

**T.C**  
**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**YOSHIHISA TAIRA'NIN CADENZA P'İNDE**  
**KULLANILAN ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ ÜZERİNE**  
**BİR İNCELEME**

**A.Tuğçe SÖZER**

**Danışman**  
**Doç. Dr. Mehmet Can Özer**

**İzmir, 2015**



T.C.

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZSİZ YÜKSEK LİSANS PROJE DEĞERLENDİRME KOMİSYONU  
KARAR TUTANAĞI

<b>ÖĞRENCİNİN</b>	
Adı, Soyadı	: A. Tuğçe SÖZER
Öğrenci No	: 12300003005
Danışmanı	: Doç. Dr. Meluut Can ÖZER
Anabilim Dalı ve Programı	: SANAT / MÜZİK
Sınava kaçınıcı kez girdiği	: <input checked="" type="checkbox"/> İlk <input type="checkbox"/> İkinci
Proje Konusu	: YOSTİTİSA TARDANIN ÇİNTİTA ZİPİNE KULLANILAN ÇOKLUK PİET tecnicleri üzeme bir inceleme.
Kendisine tanınan ..... dakikalık sürede proje sunumunu yapan öğrencinin,	
<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S)	<input checked="" type="checkbox"/> Oy birliği
<input type="checkbox"/> Eksik (I) sayılmasına	ile karar verilmiştir.
<input type="checkbox"/> Başarısız (F)	<input type="checkbox"/> Oy çokluğu
28 / 08 / 2015....	
<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S)	<input checked="" type="checkbox"/> Başarılı (S)
<input type="checkbox"/> Eksik (I)	<input type="checkbox"/> Eksik (I)
<input type="checkbox"/> Başarısız (F)	<input type="checkbox"/> Başarısız (F)
Üye: Jilide Gündüz	Üye: Doç. Dr. Meluut Can ÖZER
İmza: Jilide Gündüz	İmza: Meluut Can ÖZER
	Üye: Doç. Dr. Zehra Sık Brody
	İmza: Zehra Sık Brody

➤ Eksik (I) notu alan öğrenci takip eden dönemde proje dersini tekrar almak ve projesini yeniden sunmak zorundadır.

➤ İkinci sınavda da başarısız (F) alan öğrencinin kaydı silinir.

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora Tezi olarak sunduğum “Yoshihisa Taira’nın Cadenza I’inde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

28. / 08 / 2015

A. Tuğçe SÖZER

## ÖZET

**Yüksek Lisans**

### **YOSHIHISA TAIRA’NIN CADENZA I’İNDE KULLANILAN ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**A. Tuğçe SÖZER**

**Yaşar Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı**

Yapılan arkeolojik ve bilimsel çalışmalar sayesinde en eski müzikal çalgılardan biri olan flütün tarih öncesi dönemlere ait birçok kültürün içinde yer aldığı tespit edilmiştir. Tarih boyunca birçok medeniyette yer alan flüt tipi çalgıların gelişim evreleri incelenerek, günümüzde yaygın olarak kullanılan modern flüt sisteminin evrimsel süreci incelenmiştir. Gelişen flüt mekanizması sayesinde 20. yüzyıl bestecilerinin flüt için yazdıkları, başlıca eserler incelenmiştir.

Japon klasik Batı müziğinin temelini oluşturan Meiji dönemindeki Japonya’nın müzikte Batılılaşma süreci 2. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olarak ele alınmıştır. Önde gelen Japon bestecilerinin müziklerine yansıyan yeni müzik kavramı, kendilerinden sonra gelen Japon bestecilere öncülük etmiştir. Bu süreçten etkilenmiş, Doğu ve Batı kültürünü kendi müziğine taşımayı başaran Yoshihisa Taira’nın hayatı, müziğinin temel özellik ve kavramları üzerine inceleme yapılarak Cadenza I adlı eserinin analizi, şifreleme ve notasyon teknikleri irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Flütün Tarihsel Gelişimi, 20. Yüzyıl Solo Flüt Repertuarı, Yoshihisa Taira, Gelişmiş Flüt Teknikleri, Cadenza I

## **ABSTRACT**

### **Master Thesis**

## **AN STUDY ON THE MODERN FLUTE TECHNIQUES USED IN YOSHIHISA TAIRA’S CADENZA I**

**A. Tuğçe SÖZER**

**Yaşar University**

**Institute of Social Sciences**

**MA Program In Art And Design**

Archeological and scientific studies have shown that one of the oldest musical instruments, the flute is present in many prehistoric cultures. The study examines, the evolution of the modern flute from its earliest models and how the mechanism of the modern flute is used in works of the 20<sup>th</sup> century composers.

The Westernization process of Japanese music in the Meiji period is reflected in the music of leading Japanese composers. The music of Yoshihisa Taira, is such an example. His “Cadenza I” for solo flute was analyzed to show how this Japanese composer synthesized both Eastern and Western musical elements.

**Keywords:** Extended of the Flute in History, 20<sup>th</sup> Century Solo Flute Repertoire, Yoshihisa Taira, Extended Flute Techniques, Cadenza I

*H. S. E. 'ye...*

## ÖNSÖZ

Akademik kariyerimin ilk basamağı olan yüksek lisans eğitimimin sonuna gelmiş bulunuyorum. Edindiğim bilgi ve tecrübelerle bilimsel kaynaklara dayandırarak yaptığım bu araştırmaların tüm flütçülere faydalı olacağına inanarak;

Bu araştırma süresince fikirleri ve desteğiyle bana yol gösteren değerli danışmanım Doç. Dr. Mehmet Can Özer'e, Fransa'da eğitim gördüğüm süre boyunca ilminden faydalandığım insani ve ahlaki değerleri ile de örnek edindiğim bilgi, tecrübeleriyle yoluma ışık tutan birlikte çalışmaktan onur duyduğum ayrıca tecrübelerinden yararlanırken bana göstermiş olduğu hoşgörü ve sabırdan dolayı sevgili hocam Sibel Kumru Pensel'e, flüt hocam sevgili Doç. Jülide Gündiz'e ve bu araştırmanın ortaya çıkmasında bana gösterdikleri sabır, anlayış, destek ve güvenleriyle her zaman yanımda olan canım aileme teşekkürlerimi sunarım.

A. Tuğçe SÖZER

İzmir, 2015

## İÇİNDEKİLER

### YOSHIHISA TAIRA’NIN CADENZA I’İNDE KULLANILAN ÇAĞDAŞ FLÜT TEKNİKLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

<b>TUTANAK</b>	<b>ii</b>
<b>YEMİN METNİ</b>	<b>iii</b>
<b>ÖZET</b>	<b>iv</b>
<b>ABSTARCT</b>	<b>v</b>
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b>	<b>x</b>
<b>GİRİŞ</b>	<b>1</b>

#### BİRİNCİ BÖLÜM

##### FLÜTÜN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Falköping Flütü	2
1.2. Parmak Delikli Flüt	2
1.3. Göteborg Flütü	3
1.4. Antik Çağ Flütleri	4
1.5. Ortaçağ Döneminde Flüt	7
1.6. Rönesans Flütü	7
1.7. On Sekizinci Yüzyıl Flütleri	9
1.7.1 Üç Parçalı Flüt	10
1.7.2 Dört Parçalı Flüt	11
1.8. On Dokuzuncu Yüzyıl Flütleri	12
1.9. Modern Flüt	14

#### İKİNCİ BÖLÜM

##### YİRMİNCİ YÜZYIL VE SOLO FLÜT İÇİN BESTELENMİŞ ÖNEMLİ ESERLER

2.1. Claude Debussy - Syrinx	16
2.2. Edgard Varèse - Density 21.5	17
2.3. Luciano Berio – Sequenza I	20

#### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

##### JAPONYA VE MODERN BATI MÜZİĞİ

3.1. 1945 Öncesi	22
3.2. 1945 ve Sonrası	23



## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **YOSHİHİSA TAİRA**

4.1. Yoshihisa Taira'nın Hayatı	27
4.2. Zaman ve Biçim Kavramı	29
4.3. Taira'nın Müzik Yazısında Görülen Başlıca Özellikler: Mutlak Sessizlik Kavramı	30
4.4. Taira'nın Müziğinin Genel Özellikleri	31
4.4.1. Ses	31
4.4.2. Sessizlik	33
4.4.3. Tempo ve Ritimler	33
4.5. Yoshihisa Taira'nın Cadenza I Eserinin Notasyon Açıklaması	34
4.6. Cadenza I Eser Analizi	38
<b>SONUÇ</b>	<b>45</b>
<b>KAYNAKÇA</b>	<b>47</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil	Sayfa
Şekil 1. Falköping Flütü	2
Şekil 2. Parmak Delikli Flüt	3
Şekil 3. Göteborg Flütü	4
Şekil 4. 17 Borulu Bir Ağız Orgu Olan Sheng	5
Şekil 5. Şofar Çalgısı	6
Şekil 6. Praetorius'un Syntagma Musicum Kitabından Rönesans Flütleri	8
Şekil 7. Kuzey Cadbury Kilisesi kürsüsünde bulunan Rönesans Flütçüsü	8
Şekil 8. Barok Flütlerin Ses Sıgaları (Register)	10
Şekil 9. 18. yüzyıla ait 5 fildişi kaplama flüt	12
Şekil 10. Böhm Flütlerin Parmak ve Mekanizma Sistemi	14
Şekil 11. Claude Debussy- Syrinx, ölçü:1-2	17
Şekil 12. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü:1-8	18
Şekil 13. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü: 24-27	18
Şekil 14. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü: 16-23	19
Şekil 15. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü:44-50	19
Şekil 16. Luciano Berio- Sequenza I, 1958 Baskısı	21
Şekil 17. Luciano Berio- Sequenza I, 1992 Baskısı	21
Şekil 18. Yoshihisa Taira	27
Şekil 19. Claude Debussy- Syrinx, ölçü: 5-10	31
Şekil 20. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü: 24-27	31
Şekil 21. Yoshihisa Taira- Hiérophonie IV, II. "Frémissant" (Do Flüt için)	32
Şekil 22. Yoshihisa Taira- Hiérophonie IV, III. "Calme" (Sol Flüt için)	32
Şekil 23. Yoshihisa Taira- Fu-mon (4 Flüt için)	32
Şekil 24. Yoshihisa Taira- Hiérophonie IV, IV. "Hesitant" (Do Flüt için)	33
Şekil 25. Yoshihisa Taira- Synchronie (2 Flüt için)	33
Şekil 26. Yoshihisa Taira- Fu- mon (4 Flüt için), Orantısal notasyon	34
Şekil 27. Yoshihisa Taira- Fu-mon (4 Flüt için), Geleneksel ritmik notasyon	34
Şekil 28. Parmak grafiği	34
Şekil 29. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır	38

