

MÜZİKAL POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA LUCIANO BERIO'NUN SINFONIA (1968-69) ESERİ

LUCIANO BERIO'S SINFONIA (1968-69) IN THE CONTEXT OF MUSICAL POSTMODERNISM

Özden Gülsün KESKİN* Ahmet Hamdi ZAFER **

Geliş Tarihi: 03.04.2023

Kabul Tarihi: 23.06.2023

(Received)

(Accepted)

Öz: II. Dünya Savaşı sonrasında, toplumsal yaşama egemen olan ideolojik belirsizlik, savaş öncesi düşünce sistemlerinin sorgulanmasına neden olmuştur. Modernizmin eleştirisi olarak ortaya çıkan bu düşünce sistemi, postmodern tartışmaları tetikleyerek kültürel alanlarda da etkisini hissettirmiştir. İlk olarak felsefenin tartışma konusu olan postmodernizm, dönemin sanatçılarının avant-gard hareketleri sorguladıkları ve geçmişin birikimini kucakladıkları yeni üretim biçimleri doğurmuştur.

Postmodernizm, felsefe, mimari, edebiyat ve görsel sanatlarda olduğu kadar, müzikte de etkili olmuştur. Dönemin bestecileri geçmişin hazinelerini özgürce kullanabilecekleri, bozup yeniden yapabilecekleri bir ortama kavuşmuşlardır. Sanatın tüm dallarında olduğu gibi alıntılama, kolaj ve pastij yöntemlerini kullanmışlardır. Müzikal postmodernizmin en etkileyici örneklerinden biri Luciano Berio'nun (1925-2003) Sinfonia adlı eseridir. 1969 tarihli eser, yüzyılın önemli dönüm noktalarından biridir. Devasa kolajı ile dönemin ruhunu mükemmel yakın bir şekilde somutlaştırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Müzikal Postmodernizm, Luciano Berio, Sinfonia.

Abstract: After the World War II, the ideological uncertainty that dominated social life caused the pre-war thought systems to be questioned. This system of thought, which emerged as a critique of modernism, triggered postmodern debates and made its impact felt in cultural areas as well. First of all, postmodernism, which is the subject of discussion of philosophy, gave birth to new forms of production in which the artists of the period questioned the avant-garde movements and embraced the accumulation of the past.

Postmodernism has been influential in music, as well as in philosophy, architecture, literature, and the visual arts. The composers of the period gained an environment where they could freely use the treasures of the past, destroy and remake them. As in all branches of art, they used quotation, collage and pastige methods. One of the most impressive examples of musical postmodernism is Luciano Berio's (1952-2003) Sinfonia. The work dated 1969 is

* Arş. Gör., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ogulsunkeskin@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5985-5340.

* Prof., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ahamdizafer@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8183-3159.

one of the important turning points of the century. With its huge collage, it embodied the spirit of the period in a near perfect way.

Keywords: Postmodernism, Musical Postmodernism, Luciano Berio, Sinfonia.

1. GİRİŞ

Postmodern teriminin ilk kullanılışı Arnold Toynbee'nin 1939 tarihli, *Bir Tarih İncelemesi* eserindeyse de, yaygın olarak anılmaya ve tartışılmaya başlanması II. Dünya Savaşı'ndan sonradır. Postmodernizm terimi, 1960'lı yıllarda Fransa'da başlayan teorik çalışmaların ışığında felsefe alanında anılmaya başlanır. Özellikle Fransız düşünür Jean-François Lyotard'ın 1979 yılında yayınlanan *La Condition Postmoderne* (Postmodern Durum) adlı kitabının ardından Avrupa'da kabul gören ve sıkça kullanılmaya başlanan bu terim, çoklu karmaşık yapısı nedeniyle muğlak bir anlam taşımaktadır. Genel olarak modernizm sonrası ve hatta ötesi anlamında bir tanımlama olarak kullanılan bu terim, modern kültüre ait temel kavramların ve düşünce sistemlerinin sorgulanması ve hatta yadsınmasıyla ortaya çıkmaktadır.¹ 1930'ların sonunda Modernizm sorgulanmaya başlanmış, gerçekleştirilmek istenen büyük ülkelerin, ilerlemeciliğin ve insanın özgürleşmesinin amacına ulaşmadığı görülmüştür. Modernizmle paradoksal bir ilişki içinde olan postmodernizm, modernizmden kaynaklanır ve onun sorunsallaştırılması, sorgulanması anlamlarına gelmektedir. Postmodernizm, Modernizmin Aydınlanma düşüncesine duyulan inancın sarsılması sonucu, batılı modern felsefenin temel kavram ve kategorilerinin sorunsallaştırılması ve ilkelerinin yerinden edilmesiyle sonuçlanan felsefi bir eğilimdir.

Görsel sanatlarda kullanıldığı biçimiyle postmodernizm teriminin kaynağı mimarlıktaki belli bir akımın, özellikle Le Corbusier, Gropius ve Mies van der Rohe'nin yarattıkları uluslararası üslubun sona erdiğini ileri süren mimari eleştiridir. Bu görüş, sanat eleştirisinde Modernizmin toptan yadsınması anlamına geliyordu: Buna göre modernizm hiç gerçekleşmemiştir.² Postmodernizm, 1960'lardan bu yana modern sanatların veya edebiyatın felsefesine ve uygulamalarına meydan okuyan çeşitli sanatsal hareketlerden biridir. Edebiyatta bu, düzenli bir dünya görüşüne ve dolayısıyla metinlerin biçimi ve anlamı hakkındaki sabit fikirlere karşı bir tepki anlamına gelir. Postmodern yazı ve sanat, ototelik sanat ve orijinal şaheser gibi modernist ideallere, ayrıca eleştirel teorilerin çoğalmasına, özellikle de yapısökümcülük ile ve "yüksek" ve "düşük" kültür arasındaki ayrımın yıkılmasına

¹ Evrim Demirel, "Müzikte Postmodernizm", *E-Journal of New World Sciences Academy*, NWSA-Fine Arts, 2013.8.4.D0141, İstanbul 2013, s. 380.

² Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, s. 339.

Tez Özeti

yol açmıştır.³ Postmodern zamanlarda, sanatta avant-gard bir karşı çıkıştan söz edilemez. Bu dönemdeki sanatçı ve sanatsal üretime postmodern diyebilmek güçse de, sanatçıların yaklaşımları ve sanatsal üretimleri postmodern düşünce sistemiyle sorgulanabilir ve eleştirilebilir. Bu nedenle *postmodern sanat* kavramı yerine, *sanatta postmodernlik*, *postmodernite* ya da *postmodern durumdan* bahsetmek mümkündür. Sanatta postmodernite, modern sanatın varsayılan aşkınlaştırıcı, ulu, kutsal halini reddeder ve onun evrensel nihai değerlerini eleştirir. Fakat bu eleştiriler sadece bir karşı duruş olarak nitelendirilemez.⁴ Güzel sanatlarda postmodern yönelim, modern sanatın seçkinci, özgün, misyon ve mesaj kaygısı taşıyan anlatımını reddeder, sanatçının uzman ve otorite konumu azaltmaya gayret eder. Bu yüzden, *sanat* ve *sanatçı* sözcükleri yerine *katılım*, *katılımcı* ve *performans* sözcükleri benimsenir.

