanlanmaktadır. Buna ek olarak C motifinde A ve B motiflerinde kullanılan nüansların bir birleşimi görülmekte, bundan ötürü sabit bir ses eşiği bulunmamaktadır. Bu motifleri oluşturan yapılar incelendiğinde ise daha küçük parçacıklar olarak kabul edilen üç ana akor (α , β , Γ) karşımıza çıkmaktadır. α , β ve Γ akorları aynen üç ana motifte olduğu gibi birbirleriyle ortak özellikler taşımaktadır. Ufak parçacıkların oluşturduğu yapıların birbirleriyle olan etkileşimleri sonucu ortaya çıkan bileşik yapılar ve bunların oluşturduğu katmanlar, kesit ve bölmeler, kompozisyonel perspektif açısından yoğunluğun zaman zaman sıklaştığı veya azaldığı ama hep bir anlam teşkil ettiği çok boyutlu yapısal bütünlüğü oluşturmaktadır.

	Bartok Pizzicato
	Tambora
	Rasguado
	Trill
	Flageolet

Şekil 1. Tekniklere ait renkler.

Çalışmanın önceki bölümlerinde eserde yer alan nüans ve başlıca tekniklerin kullanıldıkları yerler saptanmış, ilgili bölmelerin hangi kesit ve satırlarında oldukları belirtilmiştir. Çalışmanın bu kısmında ise eserde yer alan ilgili teknik ve nüansların kullanımları görselleştirilmiştir. Bu görsellerde yer alan her teknik için farklı bir renk ve eserde kullanıldıkları nüanslara oranla bir hacim belirlenmiştir.

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

Şekil 2. Eserde yer alan tekniklerin görselleştirilmesi

SONUÇLAR

20. yüzyıl, müzik tarihinde estetik, teknik ve düşünsel açıdan köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olarak belirginleşmiştir. Yaklaşık iki buçuk asır süresince, Batı müziğinin temelini oluşturan fonksiyonel tonalite anlayışının çözülmesiyle birlikte, besteciler yeni armonik sistemler, biçimsel yaklaşımlar ve ses organizasyonları üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu bağlamda 19. yüzyılın ikinci yarısında doğan ve 20. yüzyılın belli bir diliminde yaşamış olan yenilikçi düşünceye sahip bestecilerle başlayan dönüşüm süreci, modernist estetiğin olgunlaşmasıyla farklı yönelimlere evrilmiştir. Bu düşünce zincirinin önemli figürlerinden biri olan ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinin sonunda doğan İtalyan besteci Luciano Berio, çok yönlü bestecilik anlayışıyla, 20. yüzyıl müziğinin teknik ve poetik boyutlarına özgün katkılar sunmuştur. Farklı tür ve akımlarda eser veren bestecinin, özellikle 1958-2002 yılları arasında yazdığı *Sequenza* serisi, her biri solo icra pratiğine odaklanan yapısıyla, 20. yüzyıl müzik düşüncesinin deneysel, ifadeci ve kavramsal niteliklerini bütünsel biçimde yansıtan bir koleksiyon olarak değerlendirilebilir.

Serinin bir parçası olan ve Amerikalı gitarist Eliot Fisk'e ithaf edilen *Sequenza XI*, bu bağlamda ele alındığında, yalnızca bir virtüözite gösterisi olmasının ötesinde, bestecinin kompozisyon karakterini özetleyen poetik bir sembol niteliği taşımaktadır. Eserdeki sürekli dönüşen müzikal fikirler, iç içe geçen katmanlar ve odak içi-odak dışı materyallerin etkileşimiyle ortaya çıkan kompozisyon, çok boyutlu bütünsel yapıyı oluşturmaktadır. Berio'nun temel parametrelerinden olan üst düzey virtüözite, enstrümanın olanaklarını zorlayan ancak doğasına sadık kalan idiyomatik yazım ve nihayetinde çok katmanlı bir polifonik dinleme biçimine yapılan vurgu, bu çok boyutlu bütünsel yapı örgüsünün temel bileşenleridir. Eserin armonik dokusunun omurgasını oluşturan temel akor kümelerine ilişkin uygulanan set teorisi analiz yöntemi, söz konusu parametrelerin, bütünsellik çerçevesinde organik var oluşlarını ve bestecinin nasıl tutarlı ve özgün bir kompozisyon anlayışı geliştirdiğini ortaya koymuştur.