<b>Şekil 30.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır	38
<b>Şekil 31.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır	38
<b>Şekil 32.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır	39
<b>Şekil 33.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır	39
<b>Şekil 34.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 2. satır	39
<b>Şekil 35.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 4. satır	39
<b>Şekil 36.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 2. ve 3. satır	40
<b>Şekil 37.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 3. satır	40
<b>Şekil 38.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 4. satır	40
<b>Şekil 39.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 4., 5., ve 6. satır	41
<b>Şekil 40.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 5., 8. ve 9. satır	41
<b>Şekil 41.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 11. satır	42
<b>Şekil 42.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 11. satır	42
<b>Şekil 43.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 12. ve 13. satır	42
<b>Şekil 44.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 14. ve 15. satır	43
<b>Şekil 45.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 16. satır	43
<b>Şekil 46.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 16. satır	44
<b>Şekil 47.</b> Yoshihisa Taira- Cadenza I, 17. ve 18. satır	44

## GİRİŞ

Yapılan arkeolojik ve bilimsel çalışmalarla gün yüzüne çıkarılan en eski kemik flüt tiplerinin, tınsal özellikleri ve ilkel yaşamda kullanım amaçlarıyla ilişkilendirilerek flüt tipi çalgılar incelenmiştir. Yapılan araştırmalarda en eski müzikal çalgılardan biri olan flütün, tarih öncesi dönemde birçok medeniyetin içinde yer aldığı tespit edilerek bu ilkel flüt tipi çalgıların çeşitli örnekleri belirtilmiştir. Bilinen en eski ilkel flüt sisteminden başlayarak günümüzde de kullanılan Böhm Flüt sisteminin oluşumunu kapsayan süre içinde, flütün gelişim evreleri açıklanmıştır.

Theobald Böhm tarafından 1846-1847 yıllarında geliştirilen çalgı sayesinde modern flütün temeli oluşmuştur. Böhm flüt için yazılan ilk solo eser olan Claude Debussy'nin *Syrinx*'i ve 20. yüzyıl solo flüt repertuarının temel eserlerinden olan Edgard Varèse'nin *Density 21.5* ile Luciano Berio'nun *Sequenza I*'i üzerine eserlerin müzikal analizleri yapılarak bestecilerin notasyon teknikleri ile gelişen modern flüt sistemini kullanarak ürettikleri yeni teknik ve tınılar incelenmiştir.

İmparator Mutsihito liderliğinde başlatılan, Japon Klasik Batı Müziği'nin temelini oluşturan Meiji Dönemindeki Japonya'nın modernleşme ve Batılılaşma süreci incelenerek Batı etkisinin Japonya'ya gelişi ele alınmıştır. 2. Dünya Savaşı ardından avangart müziğe duyulan ilginin artmasıyla Almanya'nın Darmstadt şehrinde *Ferrienkurse Für Neue Musik* (yeni müzik için uluslararası yaz kursları) kurulmuştur. Yeni müziğin çalışılması ve özgürce seslendirilmesi için kurulan bu merkez kompozisyonunun gelişimine ve yeni tınsal arayışlara büyük ölçüde katkı sağlamıştır. Bu sayede Batılı kompozisyon tarzı ile tanışan Japon besteciler Boulez, Stockhausen, Schönberg ve Berg gibi Batılı bestecilerin önde gelen eserlerini Japonya'da seslendirerek Darmstadt yaz kursunun bir çeşidini ülkelerinde kurmuşlardır. Japonya'da elektronik müziğin gelişimine ve yeni müzik yaşamının doğuşuna öncülük etmişlerdir. Batının avangart besteleme tekniklerini keşfetmiş, doku, ses kütleleri, elektronik ve dizisellik gibi Batı'nın çeşitli biçimsel kaynaklarını benimseyen Japon bestecilerin geleneksel müzikleriyle özgün bir bestecilik tarzı yaratmak istemeleri kendilerinden sonra gelen Japon bestecilere de öncülük etmiştir.

3 Haziran 1937'de Japonya'da doğan Yoshihisa Taira'nın ailesinin müzisyen kökeni erken Meiji Dönemine dayanmaktadır. 1966'da Fransız hükümeti bursu ile Paris konservatuvarına kabul edilerek dönemin en önemli Fransız bestecileri Andre Jolivet, Oliver Messiaen, Henri Dutilleux ile çalışma fırsatı bulmuştur. 20. yüzyıl

bestecisi olan Taira'nın eserlerinde "zaman" sözcüğünü "süre" ile değiştirmek koşuluyla icracıya sunduğu teklif müzikal anlatımı koylaştırıp eserin kendine özgü formunu oluşturmaktadır. Taira'nın geleneksel nota yazım tekniğinin aksine orantısız notasyon kullanarak yazdığı eserlerinde notaların görsel dağılımı icracıya düşmekte eserlerinde kullandığı duraklama işaretlerinin müziğinin bir parçası olduğunu Japon "ma" kavramıyla vurgulamaktadır. Müzikteki sessizliğin bir konsatrasyon süreci olduğunu vurgulayan Taira'ya göre; sessizlik kimi zaman geçmişteki bir olayın hatırlanması, kimi zaman da gelecekteki olaylara hazırlık niteliği taşımaktadır.

Pierre Yves Artaud'un isteği üzerine Yoshihisa Taira'nın Erosion I (1980) adlı flüt konçertosundan solo flüt için uyarlanan Cadenza I adlı eserinin analizinde açıkça verilen parmak grafiği sayesinde sol ve sağ el parmakları numaralandırılarak çoklu seslendirme tekniği ile elde edilecek sesler belirtilmiş, eserdeki şifreleme ve notasyon teknikleri açıklanmıştır. Elde edilecek ses, tını ve özelliklerin deneyimlemeler ve önerilerle sunulduğu bu bölümde icracılar için önerilerde bulunulmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### FLÜTÜN TARİHSEL GELİŞİMİ

Çin, Japon ve Hint tarihinin erken dönemlerinde flüt tipi çalgıların kullanıldığına ilişkin kayıtlar bulunmuş, yapılan arkeolojik ve bilimsel çalışmalarda bu fosil flütler gün yüzüne çıkartılmıştır (Wynn, 1929: 467). Arkeologlar, bir kemik flüt ve iki fildişi flüt parçası bulduklarını kaydetmiş ve bunların Taş Devri kültüründe müzik yapımının bilinen ilk örneğini temsil ettikleri belirtilmiştir (Wilford, 2009: 1). Almanya'nın Ulm ilçesinin batısındaki Hohle Fels Mağarasında bulunan beş parmak delikli kemik flütün son yıllarda diğer flüt parçalarının gün yüzüne çıkarılmakta olduğu bu bölgede şimdiye kadar bulunan müzik çalgılarının en tamamlanmış olanı olduğunu belirtilerek, mamut dışından oyulmuş üç delikli bir flüt ile bir sessiz kuğunun (ördekgillerden bir kuğu türü) kanat kemiklerinden yapılmış iki flüt de başka bir mağarada ortaya çıkarılmıştır (Wilford, 2009: 1).

İlk müzik aletleri oldukları düşünülen Neanderthal flütler adı verilen kemik bulguların aslında leşçil sırtlanların saldırılarıyla oluştuğu keşfedilmiştir. Güneydoğu Avrupa'nın mağaralarında bulunan "flütler", parmak deliklerine benzer düzenli dairesel delikleri bulunan ve küçük mağara ayılarına ait uyluk kemikleridir. Bunların en ünlüsü olan 43.000 yıllık "Divje Babe flütü" 1995'te Slovenya'daki bir mağarada bulunmuştur (Martins, 2015: 1). Bilim insanları bu flütlerin Neanderthal tarafından mı yoksa kemikleri kemiren leşçiller tarafından mı yapılmış olduklarını tartışmaktadırlar. Buna yanıt verebilmek için paleobiyolog Cajus Diedrich 15 mağarada tarih öncesi döneme ait hayvan kalıntılarını ve kemik kırılma örüntülerini inceleyerek deliklerin hayvanlar tarafından yapılmış olduğuna dair kanıtlar aramıştır. Royal Society Open Science'ta yayımlanan çalışma, "Neanderthal kemik flütlerinde" taş aletlerin değil Buzul Çağı sırtlanlarının, genç ayıların yumuşak kemiklerini delme yetisine sahip dişlerinin izlerinin bulunduğunu ortaya koymuştur (Martins, 2015: 1).

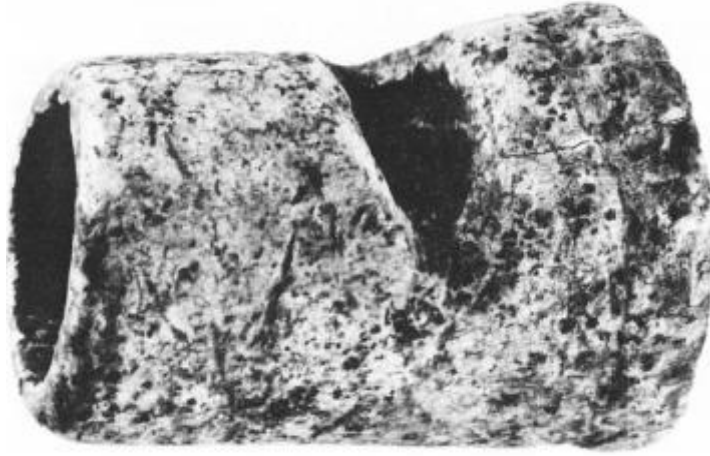
İsveç'in güneyinde yapılan kazılarda, çıkarılan tarih öncesi dönemlere ait en eski kemik flüt tipleri, çıkarıldıkları bölgelerin isimlerini alarak kayıtlara geçirilmiştir (Lund, 1985: 10). Bu kemik flütler Falköping Flütü, Parmak Delikli Flüt ve Göteborg Flütü olarak adlandırılmıştır.