2. MÜZİKAL POSTMODERNİZM

Çeşitli önemli olaylar müzik tarihinin seyrine damgasını vurmuştur. Bunlar arasında müzik notasyonundaki önemli gelişmelerden, müziğin ve müzisyenlerin toplumsal statüsündeki önemli kaymalardan, yeni çalgı, efektif çalım tekniklerinin ve teknolojilerinin yanı sıra yeni üslupların, ekollerin, teorilerin ve kitapların yaratılmasından bahsetmek mümkündür. 20. yüzyılda da, bu belirteçlerin her biri, bu dolambaçlı ve yer yer çekişmeli zaman çizelgesinin inşasına zengin bir şekilde katkıda bulunmuştur.

1960'ların sonundaki düşünsel ortam görsel sanatlarda olduğu kadar müzikte de karşılığını bulmuştur. Teknolojik olanakların gelişimi ve çeşitliliği, müzikte ve müzik üretiminde elektronik gereçlerin kullanılabilirliğini arttırdığı gibi, plakçılık sektörünün de gelişmesini tetiklemiş ve bu da “yeni” müziğin daha geniş kitlelere ulaşabilmesini sağlamıştır. Müziğin kolay ulaşılır ve satılır olması, çoğu besteciyi daha kolay anlaşılır bir müzik yapma arayışına yöneltir. Müzikte de -edebiyatta olduğu gibi- kolaj, pastij ve alıntı teknikleriyle -felsefede olduğu gibi- geçmiş hatırlanır ve sorgulanır. Schönberg, bu durumu “kolaycılığa kaçmak” olarak adlandırmış ve “kolaylık yüzeysellikle eş anlam taşımaktadır” demiştir. Daha sonra Boulez ise, “Schönberg ölmüştür” diyerek besteciyi eski kalıplara saplanmakla suçlamıştır.⁵

³ “Postmodernism”, <https://www.britannica.com/summary/postmodernism-philosophy>, (20.03.2023).

⁴ Evrim Demirel, a.g.m., s. 380.

⁵ Beatrice Ramaut Chevassus, *Müzikte Postmodernlik*, 1. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 23.

Postmodernizm, kesin olmayan bir müzikal kavramdır. Bu terimle kastedilenin bir dönem, estetik, bir dinleme tavrı ya da bir besteleme pratiği olup olmadığı belirsizdir. Bazı eleştirmenler için, postmodernizmin tanımlayıcı kompozisyon pratiği, izleyicilerin zevk alacağına inanılan prosedürler ve materyaller kullanarak ulaşmaya yönelik kasıtlı girişimidir: Diyatonisizm, kolay tekrarlanabilir ezgiler, metrik düzenlilik, kolay eşlik edilir ritimler, tonalite ve uyumlu armoniler.⁶ Amerikalı besteci müzik teorisyeni Jonathan D. Kramer (1942-2004) tarafından, 2002 yılında yayınlanan *Postmodern Music, Postmodern Thought* başlıklı kitaptaki *The Nature and Origins of Musical Postmodernism* isimli bölümünde, postmodern müziğin özellikleri 16 maddeyle ortaya konmuştur:

1. Modernizmin basit bir yadsınması ya da devamı değildir, fakat ikisinin de özelliklerini taşır;
2. Bir seviyede ve bir şekilde alaycıdır;
3. Geçmişle bugünün yöntemleri arasındaki sınırlara saygı göstermez;
4. "alt kültür" ve "üst kültür" stilleri arasındaki bariyerleri kırmamanın yöntemlerini arar;
5. Çoğunlukla sorgulanmadan kabul gören, yapısal bütünlük değerini hafife alır;
6. "Popülist" ve "elitist" değerler arasındaki ayrımı kabul etmeyi reddeder;
7. Bütüncül formlardan sakınır (Örneğin bir eserin bütününe tamamen tonal, dizisel ya da önceden belirlenmiş bir biçimin içinde olmasına izin vermez);
8. Müziği özerk olarak değil, kültürel, sosyal ve politik bağlamlarla ilgili olarak görür;
9. Birçok kültür ve geleneklerden referanslar ve alıntılar içerir;
10. Teknolojiyi yalnızca müziği korumanın ve iletmenin bir yolu olarak değil, aynı zamanda müziğin üretimi ve özünde, derinde yer alan bir kavram olarak görür;
11. Çelişki ve ayrıklıkları benimser;
12. İkili zıtlıklara şüpheli yaklaşır;
13. Süreksizlik ve parçalanmışlıklar içerir;
14. Eklektisizm ve çoğulculuğu kapsar;
15. Çoklu zamansallık ve çoklu anlamlar sunar;

⁶ Jonathan D. Kramer, "The Nature and Origins of Musical Postmodernism", *Postmodern Music Postmodern Thought*, 1. Basım, Routledge Publish, A.B.D. 2002, s. 13.

Tez Özeti

16. Partisyonda olduğundan çok, dinleyiciye anlaşılabilir bir yapı ve anlam sunar.⁷

Müzik tartışmalarında, “postmodern” in açık farkla en sık kullanılan anlamı üslup anlamına gelir ve birçok yazar üslup özellikleri listeleri derler; bu listeler, kültürel teoride iyice eskimiş bazı sözcükleri içeren listelerdir: Metinlerarasılık, göndermeler-arasılık, pastiş, kolaj, parçalanma (fragmentasyon), derinliksizlik, konunun parçalanması. Müzik tartışmalarında postmodern teriminin bir başka kullanımı da postmoderniteyi, tarihi bir an olarak tanımlar.⁸

Felsefe, edebiyat, görsel sanatlar ve özellikle mimarideki tartışmaların çokluğuna rağmen, Avrupa müzikolojisi, postmodernite kelimesine tamamen karşı değilse bile oldukça şüpheli kalmıştır. Plastik sanatlarda gördüğümüz, bir “izm” içeren 20. yüzyıl akımları, müziği etkilememiştir. 1937 doğumlu Amerikalı besteci Robert Moran, kendisine yeni bir müzisyen olup olmadığı sorulduğunda şu sözlerle yanıt vermiştir: "Bu nedir, hiçbir fikrim yok. Gazeteciler, sanatçılar için "avant-garde" ve sanat eserleri için de "minimalizm" gibi etiketler icat ederler."⁹ David H. Cope, *New Directions in Music* adlı kitabında, kültürel postmodernizm tartışmalarının sürdüğü dönemi, müzikte *post avant-gard* olarak tanımlar.¹⁰ Avant-gard müziğin daima en yeniyi hedefleyen deneysellik anlayışının bir yan etkisi olarak, geçmişin müziğine duyulan önyargının post avant-gart bestecilerce kırıldığını savunur.¹¹

Beatrice Ramaut-Chevassus ise çevirisini İlhan Usmanbaş'ın yaptığı *Müzikte Postmodernlik* isimli kitabında müzikal postmodernizmin besteleme tekniklerini 6 maddede özetlemiştir.