Eserde yer alan teknikle arasında *rasgueado* kullanımının son derece yoğun olduğu görülmektedir. Ancak, bestecinin bu tekniği flamenko müziğine bir gönderme amacı ile değil, idiyomatik bir kompozisyon bütünlüğü gayesi güderek kullandığı görülmektedir. Eserde kullanılan gitar tekniklerinin bütününe bakıldığında, yenilikçi olarak nitelenen teknikler dışında aslında yeni bir ögenin varlığı söz konusu değildir. Başka bir deyişle, yapıt yeni bir teknik anlayışı değil, yenilikçi bir teknik kullanımı sunmaktadır. Legatoların icrasında sol ve sağ elin birlikte kullanıldığı *tapping*

teknîği ve tremololardaki otuz ikilik notaların en kalın partide yer alması buna bir örnektir ancak gitar repertuarında daha önce kullanımı olmayan yeni öğeler değildir.

Sequenza serisinde ortak olan parametrelerden biri de virtüözitedir. Yorumcuya çok kısıtlı bir dinlenme noktası bırakan bu eserler ortalama 10-15 dakikalık sürelerle sahiptir. Kondisyon açısından zor olan Sequenza XI, virtüözitenin hem teknik hem de müzikal yönden üst düzey olduğu bir eserdir. Bütün bu parametrelerin ötesinde, eserdeki yapıların örgütlenme şekli ve kompozisyonel bütünlüğü irdelendiğinde, yoğun bir şekilde varyasyon kullanımı gözlemlenmiştir. Eserde yer alan öğelerin tekrar tekrar farklı yansımaları ve çeşitlemelerine yer verilmiştir.

Sequenza'ların tamamında ortak olan virtüözite, çeşitli yoğunluktaki müzikal fikirler ve nüansların eşliğinde ile detaylandırılmıştır. Eserdeki bu yaklaşım, zorlu ve hızlı pasajlardan kaynaklanan teknik bir beceriden ziyade, müzikal fikir ve çeşitliliklerin yaratmış olduğu bir virtüözitedir. Berio'nun tını arayışı, çalgıların kendi olanaklarını en üst düzeyde sergileyebilecekleri zengin çeşitlilikteki kompozisyonel yaklaşımı amaçlamaktadır. Böylelikle, bestecinin idiyomatik yazım dili ile şekillenen kompozisyonel örgü, enstrümanların doğal yapılarına uygun bu çerçevenin dışına çıkmaktan kaçınmıştır. Sequenza'ları anlamak için, eserdeki kontrapuntal öğeleri incelemekten ziyade, eserin bütününe hakim olan ve iç içe geçmiş boyutların karşılıklı ilişkilerinden doğan yapıya odaklanmak gerekmektedir. Çoklu katmanların yarattığı ilişkinin, bu bütünsel bakış ve yaklaşımın doğrultusunda, Berio'nun 'Polifonik Türde Dinleme' kavramının, eserlerin anlaşılmasındaki merkezi önemi açıkça ortaya çıkmaktadır. İç içe geçmiş bu boyutlar, nüans, tansiyon (gerginlik) eşiği, farklı ses bölgesi (register), ritmik, armonik jestler, tekrar edilen nota ve artikülasyonlar gibi parametreler doğrultusunda, bütünsellikten ortaya çıkan polifonik yapı, Sequenza'larda var olan bölmeler ve bu bölmelerin aralarındaki ilişkilerde saklıdır.

İç içe geçmiş bu müzikal boyutlar ve katmanlar, zaman zaman birbirlerinin cümleleri ile kesişerek iç içe geçmekte ve bir katmanın sonlanması, diğerinin doğal bir başlangıcını oluşturmaktadır. Bu katmanlar veya boyutlar, kontrapuntal hatlar olarak yorumlandığında, ortaya çıkan kompozisyon oldukça zengin bir polifonik yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Berio, Sequenza serisinin üç temel bileşeninden biri olan polifoni kavramının, yüzeysel bir dinleme ve analiz yöntemi ile algılanamayacağını ve eserin derinliklerinde yer alan bu kurgunun, spesifik bir dinleme biçimi gerektirdiğini belirtmiştir. Bu bağlam ve bilgiler doğrultusunda, bestecinin 'Polifonik Dinleme Üslubu' ile işaret ettiği dinleme biçiminin niteliği daha belirgin hale gelmektedir.