En eski müzikal çalgılardan biri olan flüt, tarih öncesi dönemlerde birçok kültürün içinde yer almış, Antik Yunan dönemine ait heykel ve kabartmalarda çapraz (cross) flütün izlerine rastlanmıştır (Hickmann, 1952: 108).

## 1.1. Falköping Flütü

Bu flüt, büyük olasılıkla koyun kemiğinden yapılmıştır. 3 cm uzunluğunda, 1.5-2 cm çapında ve keskin kenarları ile muntazam oyulmuş neredeyse hilâl şeklinde bir açıklığa sahiptir. Açık bir biçimde bunun blokflüt olduğu ve çapı dikkate alındığında en kısa formlarından biri olduğu söylenebilir. Flütün parmak delikleri olmadığından, kemik düdük adı verilen gruba dahil edilmiştir (Lund, 1985: 10).

Falköping Flütü ilkel yaşamda yalnızca uyarı ve hayvan aramak için değil, eğlence için de kullanılmıştır. Falköping Flütünün yapısal özelliklerine göre; alt açıkken güçlü ses, sesi sonlandırmak için ise parmak ile kapatılarak ısıklık sesi elde edilebilir. Flütün ürettiği sesler çeşitlendirildiğinde kuş sesi benzeri bir ses ortaya çıkartılabilmektedir (Lund, 1985: 10).



Şekil 1. Falköping Flütü

## 1.2. Parmak Delikli Flüt

İsveç'in güneyinde Skara Bölge Müzesinde bulunan, domuz kemiğinden yapılmış bir flüt sergilenmektedir. 8.5 cm uzunluğunda ve 3.2 cm çapındadır. İki ya da dört parmak deliği olan hem küçük hem de birbirlerine eşit olmayan aralıkların oluşturduğu bu flüt, hilâl şeklinde keskin kenarlı bir açıklığa sahiptir (Lund, 1985: 12).

La, si<sup>b</sup>, si<sup>b</sup>, do ve do# sesleri elde edilen parmak delikli flütün sesi zayıf ve güçsüzdür. Çatal parmak tekniği denilen tek parmak ile deliklerin açılıp kapanmasıyla, yalnızca kuş sesi tınıları değil daha müzikal sesler de elde edilmeye

başlanmıştır. Parmağın ileri-geri hareketi sayesinde duyulan tril, kuş sesini anırtmaktadır (Lund, 1985: 13).

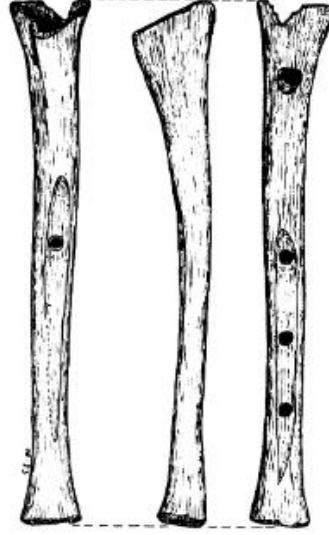


Şekil 2. Parmak Delikli Flüt

### 1.3. Göteborg Flütü

Göteborg flütü, arkeolojik terminolojiye göre Ortaçağ sonrası döneme (MS 500-1500) ait olduğu söylenebilir. 17 cm uzunluğunda olup koyun kaval kemiğinden yapılmış ve hilâl şeklinde açıklığa sahiptir. Ayrıca “modern” formun yivli (oluklu) kenarı, muntazam parlatılmış bir şekilde bulunmuştur. Flütün üst yüzünde eşit olmayan aralıklarla yerleştirilmiş üç parmak deliği ve arkada başparmak deliği bulunmaktadır (Lund, 1985: 18).





Şekil 3. Göteborg Flütü

#### 1.4. Antik Çağ Flütleri

Yunan medeniyetinin (M.Ö 1400-500) ortaya çıkmasından önce antik flütlerin Çin, Japonya, Hindistan ve Mısır'da buldukları bilinmektedir. Mısır mezarlarında milattan öncesine dayanan “Nay” adı verilen ilkel flütlere rastlanmıştır. Bu flüt, belli bir açıyla yan tutularak hafif eğimli şekilde açık uçundan üflenen uzun ince bir borudur (De Lorenzo, 1992; 3).

Pan boruları (Pandeian pipes, Pan'ın Syrinx flütü) antik Yunan'da bilinen en eski ilkel flütlerdir. Bu ilkel flütler tek bir ses çıkartabilmektedir. Gam veya bir melodi çalabilmek için, Yunanlılar kademeli uzunluklarda dizi halinde sıralanmış, demet şeklinde yan yana gelmiş boş boruların açık uçlarına üfleyerek müzikal sesler üretmişlerdir (De Lorenzo, 1992; 4). Bu antik flüt, her bir seste kaydırılması gerektiği için, bir sestem diğere pürüzsüz bir geçiş sağlamakta başarısızdı. Bu nedenle gamın tüm notalarını (veya bir melodi) çalabilmek için bir boruya ihtiyaç duyulmuş, tek bir boru üzerine bir dizi delikler açıp uygun şekilde boşluk verilerek parmaklarla kapatılması suretiyle Pan borularının eşdeğerinde ağızlıksız (blown without a reed) bir çalgı keşfedilmiştir (De Lorenzo, 1992; 4).

Çift borulu flüt (double flute), antik Asur, Mısır, Yunan ve Roma medeniyetlerinde kullanılmış; bu uygarlıkların sanat eserlerinde tek borulu flütten daha sık tasvir edilmiştir. Bu flüt, tek ağızlığı olan iki ayrı borudan oluşmaktadır. Genellikle bu iki boru uyum içinde değildir. Melodi (erkek adı verilen) daha uzun ve

daha derin boruda çalınırken melodiden daha yüksek perdedeki eşliğı (dişli olarak adlandırılan) kısa olan boruda çalınmaktadır. İki bir arada çalındığında, “evli performans” (married playing) olarak adlandırılmıştır (De Lorenzo, 1992; 4).

Antik çağdaki Çin, Japon, Hint, Yunan, Asur, Fenike ve İbrani müziklerinde flüt, eğlence müziğı çalgısı olarak kullanılmasının yanı sıra dinsel tapınma törenlerinde ve askeri törenlerde savaşçıları coşturabilmek amacıyla kullanılmıştır (Kurtaslan, 2010; 1). Çin müziğinde yapıldıkları malzemeye göre 8’e ayrılan çalgı gruplarının üçünü üflemeli çalgılar oluşturmaktadır. Bunlar su kabağından, topraktan ve bambu kamışlarından yapılmış üflemeli çalgılardır. Su kabağından yapılan çalgı: Sheng’dir. Saray orkestralarında ve 17 borulu bir ağız orgu olan Sheng’e bugün de rastlanmaktadır (Kurtaslan, 2010; 1).



**Şekil 4.** 17 Borulu Bir Ağız Orgu Olan Sheng

Topraktan yapılmış çalgının adı Hiuan’dır. Hiuan, pişmiş topraktan yapılmış, küreli bir düdüktür (Bu çalgının porselenden yapılmış türleri de vardır). Küresi, yarım yumurta biçimindedir. Tepesinde üflemeğe yarayan bir delik bulunur. Bambu kamışından yapılmış çalgının adı: Ti’dir. Ti adı verilen çapraz flütler, Pai-Siao adı verilen 12 borulu pan tipi arkaik flütler, dilli flütler ve obua tipi çalgılardır. Japon müziğinde kullanılan antik dönem üflemeli çalgılar arasında [...] bambudan yapılmış çapraz flüt, [...] su kabağından yapılan 17 borulu Sho bulunmaktadır. Hint müziğinde kullanılan üflemeli çalgıları arasında, askeri borular, trompetler, dilli düdükler, bir çeşit tulum olan Turti ve Zitti büyük boru Ramsinga, yedi delikli Flüt Blankoyel, Hint zurnası Otuve Suranea, Bengalde yapılan boynuzdan korno Nursing önemlidir (Kurtaslan, 2010; 2).

Eski Yunan müziğinde Aula, flüt ve kitara en eski eşlikçi Yunan çalgılarıdır. Dans ve yaşamdan zevk almanın simgesi olan aulos, çifte borulu zurna benzeri bir üflemeli çalgıdır.

Roma müziğinde kullanılan üflemeli çalgı, Bacchana<sup>1</sup> törenlerinde kullanılan tibia<sup>2</sup> dır. Asur müziğinde üflemeli çalgılardan çift flütler, trompetler, zurnaya benzeyen çift borulu flüt Mısır çalgılarına kıyasla daha kısa boyludur. Fenike müziğinde Asur ve Mısırlılarınkine benzeyen üflemeli çalgılar dışında fazladan Pan Flüt tipine de rastlanmaktadır. İbrani müziğinin en yaygın üflemeli çalgıları üflemeli Ney (Nay flute) ve Mıskal (Pan Flüt)'dir. İçi boş boynuzdan yapılmış Şofar ve bir kez kıvrılmış maden boru Hasosera, yalnızca törenlerde kullanılmıştır. Halil (flüt), Maşrokita (kaval), Sumponya (tulum), İbranilerin zengin üfleme çalgılarından (Kurtaslan, 2010; 2).