I. Ezginin öncüllüğü: Avant-gardın atematik, atonal, aritmik, müziğin tüm parametrelerinin diziselliğine karşıt olarak ezgiye geri dönüş. Postmodernliğin getirmek istediği şeylerden biri duyuş için geçerli olabilecek figür tekrarlarını dinleyiciye nirengi noktaları olarak duyurmak, parçanın oluşum biçimini izletmektir. Ezgiye, tonal olana ve modaliteye geri dönüş, duyuşun basamaklarından biridir.¹² Pousseur, Stockhausen ve Pärt, bu stile örnek eserler yazmışlardır.

⁷ Jonathan D. Kramer, *a.g.m.*, s. 16-17.

⁸ Timothy D. Taylor, “Music and Musical Practices in Postmodernity”, *Postmodern Music Postmodern Thought*, 1. Basım, Routledge Publish, A.B.D. 2002, s. 94.

⁹ Evrim Demirel, *a.g.m.*, s. 381.

¹⁰ David H. Cope, *New Directions in Music*, 4. Basım, Wm. C. Brown Publishers, A.B.D. 1984, s. 336.

¹¹ David H. Cope, *a.g.e.*, s. 337.

¹² Beatrice Ramaut Chevassus, *a.g.e.*, s. 30.

II. Tekrarlama, minimalizm: Modern müziğin örtük ve fark edilmesi zor tekrarlarına karşılık, bu yeni teknik salt tekrarı bir üslup haline getirir. Minimalizm Jonathan Kramer'in birinci maddesini doğrular bir nitelik göstermektedir. Bir yandan avant-gard bir hareket gibi radikal bir tavır ortaya koyarken, bir yandan da ezgisel ve armonik dilde çok basit ve sade bir tutum sergileyerek modernizmin hem reddi hem de devamı olma özelliklerini bir arada taşır. Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass ve LaMonte Young gibi Amerikalı sanatçılar minimalist müziğin öncü bestecileri olarak bu akım içerisinde birçok yapıt bestelemişlerdir.¹³

III. Yeni yalınlık, neoromantizm: Minimalizmin, müzikal kesitlerdeki küçük parametrik değişimlerle duyurulan sürekli tekrara karşılık, tonal ezgilerin zengin bir orkestrasyonla duyurulan tematik tekrarları. Wolfgang Rihm'in müziği, bu stildeki en önemli örneklerdendir.

IV. Alıntı, eğretilmeli dönüş: Bir nostalji üzerinden belleği harekete geçiren alıntı, postmodernliğin en önemli özelliklerinden birisidir. Postmodernizmin geçmişle olan ilişkisi neoklasik deyişekinden daha da ön plandadır. Burada geçmişten gelen müzikal alıntı yeni ortamda yabancı bir öge olarak kalır. Postmodernizm metinlerarasılığı tanır ve onu içine alır.¹⁴ Bu teknik aracılığıyla, bellek harekete geçirilerek geçmişle bağ kurulur. Başta Nono, Huber ve Kagel olmak üzere çok sayıda besteci bu tekniği kullanmıştır.

V. Kolaj: Alıntının daha bir genişçesi olarak kullanılır, bir bakıma yazılışı yeniden yazmak gibidir; ne ki, esas müzikle alıntılanan müzik arasındaki uyumsuzluk artık söz konusu olamaz.¹⁵ Besteciler farklı ihtiyaçlara göre farklı kolaj teknikleri kullanmışlardır. Elektronik olanaklardan yararlanmak da mümkündür. Alınan parçalar üst üste konabilir, yeniden işlenebilir, bir bestecinin tüm müzikal karakteri de taklit edilebilir. Tekniğe dair en önemli örnekler Cage, Berio ve Kagel'in eserleridir.

VI. Yerele dönüş: Bu yönelim de modernizmin bireyci ve seçkinci düşüncesinin karşıtıdır ve geçmişle bağ kurmanın bir başka yoludur. 19. yüzyıl ulusalcılık akımından farklı olarak yerel müziği tamamen kullanarak çökseslendirmek değil, stilize ederek, yenileştirerek ya da göndermeler yaparak başvurur. Takemitsu'nun eserleri en önemli örneklerindendir.

¹³ Evrim Demirel, a.g.m., s. 383.

¹⁴ Evrim Demirel, a.g.m., s. 384.

¹⁵ Beatrice Ramaut Chevassus, a.g.e., s. 46.

3. LUCIANO BERIO, *SINFONIA (1968-69)*

Luciano Berio'nun ilk olarak 1968'de New York Filarmoni Orkestrası'nın 125. yıldönümü için dört bölümlük bir eser olarak yazdığı, ancak daha sonra beş bölüme genişlettiği Sinfonia'sı, bir tür olarak senfoninin uzun tarihinin temeli olan "birlikte ses çıkarma" fikrini çıkış noktası olarak almaktadır.¹⁶ Eseri prömiyerinde bestecinin kendisi yönetmiştir ve orkestraya *The Swingle Singers* eşlik etmiştir. Berio, ilk haliyle dört bölümlü olarak yazılan ve prömiyerinde de dört bölümlü olarak icra edilen esere daha sonra, diğer bölümlerde sunulan müzikal fikirlerin bir özeti niteliğinde beşinci bir bölüm eklemiştir.¹⁷ Eser, ünlü orkestra şefi Leonard Bernstein'a adanmıştır.

Sinfonia başlığının klasik formla hiçbir ilişkisi yoktur - bunun yerine sekiz sesin ve enstrümanın veya daha geniş anlamda farklı şeylerin, durumların ve anlamların "birlikte tınlaması" şeklindeki etimolojik anlamıyla anlaşılmalıdır. Berio, kelimeyi resmî tarihsel gelişiminden ziyade anlamsal değeri için seçmiştir. Sinfonia'nın müzikal gelişimi her zaman sesler ve çalgılar, bir yanda konuşulan ve söylenen sözler, diğer yanda eserin tüm armonik yapısı arasındaki bir süreklilik ve özdeşlik araştırmasıyla koşullanmıştır. Bu nedenle, metnin algılanması ve anlaşılması hiçbir zaman doğal karşılanmaz, aksine çalışmanın ayrılmaz parçalarıdır: Farklı anlama dereceleri, hatta "tam olarak duyamama" deneyimi bile müzikal süreç içinde metnin doğası için gerekli kabul edilmelidir.¹⁸

Luciano Berio'nun elektronik müziğe maruz kalması, genelde akustik müzik ve özelde de Sinfonia'yı yazma şeklini değiştirmiştir. Elektronik müziğin etkisi enstrümantasyon, amplifikasyon, kelime seçimi ve melodik içerikte duyulabilir. Her besteci, geçmişte dinlediği müziklerden ve bestelediği eserlerden hem bilinçli hem de bilinçsiz olarak etkilenir. Keene'e göre, her besteci hem kendi sürekliliğinin hem de daha geniş müzik sürekliliğinin bir parçasıdır. Senfoninin enstrümantasyonu en açık etkidir. Elektronik bir org gereklidir. Orgun hemen yanında bir klavsen ve piyano bulunur. Bu seçim tek başına barok, klasik ve çağdaş klavye ailesi üyelerini

¹⁶ Tom Service, "Symphony guide: Luciano Berio's Sinfonia", <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/nov/05/symphony-guide-berio-sinfonia-tom-service> (01.03.2023).