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

Bu kaleydoskoplar ve iç içe geçen katmanların oluşturduğu farklı boyutlar, eserdeki en küçük hücreden en büyük form kurgusuna kadar, bütünü yaşamsal temel yapı taşları niteliğindedir. Bu da sürekli evrim geçirerek gelişen, sadece küçük bir organizmadan hayat bulan büyük ölçekli kompleks bir yapıyı karşımıza çıkartmaktadır. Eserdeki en küçük organizmalardan biri olan üç ana akor (α , β , Γ), bu büyük ölçekli yapıdaki en belirleyici öge olarak tespit edilmiştir. Berio'nun Sequenza serisi, yalnızca teknik virtüöziteye dayalı solo eserler bütünü değil, aynı zamanda besteci-yorumcu ilişkisini, enstrümantal karakteri ortaya çıkaran, hem farklı bir dinleme türü (polifonik dinleme) öneren hem de bu dinleme türü ile eserlerin algılanabilirlik/anlaşılabilirlik düzeyinin, nitelik kazanacağını ifade eden yenilikçi bir müzikal düşüncenin yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Eserin çok boyutlu yapısal bütünlüğü irdelenerek, kapsamlı akademik çalışmaların çoğaltılması önerilmektedir. Berio'nun büyük önem atfettiği polifonik katmanlar, idiyomatik yazım ve virtüözite kavramları ele alınarak, Sequenza XI üzerine gitar yorumcularına yönelik performatif akademik çalışmaların yapılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir. 20. yüzyıl solo çalgı repertuvarında önemli yer tutan Luciano Berio'nun on dört *sequenza*'sı arasında yer alan arp, piyano, gitar ve akordeon gibi polifonik çalgı eserlerinin karşılaştırılmalı analizi yapılarak, bestecinin 'polifonik dinleme' üslubu ve armonik doku oluşumlarının incelenmesi öneriler dahilindedir.

KAYNAKLAR

Berio, L. (1988). *Sequenza XI per Chitarra sola* [Nota]. Wien: Universal Edition A.G.

_____. (1998). *Berio: Sequenzas. Ensemble Intercontemporain* [Album]. Hamburg: Deutsche Grammophon GmbH.

- . (1985). *Two Interviews with Rosanna Dalmonte and Bălint András Varga*. (Çev. D. Osmond-Smith). New York/London: Marion Boyars.
- Halfyard, J. K. (Ed.). (2007). *Berio's Sequenzas*. Burlington (USA): Ashgate Publishing Company.
- İdiyomatik. (t.y). *Tureng* içinde. (Erişim adresi: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/idiomatic>). (Erişim tarihi: 11.02.2025).
- Kaleydoskopik. (t.y). *Cambridge dictionary* içinde. (Erişim adresi: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/kaleidoscopic>). (Erişim tarihi: 11.02.2025).
- Kostka, S. ve Payne D. (2004). *Tonal Harmony With an Intrudction to Twentieth-Century Music* (5th ed.). Newyork: McGraw-Hill Inc.
- Schaub, G. (1989). *Transformational Process, Harmonic Fields, and Fitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I Through Sequenza X* (Doktora tezi). University of Southern California
- Setar, K. M. (1997). *An Evalution in Listening: An Analytical and Critical Study of Structural, Acoustic, and Phenomenal Aspects of Selected Works by Pauline Oliveros* (Doktora tezi). University of Southern California.
- Vecchione, C.M. (1993). *Sequenza VII by Luciano Berio: Background, Analysis and Performance Suggestions* (Doktora tezi). Louisiana State University.
- Tapping. (t.y). *Tureng* içinde. (Erişim adresi: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/tapping>). (Erişim tarihi: 11.02.2025).
- Wuestemann, G. (1998). *Luciano Berio's Sequenza XI Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis With Performance Edited Score* (Doktora tezi). The University of Arizona

EXTENDED ABSTRACT

Throughout history, artists have continually sought new pathways of thought, perspectives, and modes of expression to convey their ideas. The 20th century witnessed an unprecedented exploration and novelty in the arts. In the field of music, composers pursued new structural forms, concepts, aesthetics, sonorities, harmonies, timbres, textures, and performance techniques. Pioneers such as the Second Viennese School composers, Stravinsky and the Futurist artist-composers deconstructed established norms, laying the groundwork for the period of intense experimentation. It is within this vibrant context that the Italian composer Luciano Berio (1925-2003), one of the eminent composers of the 20th century, made significant contributions.