**Şekil 5.** Şofar Çalgısı

Çeşitli kayıtlara göre en eski çapraz flüt (transverse flute) örneğinin “Tsche” adıyla anılan bambudan yapılmış çalgı olduğu zannedilmektedir (Kurtaslan, 2010; 2). Çalgının her iki ucu da kapalı, ağız deliği ortada olup her iki yanında da eşit mesafede üç parmak deliği bulunmaktadır (De Lorenzo, 1992; 5). Çinliler ve Japonlar tarafından çok eski zamanlardan beri tanınan bu flüt, üflenen havanın icracının dudaklarından direkt olarak ağız deliğine çarpmasıyla ses üreten tek antik flüt olmuştur (De Lorenzo, 1992; 5).

<sup>1</sup> Bacchanal: Karnavalın uzak atasıdır (Bacchanalia, şarap tanrısı Bacchus'un onuruna düzenlenen bağbozumu kutlamalarından doğmuştur .

<sup>2</sup> Tibia: kır flütü, kaval.

## 1.5. Ortaçağ Döneminde Flüt

Çapraz (cross) flüt, Orta Çağlarda (MS 500-1500) Bizans (Doğu Roma) İmparatorluğu'ndan Avrupa'ya gelene kadar bilinmiyordu. İlk olarak Alman topraklarında tanındığından ve dikey olarak tutulan diğer türlerden (örneğin blokflüt) ayırt edilmesi için "Alman Flütü" adı verilmiştir. 12. yüzyılın başında resimlerde ve şiirlerde görülmeye başlanmış ve 13. yüzyılda Almanya'da arp, keman ve rote (Ortaçağ çalgısı) ile birlikte saray dinletilerinde kullanılmıştır. Bir yüzyıl sonra dış mekana açılarak zil, davul, gayda ve trompet ile birlikte askeri bir çalgı olarak toplulukta yer almıştır. Bu erken zamanlarda söz konusu çalgıların yapısı, repertuarı ya da çalma tekniğine ilişkin kesin bir bilgi yoktur. Birçok çizimde uzunluğuna göre nispeten geniş bir çapı olan ancak var olan standart bir formu bulunmayan bir bambu flüt olan kuzey Hint Bansurisi (Hint Flütü) gibi oranlanmış bir çalgı görülmüştür. Dönemde bir tonalite kavramı bulunmamakla beraber, yapılan müzik makam-mod kavramı üzerine kurulmuştur (Powell, 2002: 11).

## 1.6. Rönesans Flütü

Rönesans flütü, Rönesans Avrupasında kültür ve sanat müziğinde kullanılan çapraz flütleri tanımlayan kapsamlı bir terimdir. Rönesans flütü, 16. yüzyılın başlarından 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar olan dönemi kapsayan kaynaklarda barok tipi flüt ile birlikte yer almıştır (Puglisi, 1988: 67).

Joscelyn Godwin tarafından Rönesans flütüne ilişkin olarak yapılan çalışma, çalgıyla ilgili kronolojik sıraya göre sahip olduğumuz bilgilerin ana kaynağını teşkil etmiştir (Thomas, 1975: 2). Praetorius tarafından hazırlanan Syntagma Musicum (1615-19) isimli kaynağın ikinci sayısında bulunan büyüklük bakımından üç flüt hakkında bilgi verilmiştir: Bas (sol), Tenor/Alto (re), Cant (la). Bu sınıflandırma kendi içinde kusursuz görünmektedir. Bu üç boyun kullanımı, tüm Rönesans tahta üflemeli çalgılar için geçerli olup, 5'li aralıklarla birbirilerinden ayrılmasına dayanır (Thomas, 1975: 2).

Praetorius tarafından hazırlanan Syntagma Musicum (1615-19) isimli kaynağın üçüncü sayısında ise, flütlerin kimi zaman anahtarda bemol olmayan parçalar için kullanıldığı belirtilmiş ancak bunun tüm modlarda işe yaramadığı ve bir alt tona bu parçaların aktarılması (transpoze edilmesi) gerektiği ifade edilmiştir.



## 1.7. On Sekizinci Yüzyıl Flütleri

18. yüzyıl, flüt müziğinin önemli bir çağıdır. Bu dönemde az sayıda ancak önemli besteciler flüt için eserler yazmıştır. 18. yüzyılda, İngiliz blokflütü (flûte à bec) için yazılan eserlerle, Alman blokflütü için yazılan eserler arasında ayırım yapıp, çapraz flüt (transverse flüt) Alman Flütü olarak adlandırılmıştır (Harthan, 1943: 35).

18. yüzyılın ilk yarısında, aşağıdaki flüt türlerinin çalındığı müzikal kaynaklarda açık bir şekilde görülmektedir:

1. Yüksek oktavlı flüt (flauto piccolo, sopranino, “flutet”): Re notasında, konser flütün (Concert Flute) bir oktav üstünde.

2. Fife ya da “İsviçre Düdüğü-Silistre”: Si<sup>b</sup>, askeri çalgı.

3. Yüksek Ses (descant) Flütler: Quantz’ında belirttiği gibi, sol notasında küçük bir dörtlü flüt, normal flütün 4 ses yukarısında duyulur.

4. Flauto Terzetto: Kilise perdesinde re notasında orta-yüksek bir flüttür. (480-500 Hz arası) Bu, çoğu çembalo ve orkestranın ses perdesinden küçük 3’lü yukarıda duyulur. Yapıları farklı olsa da Terzettow, fa flütün atası olarak kabul edilir.

5. Konser Flütü: Quantz tarafından “normal” flüt olarak adlandırılır. Bu flüt genellikle re notasında olmakta ve re notasının kendisi de en az standart 390 ile 450.2 Hz olmak üzere büyük ölçüde değişkenlik göstermektedir.

6. Flute d’Amour, Flauto d’Amore: Fransız oda müziğinde (la ~ 350 Hz) re notasına akortlanmış alto bir çalgıdır ve bu şekilde çembalo perdesinden büyük ya da küçük 3’lü aşağıda ses verirler ve bu aktarımların birinde çalınırlar. Si ya da si<sup>b</sup> bir çalgı olarak ele alınan bu flüt daha sonraki aralıklarda pastoral flüt olarak da bilinir.

7. Tenor ya da Orta Bas Flüt: Quantz, la notasından dört ses aşağıda duyulan flüt olarak değerlendirmiştir ancak daha yaygın kullanılan sol bas flütün 5 ses aşağıda duyulduğu ve 6 borulu orga (pipe organ) dayandığı görülür.

8. Oktav Bas Flüt: Konser flütünün bir oktav aşağısındaki re (Addington, 1984: 36).

Fingering positions	Bass flutes			Flûte d'amour		Concert flute				Terzetto		Descant flutes		Piccolo
	Octave	Quint	Quart	in B $\flat$	in B	in C	in D	in D $\sharp$	in E	in F	Quart	Quint	in 8a	
○	Clef and key transpositions:													
○	Open													
○ $\sharp$	C $\sharp$	F $\sharp$	G $\sharp$	A	A $\sharp$	B	C $\sharp$	C $\times$	D	E	F $\sharp$	G $\sharp$	C $\sharp$	
○	B	E	F $\sharp$	G	G $\sharp$	A	B	B $\sharp$	C $\sharp$	D	E	F $\sharp$	B	
○	A	D	E	F	F $\sharp$	G	A	A $\sharp$	B	C	D	E	A	
○	G	C	D	E $\flat$	E	F	G	G $\flat$	A	B $\flat$	C	D	G	
○ $\sharp$	F $\sharp$	B	C $\sharp$	D	D $\sharp$	E	F $\sharp$	F $\times$	G $\sharp$	A	B	C $\sharp$	F $\sharp$	
○	E	A	B	C	C $\sharp$	D	E	E $\flat$	F $\sharp$	G	A	B	E	
○	Closed													
○	D	G	A	B $\flat$	B	C	D	D $\flat$	E	F	G	A	D	
Bottom note (D fingering):														

Şekil 8. Barok Flütlerin Ses Sıgaları (Register)

18. yüzyılda perdelerin çeşitliliği yeterince karmaşa yaratmıyormuş gibi, farklı iki türde flüt tasarımı daha bulunmaktadır. Bunlardan ilki üç parçadan yapılmış, 18. yüzyılın ilk çeyreğinde çalınmış, diğeri ise dört parçadan yapılmış ve aynı yüzyılın ikinci yarısında üç parçadan yapılanın yerini almıştır (Addington, 1984: 37).

### 1.7.1 Üç Parçalı Flüt

Konik biçimindeki tek anahtarlı flüt (one-keyed flute), 17. yüzyılın ikinci yarısında, muhtemelen Hotteterre ailesi üyeleri tarafından Fransa'da bulunmuştur. Flütün dışı, süslü bir şekilde yapılmış olan küçük parçalara bağlı iki adet uzun ve düz borudan oluşmaktadır. Başlık kısmını ayıran kapak (genellikle çok uzun); başlığı tek orta bağlantıyla bağlayan soket ve kuyruk bağlantısı (genellikle oval tasarımlı) bulunmaktadır. Bağlantı yerleri genel olarak fildişinden yapılmıştır. Bu flütü diğer dört parçalı modelden tınsal anlamda ayıran diğer özellikler, genellikle daha geniş ve az yaygın oyuğu, daha geniş dipten kesilmiş ağız deliği, daha ağır duvarlar ve flütün alt kısmına yerleştirilmiş geniş parmak delikleridir. İlginç bir nokta, başlangıçta orijinal olarak mantar yerine tahta ile kapatılmış olmasıdır. Bu küçük

ayrıntılar çalan kişinin tekniğine ve çalgının sesine belirleyici bir fark katmak üzere bir araya getirilmiştir (Addington, 1984: 37).