¹⁷ Carlos Eduardo da Silva Vieira, "Luciano Berio: Sinfonia (1968-9)", *Term paper submitted as partial fulfillment of the requirements for the course on Proseminar Music 20th Century MUS 558*, University of Alabama Fall 2012, s. 9.

¹⁸ Luciano Berio, "Sinfonia (Author's Note)", <http://www.lucianoberio.org/sinfonia-authors-note?1683069894=1>, (01.03.2023).

bünyesinde barındırarak, klavyenin bu dönemler boyunca tarihini somutlaştırır.¹⁹ Hatta bu topluluğa bir arp da kendisi tarafından eklenmiştir. Büyük orkestra için bestelenmiş olan parçaya ayrıca elektronik org, elektronik klavsenin yanı sıra alto ve tenor saksafonlar eklenmiştir. Orkestrasyonu sekiz vokalist dışında seksen bir çalıcıdan oluşmaktadır. Sahne düzeni, performans notlarında verilmiştir ve bölümlerin her biri için mekânsal konumların bir diyagramını içerir. Kemanlar genelde olduğu gibi iki gruba değil üçe ayrılır ve sahne boyunca soldan sağa çapraz olarak yerleştirilir. Üç perküsyonist, I. ortada olmak üzere, mümkün olduğunca birbirlerinden uzakta konumlandırılırlar. Vokalistler ise orkestra şefinin hemen önünde, ayakta dururlar ve duyulmak için mikrofona ihtiyaç duyarlar. Berio orkestrada, özellikle perküsyon ve piyanoya genişçe bir rol vermiştir. Orkestrasyon, bazı partilerin katlanması ve kesitsel bir yaklaşımı içerir. Sürdinli çalma ve armoniklerin kullanımı dışında çok az efektte başvurulmuştur ve denge, gürlüklerin dikkatli bir şekilde ele alınmasıyla tesis edilir.²⁰

Sinfonia'nın beş bölümü toplamda 35 ila 40 dakika sürer. Hedeflerinden biri, çeşitli kaynaklardan gelen, çeşitli sembolik öğeler içeren ve çeşitli ses seviyelerine sahip birçok sesin bir araya getirilerek tek bir ses manzarası oluşturacağı bir eser yaratmak; bir diğeryse şarkıcıları birer çalgı gibi orkestra ile tamamen bütünleştirmektir. Denge ve etki için Berio, yaylı çalgılar bölümü ve konsertmaister için mikrofonlar yerleştirir. Özellikle şarkıcıların senfoniye asla gölgede bırakmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Ayırma, karıştırma ve dengeleme üzerine çokça düşünür. Besteci, tonmaister ve mixaj masasının dinleyicilerin arasına; efekt ve denge için mikrofonları stratejik noktalara yerleştirilmesini tavsiye etmiştir. Dinleyicinin bakış açısından, ses mühendisinin tıpkı bir stüdyo mühendisi gibi ideal miksajı elde edebileceği düşünülebilir.²¹ Enstrümantasyon, amplifikasyon, ses katmanlarındaki sonorite, sesin işlenmesi, karmaşık ses arayışı ve melodik içerikte elektronik müzik etkisi duyulabilir. Yine de besteci burada daha çok akustik müzik yazmaya odaklanmış durumdadır. Bestecinin kayıt stüdyosundaki deneyimleri, sahne potansiyeli hakkında yeni keşifler yapmasına yardımcı olmuştur. Örneğin elektronik perde bükme tekniklerine benzer bir etki duyurmak üzere, tellerde yavaş glissandolar kullandığında olduğu gibi. Bu çalışmanın hem armoni hem de tonalite açısından birçok yönü vardır. İlk bölümde akor kümeleriyle başlayan Berio, kısa süre

¹⁹ David Mitchell, "Sinfonia by Luciano Berio Analysis by David Mitchell", <https://www.yumpu.com/en/document/view/41962166/1-sinfonia-by-luciano-berio-analysis-by-david-mitchell-music> (01.03.2023).

²⁰ David H.Cope, *a.g.e.*, s. 349.

²¹ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 17.

Tez Özeti

sonra onları oldukça tonal olan bir Cm7 akoruna dönüştürür. Bir fa sesi çalan tüm çalgılarla başlayan ikinci bölümün sonlarına doğru bir kez daha uyumlu bir armoni kullanır. Bu nedenle Sinfonia, tonal ve tonal olmayan malzemelerin armonik olarak kendiliğinden bir sentezidir denilebilir.

Üslup olarak Sinfonia, müzikte postmodernizmin zirvelerinden biridir. Berio Sinfonia'da, farklı kaynaklardan gelen ses ve çeşitli müzik yamalarını üst üste bindirir, farklı yazarlardan ve diğer edebi olmayan kaynaklardan gelen çeşitli değişlerdeki metinleri yan yana getirir. Berio'nun kendisi Bach, Berlioz, Brahms ve Strauss'dan alıntılara yer verdiğini belirtmektedir. Stravinsky, Schönberg, Boulez, Stockhausen, Lévi-Strauss ve Beckett ve bir Martin'den alıntılar ve Luther King'in konuşması. Ancak en önemli alıntı üçüncü bölümde Mahler'in İkinci Senfonisi'ndendir.