Particularly, his Sequenza series emerges as a landmark for solo performance composition. This study presents a detailed analysis of Sequenza XI for guitar (1988), which was dedicated to the

American guitarist Eliot Fisk (1954). It argues that the work's profound structural integrity is derived from a meticulous process of motivic derivation and transformation, culminating in a multi-layered compositional design that constitutes a multidimensional form, a structure that intrinsically demands a 'polyphonic type of listening' as defined by the composer.

The analytical methodology is based to traces the composition's organization from its fundamental elements to its complex, overarching structure. The initial stage employs Pitch-Class Set Theory to decipher the work's foundational harmonic units: the opening three chords, designated analytically as α , β , and Γ . This analytical approach is necessitated by the work's post-tonal language. Each chord constitutes a distinct Pitch-Class set. The determination of these sets' prime forms and interval vectors reveals a dense network of pitches, including minor and major seconds, perfect fourths, and tritones, which operate as the generative material for the entire composition. These intervallic constructions serve as the primary source from which the work's pitch structure is organically developed.

The subsequent stage of analysis demonstrates the propagation of this germinal material into the work's primary musical idea constituents. The intervallic properties of the α , β , and Γ chords give rise to three principal motives (motifs), each exhibiting a distinct character and a specific relationship to the guitar's idiomatic capabilities:

Motif A: Unfolds the chordal structures articulated through the percussive *tambora* technique and the resonant quality of harmonics. It is situated within a subdued dynamic contour, establishing a texture of sustained, resonant of simultaneous sound of pitches.

Motif B: Functions as a gestural antithesis, constructed from aggressive *rasgueado* strumming that represents the peak of dynamic intensity. Its role is primarily punctuative and textural.

Motif C: Serves a linear and kaleidoscopic function, comprised of trills and reiterated note groups that explicitly foreground the interaction between half and whole steps. Its identity is characterized by fluctuating dynamics, often serving as a fresh, connective, and interweaving element between structural events.

The findings of this research yield several critical insights. First, the use of extended techniques is not employed for stylistic gestures but is wholly integrated into a self-sufficient idiomatic structure. Their utilizations are governed by the internal logic of the composition's germinal material. Second, the work's significant virtuosic demands are shown to be intrinsically linked to its formal design.

The crucial viewpoints illuminate the practice of Berio's concept of 'Polyphonic Type of Listening'. The analysis confirms that the polyphony in Sequenza XI is not solely contrapuntal in the conventional sense. Instead, it is articulated through the stratification and simultaneous perception of interlocking structural layers. This stratified polyphony encompasses the complex interaction of dynamic contours, the projection of the instrument's ambitus, rhythmic densities and articulated gestures within linear and harmonic transitional episodes. The formal design is multilayered and kaleidoscopic; sections unfolded by one motif undergo seamless dissolution or strategic superposition with others. This is further emphasized by a deliberate regulation of tension, where parameters such as tritones and half steps heighten structural intensity, while perfect fourths and harmonics (flageolet) provide moments of resolution and serenity.

In conclusion, this research establishes that the structural coherence, depth, and organic unity of Sequenza XI emerge through kaleidoscopic elements within a comprehensive system, well-organized compositional process, which gives rise to its perceived multidimensional form. This formal concept is revealed here as a structural model, wherein a universe of musical material is spawned from a minimal set of elemental particles. These particles are the three primary chords (α , β , Γ), which function as essential germinal cells. Their specific intervallic content is organically developed and recombined into distinct motifs (A, B, C). These motifs, in turn, operate as dynamic units and identities whose interactions and collisions create the work's larger formal divisions or episodes. The multidimensional quality of the form is characterized by a sense of vast, integrated, and logically evolving system. This quality stems directly from the relentless transformational rationale and the intricate, simultaneous interaction of the resulting compositional strata. The work achieves a state of holistic integration not through narrative progression, but through a structure that invites the listener to perceive the lineage of every musical event back to its seminal sources and to apprehend the vertical integration of its layered dimensions. Sequenza XI stands as a paradigm of how a compositional process and perceptual complexity coalesce into a unified artistic approach, its multidimensional architecture fully realizing Berio's imperative for a deepened, polyphonic engagement with the musical context.