### 1.7.2 Dört Parçalı Flüt

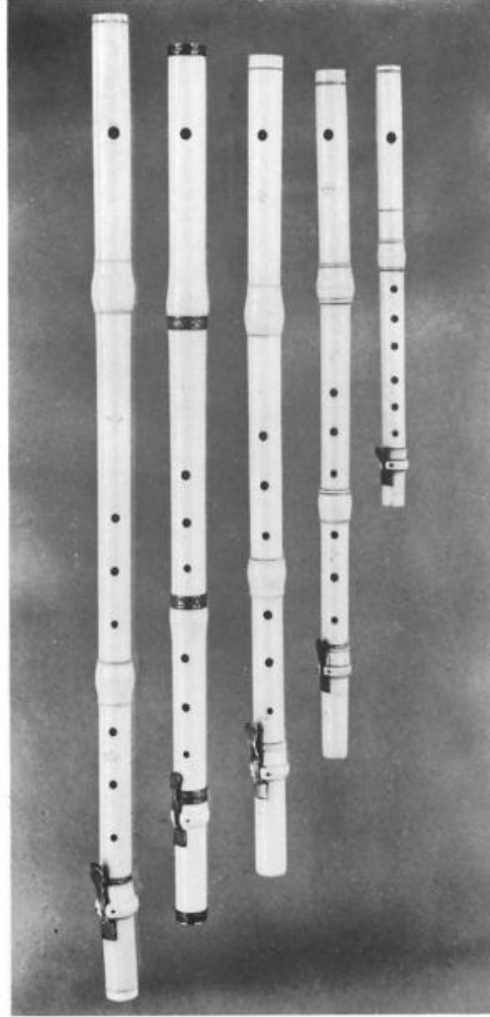
1720 yılında dört parçalı flütün ilk örnekleri Thomas Stanesby ve P.J. Bressan tarafından tasarlanmıştır. Beraberindeki illüstrasyon ve parmak çizelgesi ile gösterilen flütün ilginç olmasının nedeni, uzayan kuyruk parçasının formu sayesinde do sesinin elde edilmesidir. Dört parça flütün ortadaki mekanizması eski tek parça flüt formundan geliştirilmiştir (Addington, 1984: 39).

Dört parçalı flütün dış görünüşü öncekilerden çok farklıdır ve bir tanım yapmak gerekirse günümüzdeki flütlerle benzerlik göstermiş, tınısal olarak hemen göze çarpmayan ancak önemli değişiklikler bulundurmıştır. Bunlar çalgının tüm ses unsurlarını etkilemiştir; oyuk, mantarın konumu, ağız kısmı, parmak delikleri ve duvarların kalınlığı. Yeni tür çalgının, eski Fransız flütüne göre daha rafine bir sesi vardır ve aralığı daha geniştir. 3 oktav ve bir küçük ikili aralığı kapsar dizekteki pek çok notada son derece güçlüdür. Bu durum Fransız flütünde falsetto (sesin en ince ve çatlama yeri) notalarda biraz daha fazladır. Çalgının daha net, hassas bir ses rengi vardır ve hızlı pasajlarda ani geçişler kolaylıkla yapılabilir. Dengeleme kaybı bakımından, alçak perdeli (lower-pitched form) yapısına rağmen, Fransız flütünün çekici sesini ve tınısal kalitesini yakalayamamıştır (Addington, 1984: 39).

1791 yılında “*Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*” adlı eserini yayınlayan Leipzig’li virtüöz J.G Tromlitz, Quantz’a nazaran flütün çalınması konusunda son derece ayrıntılı bilgiler vermiş, örneğin tek ya da çift dil kullanma konusuna iki bölüm ayırmıştır (Montagu, 2015: 19). 1785 yılında, yedi anahtarlı bir çalgının bulunduğunu duyurmuştur (sol başparmak için do, her iki el için si<sup>b</sup>, sol#, bir fa, re# ve mi<sup>b</sup>). 1796 yılında si<sup>b</sup> perdesinden bir tane daha koyarak çalgıyı geliştirmiş ve nihayet 1800 yılında flütün çalınması ile ilgili ayrıntılı bir ders kitabı yayınlamıştır. Tromlitz’in 1785 yılında yaptığı tasarımı, mevcut unsurların ilk önemli sentezi niteliğini taşımış ve bir sonraki yüzyılda meydana gelecek gelişmelere ön hazırlık sunmuştur. Kendi do başparmak anahtarı ile 1783 yılında flüt virtüözü F.L Dülon’un (1768-1826) babası tarafından keşfedilen fa anahtarı (perdesi), 30 yıl öncesinin temel İngiliz yapısı ile birleştirilmiştir. Do’ya düşen aralığı genişletmekten



ziyade Quantz'ın re#/mi<sup>b</sup> alt birleşimini koruyarak, her küçük ikili aralığın kendi ses deliği ile birlikte verildiği ilk flüt olmuştur (Montagu, 2015: 19).



**Şekil 9.** 18. yüzyıla ait 5 fildişi kaplama flüt

### **1.8. On Dokuzuncu Yüzyıl Flütleri**

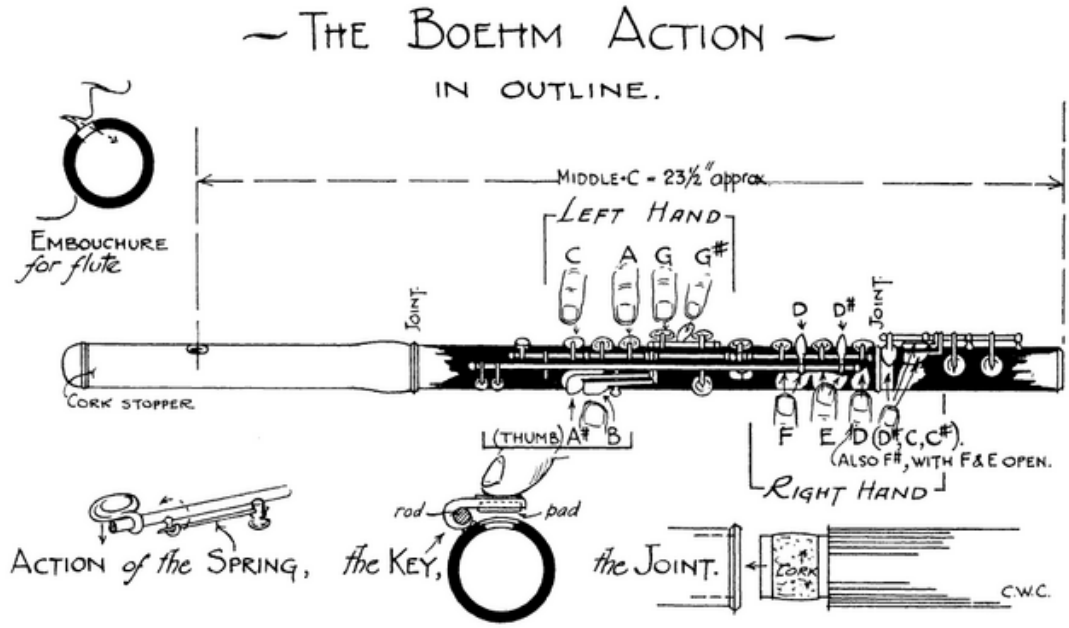
19. yüzyılın başlarındaki flüt yapımcıları bir önceki nesli model olarak çalgılarını tasarlamıştır. 1820 yılında sağ işaret parmağı için yapılmış uzun bir do kuyruğu ortaya çıkmıştır. Bu kuyruğun bulunuşu Claude Laurent (1805-48) ile J.N.Capeller (1776-1843) ikilisine atfedilmiştir. Capeller aynı zamanda, tek parçadan oluşan gövdeyi de icat etmiştir. Çalgılar şimşir, abanoz ya da diğer ağaçlardan, fildişi ya da kristalden yapılmış olup, anahtarlar pirinç, gümüş ya da kalay-kurşun alaşımından yapılmıştır. Anahtar sistemleri ulusal çizgiler çerçevesinde geliştirilmiştir. 1805 yılından itibaren Fransız flütlerinin anahtarları, çalgıların

gövdesi üzerindeki kollara vidalanmış şekildedir. Jean-Louis Tulou (1786-1865), Claude Laurent (1805-1848) gibi Alman, Avusturyalı ve İngiliz flüt yapımcıları anahtarları silindir şeklindeki tahta “boru” diye adlandırılan gövdeye monte etmişlerdir. Richard Potter (1726-1806) tarafından daha sonra bu tahta ağızlık parçası metal olarak tasarlanmıştır (Montagu, 2015: 20).

Günümüzde yaygın olarak kullanılan flüt, 1846-1847 yılları arasında Theobald Böhm tarafından geliştirilmiş modeldir (Worman, 1975: 107). Böhm’ün yeni flütünde kullanılan halka anahtar sayesinde, sağ el işaret parmağı, iki deliğin durdurulmasını mümkün kılmış, bu da H.W.T. Pottgiesser tarafından 1803 yılında öne sürülmüştür. Alışılmış fa# sesinden ziyade fa<sup>b</sup> sesi çıkarılmasını sağlamış ve fa# sesi artık ikinci bir halka anahtar mekanizması ile çıkarılmıştır, sağ el üçüncü parmağı için, çalgının temel ölçeği artık re’den çok do olmuştur (Montagu, 2015: 21).

Böhm’ün, halka anahtarlar ile çubuk millerin bir bileşiminden oluşan ikinci modeli (halka anahtar flüt), Münih atölyesinde 1832 yılında yapılmıştır. Sol için açılan delik, sağ elin ikinci ya da üçüncü parmağı tarafından dolaylı olarak kapatılmış, sol anahtarı açık kalmış ve Tromlitz’in sol başparmak için kullandığı açık do anahtarı yeniden kullanılmıştır (Montagu, 2015: 21).

Bir sonraki tasarımı, “Böhm-sistem” flüt (1847), parabolik bir başlığa, yuvarlatılmış köşeleri olan dikdörtgen biçimli ağız deliğine (embouchure-hole), çubuk mil ve kavramalarla bağlantılı takviye anahtarla kapatılan mümkün olan en büyük boyuttaki ton deliklerine sahip gümüşten yapılmış silindir biçimli, delikli bir çalgıdır. Bu çalgı modern flütün temelini oluşturmuştur. Si/si<sup>b</sup> için başparmak kullanılması yönünde yapılan çeşitli denemelerin ardından, 1849 yılında Böhm, o zamandan bu yana evrensel olarak kabul görmüş olan versiyonu bulmuştur (Montagu, 2015: 21).