Her zaman tam olarak yeniden ortaya çıkan, sonra kaybolan ve sonra geri gelen bir iskelet. Yine... Ama asla yalnız değil: Ona baştan sona "müzik tarihi" eşlik eder. Kendisi, tüm seviyeleri ve referanslarıyla - ya da en azından parçalarıyla - benden hatırlar. Sık sık başka bir şey olduğu kabul edildiğinde, kontrol edebildiğim tarih farklı referanslarla aynı anda devam ediyor.²²

Berio'nun Sinfonia'sı, basit bir yaratıcı çabadan çok daha fazlasıdır. Kültürel bir nesne olarak müziğe farklı bir bakış açısının tezahürüdür. Batı klasik müziği, en yaratıcı ve asi biçimlerinde bile, bestecinin bakış açısına göre, dogmatik olma ve çeşitliliğe hoşgörüsüz olma eğilimindedir. Bunun güzel bir örneği, Theodor Adorno'nun Béla Bartók'unda kültürün sessizliğini inşa etmenin, yeniden inşa etmenin ve yapıbozumuna yönelik Almanların kendine gönderme yapma biçimidir; bir şekilde değil, daha çok müzik dillerinin çoklu olasılıklarının işaretleri olarak. Berio'ya göre vokal müziğin tarihi aynı zamanda metinden müziğe çevirinin de tarihidir.²³

3.1. Birinci Bölüm

İlk bölümün metni, Claude Lévi-Strauss'un yazdığı *Le Cru et le Cuit*'den (Çiğ ve Pişmiş) bir dizi kısa parçadan, özellikle de yazarın suyun kökeniyle ilgili Brezilya mitlerinin yapısını ve semboljisini analiz ettiği kısımlar ile ve benzer yapı ile karakterize edilen ilgili mitlerden oluşuyor.²⁴

Claude Lévi-Strauss'un *Le Cru et le Cuit* adlı eseri, Sinfonia'nın açılış bölümü için hem ilham kaynağı hem de metin görevi görüyor. Metin indirgeme, metni

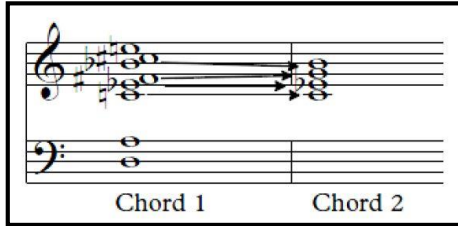
²² Luciano Berio, *Two Interviews*, Marion Boyars Publishers, 1. Basım, A.B.D. 1985, s. 97.

²³ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 9.

²⁴ Luciano Berio, Sinfonia (Author's Note).

parçalama ve kromatik doygunluk ile üçüncül armonik bir dil arasında gerilim yaratma gibi sonraki bölümlerde geliştirilecek olan yöntemlerin çoğu, bu bölümde Berio tarafından tanıtılmaktadır. David Osmond-Smith'in belirttiği gibi, tüm çalışmanın ana konuları olarak hizmet edecek iki bileşen olan su ve ateşin başlangıcını tartışan, Lévi Strauss'un derlediği açıklamalı hikâyeleri içeriyor. Berio, *Le Cru et le Cuit*'nin ateş bölümlerinde bile suyla ilgili metinler kullanır ve üçüncü bölüm, çeşitli şekillerde suyla bağlantılı çalışmalardan alıntılarla doludur. Beşinci bölümde ateşe bağlı önemli miktarda müzik ve dil bulunsa da burada da su göndermeleri ağırlıktadır. Ayrıca birinci bölümde tanıtılan, ardından ikinci bölümde ima edilen ve son olarak dördüncü bölümde doğrudan ele alınan bir “kan” teması vardır. Bu unsur öncelikle müzikten çok sözlerle aktarılır.

Bu bölümde kullanılan armonik malzeme oldukça ekonomiktir.



Görsel 1. Birinci bölümdeki akor yürüyüşü

Bölümü tam olarak anlamak için, 1. ve 2. akorların birbiriyle nasıl etkileşime girdiğini anlamak önemlidir. İlk akorun ortaya çıkmasından sonra, Berio her zaman Cm7 akorunu duyurur. Sonuç olarak, dinleyici bunu armonik yürüyüş olarak algılar. Ancak, tam olarak belirleyici olmadığı için, hareketin bir başlama ve bir de yeniden başlama duygusu vardır. Armonik çerçevenin basitliğine rağmen, besteci sadece armonik bir söylemden ziyade dokulardan oluşan bir müzik yaratmayı başarır. Statik uyum ile ileriye doğru hareket eden malzeme arasındaki karşıtlık; üçlüler ve beşliler ile istikrar sağlar ve tritonlar parçayı ileriye taşır.²⁵

3.2. İkinci Bölüm: *O King*

Sinfonia'nın ikinci bölümü, Martin Luther King'in anısına bir övgüdür. Sekiz ses aralarında kara şehidin adını oluşturan sesleri değiş tokuş eder, ta ki adı açıkça telaffuz edilene kadar: “Ey Martin Luther King”.²⁶

Berio'nun Sinfonia'sının ikinci bölümü, Martin Luther King için bir trenodi olan “O King” adlı yakın tarihli bir bestesine dayanmaktadır. 1967'de *Aeolian Players* için yaratılan bu bestenin enstrümantasyonu piyano, mezzosoprano, flüt, klarnet, keman ve çellodan oluşmaktadır. Berio, bu eseri oda müziği anlayışından

²⁵ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 19.

²⁶ Luciano Berio, “Sinfonia (Author's Note)”.

Tez Özeti

ödün vermeden Sinfonia'ya dâhil etmeye karar verdikten sonra, Sinfonia için çalgısal paletini genişletmiştir. Korodaki metin yönetimi, ikinci bölümün en önemli unsurlarından biridir; sesli harfleri ve ardından sessizleri sunduktan sonra, King'in adını tamamlamak için hepsi sonuçta birleştirilir.²⁷

David Osmond-Smith ses malzemesinin işletilmesindeki temel prosedürleri incelemiştir. Buna göre, yirmi bir notalık perde döngüsü ve kromatik bütünlük sunan bir dizi ekstra nota, müziğin kompozisyonunu oluşturur. Aynı zamanda perde setine bir tür dizi işlevi gören yirmi notalık bir ritmik set de mevcuttur. Berio, çok daha diyatonik bir perde koleksiyonuyla da olsa, bu parçadaki tüm dizisellik fikirlerini oldukça spesifik bir şekilde uygulamaktadır.²⁸

Sesler sürekli "O (ey) Martin Luther King" sözlerini söylemeye hazırlanır. Genel seslendirme hafif ve havadardır ve fonemlerin birbirini kelimelerle aynı sırayla takip etmesi gerekmez. İlk başta sadece sesli harfler söylenir. Zaman geçtikçe sessiz harfler eklenir ve sonuca doğru koro, zar zor fark edilse de nihayet tüm cümleyi söyler. Berio, tüm orkestranın kısa, güçlü, keskin kümelerini bu fonem grubunun ortasına yerleştirmemiş olsa, her şey sakin ve dingin olur. Ve kümeler, silah seslerini taklit ederek, seslerin ağıtlarına sivil haklar hareketinin trajik tarihiyle bağlantılı gerekli saldırganlık ve şiddet izlenimini verirler.

3.3. Üçüncü Bölüm: *In ruhig fließender Bewegung*

Üçüncü bölümün ana metni, Samuel Beckett'in *The Unnameable* (Adlandırılmayan) adlı eserinden çok sayıda "günlük hayat" göndermesi ve alıntısı oluşturan parçalardan oluşur. Berio, kendisinin kaleme aldığı program notunda, eser için şöyle yazmıştır:

Sinfonia'nın üçüncü bölümü belki de şimdiye kadar yazdığım en "deneysel" müzik olduğu için daha detaylı bir yorum gerektiriyor. Bu, Gustav Mahler'e (çalışmaları son iki yüzyılın tüm müzik tarihinin ağırlığını taşıyor gibi görünüyor) ve özellikle İkinci Senfonisinin (Diriliş) üçüncü bölümüne -Scherzo'ya- bir saygı duruşudur. Mahler, Sinfonia'nın üçüncü bölümünün müziğinin bütünü için ne ise, Beckett de metnin bütünü için odur. Sonuç, Mahler'in İkinci Senfonisi'ndeki Scherzo'da Cythera'ya yapılan bir tür yolculuktur. Mahler'in bölümü, çerçevesi içinde çok sayıda müzikal karakter ve göndermenin çoğaldığı bir jeneratör ve aynı zamanda bir kapsayıcı gibi ele alınır; Bach'tan

²⁷ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 19.

²⁸ David Osmond-Smith, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*, London Royal Musical Association, England 1985, s. 16.

Schönberg'e, Brahms'tan Strauss'a, Beethoven'dan Stravinsky'ye, Berg'den Webern'e, Boulez'e, Pousseur'a, bana ve başkalarına giderler. Farklı müzikal karakterler her zaman Mahler'in Scherzo'sunun akıcı armonik yapısına entegre edilmiştir. Farklı bir ışığa veya yeni bir bağlama yerleştirilen, aniden farklı bir anlam kazanan tanıdık nesnelere veya yüzlerde olduğu gibi, etkileşime girer ve kendilerini dönüştürürler. Farklı ve çoğu zaman ilgisiz müzikal karakterlerin birleştirilmesi, Sinfonia'nın üçüncü bölümünün, Mahlerian bir objet trouvé üzerine bu meditasyonun ana motivasyonu olabilir.

Mahler'in Scherzo'sunun Sinfonia'daki varlığını tarif edecek olursam, aklıma en spontane olarak gelen görüntü, sürekli değişen bir manzara içinden akan, bazen yer altına inen ve bambaşka bir yerde ortaya çıkan, bazen de çok belirgin olan bir nehir imgesidir. Bazen tamamen kaybolan yolculuk, ya tamamen tanımlanabilir bir form olarak ya da çevredeki müzikal olaylar dizisinde kaybolan küçük ayrıntılar olarak sunulur.²⁹

Parçanın en hacimli bölümü üçüncüdür. *In ruhig fließender Bewegung* 'de (sakin, akıcı bir hareket ile), Mahler'in İkinci Senfonisi'nde Scherzo'ya verdiği adla aynıdır. Berio, Mahler'in bestelerinin büyük bir hayranıydı. Onu incelemek için çok zaman harcamış ve bu süreç, parçalarından birini buna dayandırma fikrine ilham olmuştur. Aslında, zamanının diğer birçok bestecisi Alman senfonistinden ilham almıştır; Mahler'i anlamak için zaman harcayan sadece Berio değildir. 1960'lardan itibaren Mahler'in müziğine olan ilginin artmasıyla, o zamandan beri postmodernizm bayrağı altında bir araya getirilen çok çeşitli Mahler stilinde kompozisyon eğilimi gündeme gelmiştir. Dönemin birçok bestecisi için, stillerin etkileşimi ve stilistik hegemonyanın itirazı bakımından Mahler önemli bir emsal teşkil eder. Schnittke'nin makalesi Mahler'in müziğine dayanan ve onun alanını genişletmeye çalışan üslup deneylerini içeren dönemin iki eserinden bahseder: Jan Klusak'dan *Bir Mahler Teması Üzerine Çeşitlemeler* (1960-62) ve Luciano Berio'dan *Sinfonia* (1969). Benzer bir şekilde Mahler'in müziğini işleyen diğer besteciler arasında George Rochberg, Lukas Foss ve Alfred Schnittke de bulunmaktadır.³⁰

Schnittke'nin müziği, ayrıntı ve soyutlama arasında değişen diyaloglar içerir. Çok biçimli diyalogun en kesin türü, alıntı yapma eylemi aracılığıyla bir sesin

²⁹ Luciano Berio, "Sinfonia (Author's Note)".

³⁰ Gavin Thomas Dixon, "Polystylism As Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and His Concerto Grosso No.4/Symphony No.5.", (Doktora Tezi, Londra: Goldsmiths College, 2007), s. 23.

Tez Özeti

kaynağı olarak gerçek bir besteciye başvuran diyalogdur. İlk besteciler, Beethoven'ın birinci senfonisi ve Keman Konçertosu'nun kadenzası gibi parçalarla iletişim kurarlar; bu tür bir söylem Berio'nun Sinfonia'sının üçüncü bölümünde de duyulabilir.³¹

Mahler'in İkinci Senfoni'sinin üçüncü bölümü olan Scherzo'su devinen bir uzam olarak tüm olup biteni taşımaktadır. Mikrofonlanmış seslerle genişlettiği Scherzo kesilip biçilerek dinleyicinin önüne çıkar, teatral serüveni sırtlar götürür. Başka kolajlarla kesilen ve sonra yeniden oluşan Scherzo adeta atomlarına ayrılmış moleküler bir yapı gibi, zaman içinde sürüklenip gitmektedir.³²

Bu tekniğin sadece bir kolaj olmadığını bir kez daha vurgulamak faydalı olacaktır. 1950'lerden beri Berio, Sequenza'larıyla bu tekniği inşa etmiştir. Onun teorisine göre, bu eserler, Berio'nun kendisinin “yorumlar” olarak adlandıracağı, farklı bilgi düzeylerini yan yana getiren çok katmanlı metinlerdir. Bu kavramın, metin söylendikten sonra eklenen herhangi bir şey olan bir metin üzerine yapılan yorumdan farklı olduğunun farkına varmak önemlidir. Böylece müzik eleştirisi, zamanın çizgiselliği dikkate alınmadan ifade edilir; başka bir deyişle, Berio'da bir yorum, bir ifadeyle aynı anda veya hatta daha önce gerçekleşebilir.

Berio'nun müzikal yorumu, kendi kendine gelişen bir metin üzerinde genişler. Sonuç olarak, fenomeni tanımlamanın başka bir yolu, farklı armonik yoğunluk seviyelerine odaklanmasıdır. Berio, bu alternatif terimi, Sinfonia'nın üçüncü bölümünden “kolaj” olarak bahseden eleştirmenlere yanıt vermek için kullanmıştır. Başka bir deyişle, Berio, önceden belirlenmiş bir müzikal armonik veya melodik diziyi bir geliştirme modu olarak “yeniden okumak” yerine, bitmiş bir işi alıyor ve müzik metninde belirtilenleri yansıtan belirli bir çalışma içinde uzantı ve geliştiren ek malzeme katmanları ekliyordu.³³

Daha önce de söz ettiğimiz gibi bu bölümün edebi esin kaynağı, Berio'nun 1968 isyanlarından, pratik şekilde gösteriyle ilgili terimler ve sloganlar eklediği, Beckett'in *The Unnameable* adlı eseridir. Anlatıcı bir noktada şarkıcılardan isimleriyle bahseder ve en sonunda orkestra şefini adıyla anar. Duygu, müzikal bir kaleydoskopta olmaya veya bir müzik müzesinin koridorlarında aceleyle hareket etmeye benzer. Anlatıcı ön planda sürekli olarak duyulabilirken, diğer tüm sesler

³¹ Gavin Thomas Dixon, *a.g.e.* s. 50.