Şekil 10. Böhm Flütlerin Parmak ve Mekanizma Sistemi

### 1.9. Modern Flüt

Modern flüt metal ya da tahta tüpten oluşan, uzunluğu yaklaşık olarak 67 cm ve silindir çapı 19 mm olan bir çalgıdır. Birbirine geçme ve soket bağlantılar ile monte edilmiş üç bölümden oluşmuştur; ağızlık bölümünü de içinde barındıran baş parçası, ana ses anahtarlarının bulunduğu orta parça sağ el serçe parmağının kullanacağı anahtarların bulunduğu kuyruk parçası. Baş parçasında bulunan delik, entonasyonun ayarlanması için değiştirilebilen vidalı tapa ya da tıkaç ile kapatılmış, baş parçasının gövde ile bağlantı noktası aynı zamanda ayarlama sürgüsü olarak da kullanılmıştır. Flütün sesini pesleştirmek için ağızlık yukarı çekilirken tizleştirmek için de aşağı itilmiştir (Montagu, 2015: 6).

Ses, ağızlıktaki deliğe üflenerek, tüp içindeki havayı harekete geçirilmesi ile üretilmiştir. Flütün temel ölçüğü re notasında başlamış ancak alt bölümdeki anahtarlar ses genişliğini do notasına, hatta bazı flütlerde si notasına kadar genişletilmiştir. Flüt aktarımsızdır (yazılan nota ile duyulan nota aynıdır). Üç oktavın üzerinde etkin ses genişliğine sahiptir. Birinci oktavdan ikinci oktava geçildiğinde daha fazla üflenmektedir, böylece birinci oktavdaki parmak kullanımı aynı şekilde tekrarlanır. Üçüncü oktavdaki parmak kullanımı birinci ve ikinci oktav pozisyonlarından farklıdır. Sesin kontrolü temel olarak diyafram ve dudaklarla sağlanır (Montagu, 2015: 6).

Modern flütün mekanizması Theobald Böhm tarafından 1847 yılında yapılan tasarıma dayanmaktadır. Fransız flüt yapımcıları tarafından da birçok flüt modeli denenmiş hepsinde sol# anahtarı kapalı ve çeşitli tril anahtarları ve hareketli özel mekanizmalarla çalgının çalınabilirliği artırılmıştır. Açık delikli ve kapalı delikli olmak üzere iki çeşittir. Sert, hava geçirmez (Böhm'ün orijinal olarak tasarlamış olduğu gibi) anahtarlara sahip flütlere “kapalı delik flüt” denilmiştir; “açık delik” ya da “Fransız modeli” flütlerde anahtarlardan beş tanesi, parmağın mühür kısmının bir parçasını oluşturmasını sağlamak amacıyla tasarlanmıştır (Montagu, 2015: 7).

Tüp ve mekanizma için kullanılan malzemeler arasında nikel/gümüş, som gümüş, altın ve platin bulunmakta olup, yaylar genellikle tavlanmış çelik ya da fosfor bronz, nadiren altın ya da başka bir metalden yapılmıştır. Malzeme seçimi, özellikle de parçası için yapılan seçim flütün tonunu etkilemektedir. Tahta flütler alt oktavda güçlü ve zengin bir ton sağlamıştır. Metal flütler ise büyük bir taşıma gücüne (sesi ileri aktarmak) sahiptir. Aynı zamanda ton rengi üzerinde kontrol kurup duru, esnek bir ton üretmiştir. Altından yapılmış flütler gümüş flütlere göre daha net ve parlak sesler üretirler. Tüm bu niteliklerin birleşimini sağlamak için tahta baş parçası, gümüş, altın ya da tahta tüpe sabitlenebilir (Montagu, 2015: 7).

## İKİNCİ BÖLÜM

### YİRMİNCİ YÜZYIL VE SOLO FLÜT İÇİN BESTELENMİŞ ÖNEMLİ ESERLER

#### 2.1. Claude Debussy - Syrinx

Flüt repertuarının temel eserlerinden biri olan Syrinx, 20. yüzyılın bilinen ilk solo flüt eseridir. Eser solo flüt repertuarının gelişiminde bir dönüm noktası olarak görülmüştür (Domínguez, 2011: 6).

C. P. E. Bach tarafından 1763’de bestelenen la minör sonatından, tam 150 yıl sonra yazılan ilk solo flüt parçası olan Syrinx, Kasım 1913’te Gabriel Mourey’in tiyatro oyunu olan “Psyche” için anlık müzik<sup>3</sup> (Flute de Pan başlığı altında) olarak bestelenmiştir. Eser Debussy’nin ölümünden sonra yayınlanmıştır (Grayson, 2001: 132).

1847’de tamamlanan modern Böhm flüt için yazılan ilk solo eser olan Syrinx’in, çok sayıda analiz ile müziksel önemi kanıtlanmıştır (Curinga, 2001: 1).

Debussy çalgıyı edebi, efsanevi ve doğa imgelerini çağrıştırmak için kullanmıştır. Tanrı Pan tarafından takip edilen bir peri olan Syrinx, tanrıya direnmiş ve su perileri tarafından onun hakimiyetinden kurtarılarak sazlığa dönüştürülmüştür. Pan’ın iç çekişleri, sazlıkların arasında titreşmiş ve müzikal sesler yaratmıştır (Baron, 1982: 121).

Bu eser Debussy’nin flütü mitolojik temalar ve özellikle de Pan Tanrısı ile ilk bağdaştırması değildir. Debussy 1894’te “Prélude à l’après-midi d’un Faune” adlı eseri yazmıştır. Açılış temasının flüte ait olduğu, Pan’ın Syrinx’e (Naiad’a) flüt çalmasını temsil ettiği bu eserde Debussy çalgının<sup>4</sup> ses rengini flüte benzetmeye çalışmıştır (Domínguez, 2011: 7).

Debussy Syrinx’i ilk olarak ölçü çizgileri (bar lines) olmadan yazmıştır. Flütçü Marcel Moyse çizgileri eklemiş ve günümüzde birçok yayıncı Moyse’nin baskısını yayınlamıştır. Geleneksel olarak Syrinx oldukça serbest bir ritim duygusuyla çalınır (Domínguez, 2011: 7).

<sup>3</sup> Anlık Müzik (Incidental Music) : 20. yy başlarında tiyatro ya da performans için bestelenen müzik.

<sup>4</sup> Pan Flüt: Neolitik Çağ’dan beri kamış sayısı değişik olmak üzere birçok müzik kültüründe görülen uzunlukları farklı, yan yana bağlanmış metal, kil ya da ahşaptan borulardan oluşan çalgıdır. Eski Yunanda Pan flütün adı Syrinx olup, çobanlar tanrısı olan keçi ayaklı Tanrı Pan tarafından icat edildiği inancı yaygındır.

Parçanın yapısı her biri aşağıda gösterildiği şekilde ve her seferinde farklı şekillerde gelişen aynı ana motif üzerine odaklanmış üç bölümden oluşmuştur. Motifin çeşitli gelişimleri doğaçlama (emprovizasyon) gibidir (Domínguez, 2011: 8).

Debussy  $re^b$ ,  $mi-re^b-si^b$  içindeki öncü nota rolü nedeniyle çok sık kullanılmış, eserin son notasını da,  $re^b$  kullanarak belirtmiştir (Baron, 1982: 128).



Şekil 11. Claude Debussy - Syrx, ölçü:1-2

Üç bölümden oluşan eserde, ilk bölümde  $si$  bemolün daha baskın olduğu görülmüş, ana motif bu bölümde iki kere tekrar edilmiştir. Eserin ikinci bölümünde ana motif tekrar tanıtılarak alt oktav sesleri ile daha karanlık bir ortam yaratılmak istenmiştir (Domínguez, 2011: 9). Üçüncü ve son bölümün başında kreşendo ile yazılan mezzo forte ( $mf$ ), eserin başında gösterilen nüansın tam olarak aynıdır. Ancak, doruk noktası olduğu için daha yüksek sesle çalınmaktadır. Son bölüm, dorukta başlayarak *au Mouvement* (ritmik değişikliklerden sonra ana tempoya dönmek) işaretine bağlı olup, yüksek enerji ve canlı tempo ile çalınır. Esere genel olarak bakıldığında kromatiğin eser boyunca zenginleştiği ve Böhm flüt mekanizmasının gelişmesiyle alt oktavdaki belirgin nüans farklarının, aralıklar arasındaki ( $p$  ve  $mf$ ) geçişi sayesinde tüm eserde anlatıma güçlendirici bir karakter kattığı dikkat çekmektedir (Domínguez, 2011: 10).

## 2.2. Edgard Varèse - Density 21.5

Fransız asıllı Edgard Varèse (1883-1965) hayatının çoğunu Amerika'da geçirmiş, Amerikalı bir besteci olarak anılmıştır. 1913-1914 yıllarında Debussy ve Stravinsky'nin müziğine ilgi duyan Varèse'nin 1920'lerde ve 1930'larda yazdığı eserlerde Debussy etkisi görüşmüştür (Stolba, 1998: 640).

Density 21.5 (1936), Camille Barrere'nin suyun yoğunluğunun 21.5 katı yoğunluğa sahip bir madde olan platinden yapılmış flütü için bestelenmiştir. Bu

metal, santimetre küp başına tam olarak 21.5 gramlık yoğunluğa sahiptir. Yeni çalgıyla ilgili olarak platinin yoğunluğunun tam olarak 21,5 g/cm<sup>3</sup> olduğu, diğer değerli metallerin ise çok daha düşük yoğunluklara sahip olduğunu belirtmek gerekir. 24 karat altının yoğunluğu 19.32 g/cm<sup>3</sup> ve 999 ayar gümüşün yoğunluğu yalnızca 10.49 g/cm<sup>3</sup>'tür (Domínguez, 2011: 6).

Eserde çalgının uç noktadaki/tiz ses aralığı (register) kullanılmıştır. Çoğunlukla kullanılan belirli aralıklar, eserin ana gamındaki üç bitişik aralığı kullanarak, aynı zamanda kromatik ya da geniş aralıklar şeklinde işlenmiştir. Varèse'nin müziğinde olduğu gibi dinleyen kişi gam örüntülerini (düzenli bir biçimde bir birini takip ederek gelişmesi) ayırt edemez (Hartsock, 2002: 533).