³² Evrim Demirel, *a.g.m.*, s. 385.

³³ David Osmond-Smith, “Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis”, *Introduction IN Halfyard*, Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007, s. 7.

sanki anılanmış gibi arka planda uyumlu bir şekilde birleştirilir ve konuşulan söze katkı kaynakları olarak şaşmaz bir şekilde hizalanır.

Berio'nun fikirleri üzerindeki bir başka önemli etki, bu sürekli değişen atmosferde görülebilir: Bertold Brecht'in tiyatrosu ve onun *Verfremdung* (yabancılaşma) kullanımı. Yabancılaşma, oyuncu karakterinden çıktığında gerçekleşir ve izleyiciye orada gerçekte olan her şeyin sadece bir oyun olduğunu hatırlatırken aynı zamanda izleyiciyi, gerçek hayat ile performans arasındaki çizginin gerçekten nerede çizildiğinden emin olamadığı bir durumda bırakır. Berio, *Sequenza III*'e günlük vokal sesleri dâhil ettiğinde ve vokaliste vokal sesleri çıkarırken sahneye girmesi talimatını vererek etkisini artırdığında bu fikri aklında tutmuştur. Sinfonia'nın üçüncü bölümünün ortalarına doğru, dinleyici öznel dinleme deneyimini oluşturmakta çok fazla sorun yaşar. Seslerin sahneden mi yoksa seyircilerden mi geldiği belirsizdir çünkü birbirine karışmış çok çeşitli sesler duyulmaktadır.³⁴

3.4. Dördüncü Bölüm

Dördüncü bölümün metni, Mahler'in İkinci Senfonisi'nin dördüncü bölümünün açılış sözlerine kısa bir göndermeden sonra, önceki bölümlerden alınan sözlü parçaları dile getirmekten çok, taklit eder.³⁵ Üçüncü bölümdeki bol miktarda müzikal fikirden sonra ve beşinci bölümün derin sentezinden önce, dördüncü (ve ilk halinde sonuncu) bölüm, görece basitliğe kısa bir mola sunmaktadır. Dördüncü bölümü oluşturan dört kısmın her biri bir *Reb-Mib* salınımıyla başlar. Bu aşamaların her biri, Osmond-Smith tarafından üç alt bileşene ayrılmıştır: Salınımlar, genişleme ve durağanlık.

"Rose de sang" ve onun fonetik parçaları, bu bölümün metninin çoğunluğunu oluşturur. Bu cümle bir kez daha Lévi-Strauss'un *Mitler* kitabını ve dördüncü bölümü "Ey Röschen roth!" cümlesiyle başlayan Mahler'in İkinci Senfonisini düşündürmektedir. Mahler'in dördüncü bölümünün de *Reb - Mib* notalarıyla başladığını fark etmek çok önemlidir. Fonetik vokal sesleri, Paul Hindemith'in *Kammermusik*'i gibi üst üste bindirilmiş kaynakları ve O King'den (ikinci bölüm) materyalleri birleştirmeye devam eder. Bölüm, son derece pürüzsüz ve net olan uzun bir monodi kısımdan sonra yoğunlaşan bir sonuca varır. Son bölümde, tamamen farklı bir tonla monodi yeniden duyulacaktır.³⁶

³⁴ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 23.

³⁵ Luciano Berio, "Sinfonia (Author's Note)".

³⁶ Carlos Eduardo da Silva Vieira, *a.g.e.*, s. 24.

3.5. Beşinci Bölüm

Beşinci bölümün metni, önceki bölümlerin metinlerini özetler, geliştirir ve tamamlar, ilk bölümde hayali öykülerden parçalar olarak dile getirilen bu parçalara (Le Cru et le Cuit'den) anlatıyı, özü ve sürekliliği verir.

Görünüşe göre Sinfonia'nın beş bölümü birbirinden çok farklı. Bununla birlikte, önceki bölümlerin gizli birliğini gün ışığına çıkararak ve geliştirerek bu farklılıkları ortadan kaldırmak beşinci bölümün rolüdür. Beşinci bölümde, aslında, birinci bölümde başlayan söylem son bulur: Diğer tüm bölümler, ya parçalar halinde (üçüncü ve dördüncü bölümler) ya da tam biçimiyle (ikinci bölüm) birlikte onun içine akar. Bu nedenle beşinci bölüm, bestenin kendisinin "dili" ile yürütülen gerçek bir Sinfonia analizi olarak kabul edilebilir.³⁷

Bazıları, sonradan eklenen beşinci bölümün, orkestra şefi Leonard Bernstein'ın "gösterişli" bir son bölüm talebi üzerine eklendiğini iddia etmektedir.³⁸

Sinfonia'nın beşinci bölümünde Berio, şimdiye kadar kullandığı malzemeyi, karmaşık ve çok yönlü bir yapıyla tamamen bütünleştirir. Birinci bölümdeki temel yapısal fikirler, ikinci bölümün tüm müzik içeriği (birkaç önemli ekleme ve çikarmayla birlikte), üçüncü bölümdeki kolaj konsepti ve dördüncü bölümdeki önceki materyallerin genişletilmesi ile müzikal ve dokusal fikirler Berio tarafından ödünç alınmıştır. Beşinci bölümün başlangıcı, birinci ve dördüncü bölümlerin sonunda da bulunur.

Sinfonia'nın beşinci bölümü, tüm eser boyunca mevcut olan ölüm ve dirilişle ilgili metinsel ve programatik imaları sürdürmektedir. Beşinci bölümde Berio, ilk bölümdeki metinlerin yanı sıra kompozisyona yeni bir anlam kazandıran ek metinleri birleştirir. Ayrıca Berio, Lévi-Strauss'un şerhinden aldığı metinleri ortaya koyar ve bunların nasıl değiştirildiğini gösterir. Dördüncü bölümden "Rose de sang" ve "doux appel/appel bruyant" dinleyicinin duyduğu ilk sözcüklerdir. Şarkıcılar daha sonra dördüncü bölümü bir kez daha ima etmek, hatırlatmak için fonem ve fısıldayarak konuşma seslerinden yararlanır. Fonemler yaşam ve ölümü temsil eder.

Lévi-Strauss'un diğer tüm mitleri kendisine bağladığı "ana mit", Sinfonia'daki elementlerin hikâyesi için son derece önemlidir. Lévi-Strauss, kahramanunki dışındaki tüm yangınları söndüren fırtınanın (göksel su) onu ateşin (yersel ateş) efendisi yaptığını ve kahramanın ruhlar gölünü geçme yeteneğinin kahramana,

³⁷ Luciano Berio, "Sinfonia (Author's Note)".