Şekil 12. Edgard Varèse - Density 21.5, ölçü:1-8

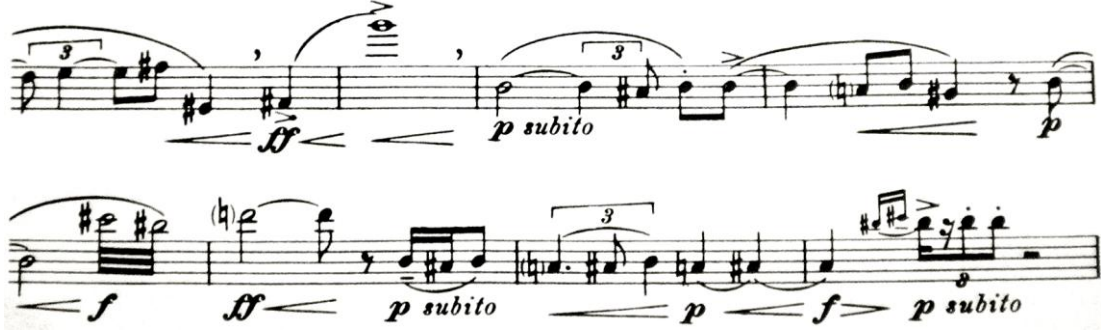
Bazı çalışmalar, Density 21.5'in ilk üç notasının aslında Syrinx'in başlangıcının bir transpozisyonu (aktarım) olduğuna dikkat çekmektedir. Syrinx'teki ana motifin başı Density 21.5'in ilk motifi ile aynı aralılara sahiptir ve aynı yönde ilerler (Şekil 12) (Density 21.5 Fa-Mi-Fa# - Syrinx Si<sup>b</sup>-La-Si) Domínguez, 2011: 13).



Şekil 13. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü: 24-27

Varèse çalgıda seslerin sınırlarını keşfetmiş, hatta gürültüyü (noise) müziğin bir parçası olarak eserine taşımıştır. Bu parçada tuş sesleri (keyclick), bir notanın atağını pekiştirmek ve gürültü (noise) elde etmek için kullanılmıştır. Partisyonda

anahtara vurulacağı artı işareti ile gösterilmiştir (Şekil 13). Bu eser çalgıda yeni tınısal (timbre) özellikleri keşfetmenin temelini oluşturup, ilerideki bestecilere öncülük etmiştir (Domínguez, 2011: 14).



Şekil 14. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü: 16-23

Ayrıca besteci daha önceki 15 flüt kompozisyonunda görülmemiş geniş bir nüans aralığı da geliştirmiştir. Eserde flütün en üst oktavındaki (ff çok yüksek sesli) pasajlardan sonra aniden sesin azaltılarak çalınması (subito pp) uç noktadaki zıtlıkları vurgulamaktadır (Şekil 14) .



Şekil 15. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü:44-50

Şekil 15'te verilen örnekte eserdeki yüksek perde aralığını gösterir ve besteci tarafından kullanılan uç noktadaki aralıkları sunmaktadır. Varese'nin Density 21.5 eserinde kullandığı ff (fortissimo) dördüncü oktavdaki re notası, birkaç orkestra kompozisyonu dışında, ilk kez solo bir eserde peş peşe kullanılmıştır (Domínguez, 2011: 15).



### 2.3. Luciano Berio – Sequenza I

İtalyan besteci Luciano Berio 1925 yılında Oneglia’da müzisyen bir ailede doğmuştur. Savaşın sonra Berio, Milan Konservatuari’na kayıt olmuş sonrasında kısa bir süre Tanglewood’da İtalyan müzisyen Luigi Dallapiccola ile çalışmıştır. Bestecinin, Edgard Varèse, Otto Luening, İlhan Mimaroğlu ve Vladimir Ussachevsky’nin elektronik müziği ile tanışması Amerika ziyareti sırasında gerçekleşmiştir. İtalya’ya dönüşünden sonra Berio, İtalya’nın ulusal radyo ve televizyon şirketi olan RAI’de ilk elektronik müzik denemelerine başlamıştır. Burada hayatı boyunca dostu, meslektaşı ve danışmanı olacak olan Bruno Maderna ile karşılaşmış, tavsiyesi üzerine Berio (1953 veya 1954’te) Darmstadt yaz kurslarına katılmıştır (Mcgregor, 2012: 20).

Berio 1958’de solo flüt için *Sequenza* adlı dizi eserlerinden ilkinin bestelemiş ve eseri aynı yıl ilk kez çalan flütçü Severino Gazzeloni’ye adamıştır. Hepsi solo çalgılar için olmak üzere toplamda 14 *Sequenza* yazmıştır (Domínguez, 2011: 19).

İlk *Sequenza* birçok açıdan önemli bir eserdir. Sadece *Sequenza* dizilerini başlatmakla kalmaz aynı zamanda Varèse’nin *Density 21.5*’i ve Debussy’nin *Syrinx*’inden sonra solo flüt için yirminci yüzyılda yazılmış en önemli üçüncü eser olma özelliğini taşımaktadır. Berio’nun solo flüt için yazmış olduğu eser, virtüözite içermekte, orantısal notasyonla ölçü çizgileri (barlines) olmadan ve yapısal olarak belirsizliği itibari ile icracı için zorlu bir eserdir (Priore, 2007: 191).

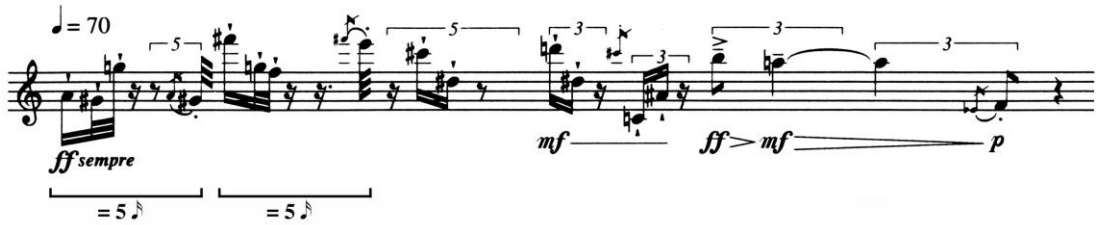
İrlanda’lı yazar James Joyce’nin edebi etkisi ve diziselliği (serializm) savunan Darmstadt bestecilerinin ilkeleri Berio’nun solo flüt için yazdığı *Sequenza*’nın kompozisyon tarzına yansımıştır. Berio’nun, *Oda Müziği*, *Cinque Variazioni* ve *Nones*’da oniki ton tekniği etkileri *Sequenza I* adlı eserinde de görülmektedir. Berio, “*Sequenza*” başlığının eserin “armonik bölümlerin sekansından meydana gelen ve buradan da güçlü biçimde karakterize edilen diğer müziksel işlevlerin ortaya çıkarılmasıdır” şeklinde belirtmiştir (Priore, 2007: 196).

*Sequenza I* Berio’nun orantısal notasyon (proportional notation) kullanılarak yazdığı, flütte çoklu seslendirme (multiphonic) gerektiren ilk eserlerinden biridir. Orantısal notasyon (proportional notation) ritim ile ilgili olup besteci, yorumcuya belli ölçüde özgürlük vermektedir. Yorumcudan, parçanın bölümüne bağlı olarak iki virgül arasında verilen notaların 70 MM, 60 MM veya 72 MM tempo hızları ile çalınması istenmektedir. Müzikal figürler arasındaki notaların hızının değişken olup

sayıların ve aralarındaki mesafeye bağlı olduğu ifade edilmiştir. Bu nedenle notaların görsel dağılımı, hangisinin daha uzun ya da daha kısa sürdürüleceğini gösterir (Domínguez, 2011: 21).



Şekil 16. Luciano Berio- Sequenza I, 1958 Baskısı



Şekil 17. Luciano Berio- Sequenza I, 1992 Baskısı

Luciano Berio'nun solo flüt için *Sequenza I*'inin iki baskısı (1958 ve 1992) arasındaki notasyon birbirinden farklı yorumlara yol açmıştır. İlk baskıdaki, notalar arasındaki mesafenin ritmik kesinlik içermeyen orantısal notasyon kullanılırken sonraki baskıda bu oranlar geleneksel ritmik notasyona çevrilmiştir (Folio ve Brinkman, 2007: 11).

Eserde, kurbağa dili, anahtar sesi ve çoklu seslendirme (multiphonic) kullanılmaktadır. İlk ikisi flütçüler için yeni unsurlar olmasa da Berio'nun öncülük ettiği çoklu seslendirme caz müzikten önce ilk kez bu eserde kullanılmıştır. Zıtlık bu parçada son derece önemli bir özellik olarak karşımıza çıkar. Berio nüanslar, artikülasyonlar, ritim gibi esere dâhil olan her konuda uç noktalara giderek zıtlıkları vurgulamıştır (Domínguez, 2011: 23).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### JAPONYA VE MODERN BATI MÜZİĞİ

#### 3.1. 1945 Öncesi

Japon Klasik Batı Müziği'nin temeli Meiji Dönemi'ne dayanır (1868-1912). Japon Tarihi'nde önemli bir yeri olan Meiji Dönemi, Batının kültürel etkisine ilk kez bu dönemde girmiştir. Bu dönemin hemen öncesinde, feodal bir toplum olan Japonlar, Tokugawa Shogunate yönetiminde “Shogun” olarak bilinen bir askeri idare tarafından yönetilmiştir (Holderer, 2009: 3). 1867'de Shogun'a karşı açılan sivil savaş Japonya'da feodal sistemin sonunu getirmiştir (Yoshida, 1956: 16).