³⁸ David H. Cope, *a.g.e.*, s. 346.

ölüme karşı bir zafer kazandırdığını gösterdiğini iddia eder. Bu nedenle mit, yıkıcı suyu, yapıcı ateşi ve diriliş umudunu temsil eder. Diğer efsane olan M. 124, hem faydalı suyu hem de zararlı ateşi temsil eder. Bu mitlerin birlikte kullanılması, bu unsurlar arasındaki karşıtlığın, eserin bu bölümünün ve bir bütün olarak Sinfonia'nın anahtarı olduğunu düşündürür.³⁹

Müzikal olarak, beşinci bölüm çoğunlukla önceki bölümlerden alınan materyallerden oluşur. Bölüm, son derece karmaşıktır. Parça, ilk bölümün (gevşek) yapısı içinde yeni müzik üretmek için eski müzikal malzemelerin kullanılmasıyla güçlü ve enerji verici bir sonuca varır.

Bu bölüm için Berio'nun fikri, önceki dört bölümdeki referansları bir araya getirmektir. 1969'da Berio, parçanın birçok farklı unsuru arasında daha fazla diyaloga ihtiyaç olduğunu hissettikten sonra, beşinci bir bölümü esere eklemiştir. Bu etkileşim için farklı ilişki katmanlarından oluşan bir tür çokseslilik yaratmanın yollarını aramıştır. Hareket halinde bir çizgi hissi yaratmak için bu çeşitli melodik hareketleri birleştirmeye çalışmıştır. Bestecinin kendi sözleriyle;

En basitinden en karmaşığına kadar aşırı durumlar, en analitikten en genele, en aktiften en pasife kadar farklı ve çoğu zaman çelişkili dinleme biçimlerini içerecektir. Bu istikrarsızlık, bakış açılarının bu hareketliliği, anlamlı bir müzik mimarisinin parçası olarak dikkatli bir şekilde oluşturulmalıdır ve bazen kendini dışarıdan gelen ziyaretçilere, yabancılara, olaylara, tutarlı bir şekilde çağrışımlarla dolu müzikal figürlere doğru açma noktasına kadar uzanabilir. Visage gibi işlerde veya Sinfonia'nın beşinci bölümünde bu olasılığı kendim araştırdım.⁴⁰

4. SONUÇ

Postmodern düşünce, aydınlanma felsefesinin temel kavramlarının işletilemez hale geldiği, II. Dünya Savaşı sonrasında karmaşık ve belirsiz ortamında tartışılmaya başlanmıştır. Belirsiz ve tartışmalı bir kavram olan postmodernizm, felsefenin konusu olduğu kadar, dönemin sanat ve müzik üretimini de derinden etkileyen bir yönelimdir. Geçmiş kalıpları tümüyle yıkıp, daima yeniyi arayan avant-gard hareketin tersine, postmodern besteciler dinleyiciyle daha doğrudan bir bağ kurmak, daha kolay hatırlanır olmak ve daha farklı bir dinleme deneyimi yaratmayı

³⁹ Matthew Heap, "Keep Going: Narrative Continuity In Luciano Berio's Sinfonia And Dillinger: An American Oratorio", (Doktora Tezi, University of Pittsburgh, 2012), s. 99-100.

⁴⁰ Carlos Eduardo da Silva Vieira, a.g.e., s. 25.

Tez Özeti

amaçlamışlardır. Luciano Berio'nun Sinfonia adlı eseri, Beckett, Lévi-Strauss ve Martin Luther King'den yapılan metin alıntıları ile bu sürecin felsefi, edebi ve politik ruhunu yansıtmaktadır. Ayrıca başta Mahler olmak üzere, geçmiş ve çağdaş bestecilerin eserlerinden oluşan devasa kolajı ile dönemin birçok müzikal fikrini barındırmaktadır. Sinfonia ayrıca, postmodernizmin alıntı, pastij ile kolaj materyallerinin kullanıldığı ilk ve önemli eserlerden biridir. Bu bakımdan yepyeni bir kültürel yaratım yaklaşımının yolunu açmıştır. Sinfonia'nın müzik tarihinde ulaştığı bu yaratıcı ve dikkate değer nitelik, günümüz müzik üretimini, sorgulama ve deney yapma konusunda yüreklendirmektedir.

KAYNAKÇA

- BERIO, Luciano, *Two Interviews*, Marion Boyars Publishers, 1. Basım, A.B.D. 1985.
- CHEVASSUS, Beatrice Ramaut, *Müzikte Postmodernlik*, 1. Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul 2004.
- COPE, David H., *New Directions in Music*, 4. Basım, Wm. C. Brown Publishers, A.B.D 1984.
- DEMİREL, Evrim, "Müzikte Postmodernizm", *E-Journal of New World Sciences Academy, NWSA-Fine Arts*, 2013.8.4.D0141, İstanbul 2013.
- DIXON, Gavin Thomas, "Polystylism As Dialogue: A Bakhtinian Interpretation Of Schnittke's Symphonies 3, 4, And His Concerto Grosso No.4/Symphony No.5.", (Doktora Tezi, London: Goldsmiths College), 2007.
- HEAP, Matthew, "Keep Going: Narrative Continuity In Luciano Berio's Sinfonia And Dillinger: An American Oratorio", (Doktora Tezi, University of Pittsburgh, 2012).
- KRAMER, Jonathan D., "The Nature and Origins of Musical Postmodernism", *Postmodern Music Postmodern Thought*, 1. Basım, Routledge Publish, A.B.D. 2002.
- LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, 1. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015.
- OSMOND-SMITH, David, "Berio's Sequenzas: essays on performance, composition and analysis", *Introduction IN Halfyard*, Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2007.
- OSMOND-SMITH, David, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*, London Royal Musical Association, England 1985.
- TAYLOR, Timothy D., "Music and Musical Practices in Postmodernity", *Postmodern Music Postmodern Thought*, 1. Basım, Routledge Publish, A.B.D. 2002.

VIEIRA, Carlos Eduardo da Silva, “Luciano Berio: Sinfonia (1968-9)”,
*Term paper submitted as partial fulfillment of the requirements for the course on
Proseminar Music 20th Century MUS 558, University of Alabama Fall 2012.*

İnternet Kaynakları:

- BERIO, Luciano, Sinfonia (Author’s Note),
<http://www.lucianoberio.org/sinfonia-authors-note?1683069894=1> (01.03.2023).
MITCHELL, David, “Sinfonia by Luciano Berio Analysis by David
Mitchell”, <https://www.yumpu.com/en/document/view/41962166/1-sinfonia-by-luciano-berio-analysis-by-david-mitchell-music> (01.03.2023).
SERVICE, Tom, “Symphony guide: Luciano Berio's Sinfonia”,
<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/nov/05/symphony-guide-berio-sinfonia-tom-service> (01.03.2023).
“Postmodernism”, <https://www.britannica.com/summary/postmodernism-philosophy>, (20.03.2023).