Takip eden Meiji döneminde Japonya'nın öncelikli amacı, ordusunu güçlendirmek olmuştur. Bu bağlamda yeni silahlarla birlikte eski bir gelenek olan askeri bando tekrar doğmuştur. Japon Askeri Bandoları'nın ilk çalışmalarında Hollanda ve Fransa katkısı olmuştur. 1871'de İrlandalı bando şefi John William Fenton, Japon ordusuna müzik öğretmeni olarak atanmıştır. Hem askerleri hem de saray müzisyenlerini eğiten Fenton Japonya'da bando müziğinin babası olarak bilinir. Yıllar içinde İngiliz, Fransız ve Alman bando hocaları bir nesil Japon öğrencinin tümünü eğitmiştir. Askeri müziğin popülaritesi okullara, iş dünyasına ve fabrikalara da yayılarak sivil sektörün de üflemeli bandolarını kurmalarına yol açmıştır (Shiozaki, 2015: 4).

1869 yılında Fenton adıyla Satsuma Ordu Bandosu'nun İngiliz asıllı şefi Yokohama'da otuz kişiye ilk kez formal Batı dersleri vermiştir. Bunun ardından bestelenen “gunka ritimleri” Batı askeri marşlarına benzetilmiş ancak müzik çoğunlukla Japon müziği dizisinin armonizasyonu ile oluşturulmuştur (Holderer, 2009: 7).

Batı etkisi Japonya'ya Hıristiyan misyonerler, Batı'ya yolculuklar ve Batı'da alınan eğitim aracılığıyla girmiştir. Batı kültürünü öğrenmek üzere yurt dışına gönderilmiş bir grup Japon'dan biri olan Shuji Isawa (1851-1917), Batı tarzı Japon müziğinin yaratılmasında, çalgısal figürlerden biri olmuştur. Isawa Massachusetts'te hem Bridgewater Normal School'da (şimdiki Bridgewater State College) hem de Harvard Üniversitesinde müzikolog Luther Whiting Mason (1828-1896) ile ses ve müzik çalışmıştır. 1879'da Japonya'ya dönüşü üzerine Isawa, Japon müziğinde kompozisyon, performans ve eğitsel teknikleri geliştirmek amacıyla Batı müziği için

ulusal bir araştırma merkezi olan Ongaku-Torishirabe-Gakari'yi (müzik araştırmaları ajansı) oluşturmuştur. Isawa'nın dönüşünden bir yıl sonra Amerikalı arkadaşı ve hocası Luther Whiting Mason, Japon enstitülerinin müzik müfredatını daha da geliştirmek için iki yıllık daveti kabul etmiştir (Holderer, 2009: 6).

“Japonya’da Batı Müziğinin Babası” olarak anılan Mason, Enstitünün Akademi olarak yeniden düzenlendiği üç yıl boyunca Japonya’da kalmıştır. Bu akademi, daha sonra devlet destekli Tokyo Müzik Akademisi olmuştur (Hirooka, 1950: 34).

Mason ile Isawa çoğunluğu batılı melodiler ve Japon metinlerden oluşan bir şarkı kitabı yazmış, Isawa daha sonraları Batı melodileri ve armonilerine çok fazla vurgu yapması açısından eleştirilse de Japonya’da müziğin Batılılaşmasının temelini atmıştır (Shiozaki, 2015: 4).

2. Dünya Savaşı’na yaklaşan yıllarda özellikle de Japonya’nın Nazi Almanyası’na yaklaşmasıyla birlikte Alman müziği Japonya’da yükselmeye devam etmiştir. 1937 yılında Japon-Alman İş Değişim Programı Tokyo’da Alman bestecilerin eserlerinden oluşan bir konser organizasyonu yapmış, “gunka” (vatanperver ve askeri) şarkılar radyolarda çalınmıştır. Böylece Japonya’da çalınan Japon eserlerin sayısı gittikçe artmıştır (Shiozaki 2015: 6).

Savaşlar arası dönemde Neo-klasik tarz, Fransa ve Birleşik Devletler gibi Alman olmayan belli ülkelerde hakimiyetini sürdürmüş, Almanya ve İtalya’da ise avangart deyişler “Kültürel Bolşeviklik” (Nazi Almayası zamanında sanatın birçok dalında modernizme yönelik eleştiri) damgasıyla hem uluslararası ekonomik koşullarla kısıtlanmış, hem de yayınlanması ve sergilenmesi yasaklanmıştır. Almanya’da Hitler’den sonra tanınmayan Viyana, 20. yüzyıl müziğine büyük katkı sağlayan Avusturyalı besteci Arnold Schönberg (1874-1951) çevresinin atonal ve on iki ses dizisel kompozisyonları ile 1930’lar ve 1940’larda Avrupa’nın diğer bölgelerinde uluslararası Çağdaş Müzik Derneği’nde (ISCM) gerçekleşen özel performanslarla erişilebilir hale gelmiştir (Antokoletz, 1998: 369).

### **3.2. 1945 ve Sonrası**

Savaşın ardından müzisyenler toparlanmak ve modern müzikte uluslararası standartları yakalamak için hızlı bir başlangıç yapmış ve gelişmeler de aynı hızla

gerçekleşmiştir. Orkestralar ve opera grupları düzenlenmiş, yeni eğitim sistemine göre yeni müzik kolejleri ve okullar kurulmuştur (Kanazawa, 2015: 2).

1946'da müzikal faaliyetler savaş boyunca ciddi şekilde disipline sokulmuştur. Alman ve İtalyan asıllı olanlar dışında Batı müziğinin özellikle de askeri müziğin sunumu yasaklanmıştır. Japon Müzikal Kültür Derneği başkanlığı onursal tümgenerallik rütbesini elinde tutmakta ve Japon müziğine yön vermektedir. Axis güçlerinin yenilgisiyle Nazi-örüntülü Japon Müzikal Kültür Derneği son bulmuş ve müzikte özgürlüğe geri dönmüştür (Hirooka, 1950: 34).

Avangart kompozisyona duyulan ilginin yeniden canlanması 1946'da Wolfgang Steinecke'nin Almanya'nın Darmstadt şehrinde Ferienkurse Für Neue Musik'i (yeni müzik için uluslararası yaz kursları) kurması ile gerçekleşmiştir. Avangart müziğin çalışılması ve özgürce sergilenmesi için kurulan bu savaş sonrası merkez, Viyana - Schönberg çevresinin müziğini vurgulayıp, aydınlanma ve on iki ses kompozisyonun gelişimine büyük ölçüde ışık tutmuştur (Antokoletz, 1998: 369).

Darmstadt'ta ilgi Schönberg'in daha geleneksel olan atonal ses yaklaşımından, Anton Webern'in ilkelerine doğru kaymıştır. On iki ton tekniğini öğretmek üzere savaş sonrası öğretmenlerden biri olarak 1946'da Darmstadt'a gelen Messiaen, önceden belirlenmiş malzemenin kullanımı dizisellik ilkesinden, gürültü (non-pitch) parametrelere (süre (duration), dinamikler (dynamics), ses şekli (articulation), aralık (register), tını (timbre) ve doku (texture) genişleyen eğilimin lideri olarak tanınmıştır. Messiaen, Webern'in önceden belirlenmiş seri kavramların zeminini hazırlayan son deneyimlerinden yararlanmış olsa da bunları Viyanalı bestecilerin tarz ve estetiğiyle hiç ilgisi olmayan bir deyişte bir araya getirmiştir (Antokoletz, 1998: 370).

Japon çok sesli müziği kültürler arası bir deneyimdir. Japon kökenleri dolayısıyla hem egzotik hem de Batılı kompozisyon tarzı ile tanınmıştır (Holderer, 2009: 30). 1950'lerin başına gelindiğinde Japonya, batıdaki yeni nesil içinde yerlerini almakta olan dünya standartlarında bir nesil besteci yetiştirmiştir. Boulez, Stockhausen, Schönberg ve Berg'in başlıca eserleri sergilenmiş ve hatta 1957-1963 arasında Darmstadt yaz kurslarının bir çeşit Japon versiyonu gerçekleşmiştir. Bestecilerin çoğu kendi kendini yetiştirmiş müzisyenlerken (Japon konservatuarlarında avangart bestecilere izin verilmiyordu), birkaçı ise yurt dışında eğitim görmüştür.<sup>5</sup> Müzik eleştirmeni Kuniharu Akiyama, Toru Takemitsu, Joji

---

<sup>5</sup> Yuji Takahashi Avrupa'da Xenakis ile ve Toshi Ichihyanagi Amerika'da John Cage ile çalışmıştır

Yuasa, Hiroyoshi Suzuki, Kejiro Sato, Kazuo Fukushima ve pianist Takahiro Sonada'dan oluşan grubun “ Varèse, Cage ve Messiaen'in manevi torunları” olduklarını belirtmiştir (Smaldone, 1989: 217).

Yirmi yıllık bir zaman dilimi içerisinde bu besteciler Japonya'yı uluslararası yeni müzik sahnesinde harita üzerine yerleştirmişlerdir. Bu bestecilerin artan ününe rağmen, Japon çağdaş müziği Batı müziğinin taklidi olarak görülmüştür (Smaldone, 1989: 217).

1964'te Nipponia Topluluğu'nu (Pro Musica Nipponia) kuran Minoru Miki ve Toru Takemitsu, 1951'de Joji Yuasa ile birlikte Jikken Kobo (deneysel workshop) hareketinin mimarı olmuştur (Tann, 1989: 45). Takemitsu ve Yuasa çevresindeki Jikken Kobo grubu, Japonya'da elektronik müziğin gelişimine ve yeni müzik yaşamının doğuşuna ön ayak olmuştur (Schlüren, 2004: 41).

Tashiro Mayuzumi, Yasushi Akutagawa ve Ikuma Dan 1953'te “Sannin no kai” (üç erkek grubu) kurulmuştur. Mayuzumi, Akutagawa ve Dan, savaş sonrası Japonya'daki yeni müziğin en uçlarının bir araya getirilmesi gerektiğine inanmış ve bunun gerçekleştirilebileceğini kanıtlamak için çalışmışlardır (Herd, 1989: 132). Bu grupta uluslararası ölçekte önde gelen sanatçı olan Tashiro Mayuzumi, 1951'de Tokyo Ulusal Güzel Sanatlar ve Müzik Üniversitesi'nden mezun olmuş, mezuniyeti sonrasında çalışmalarına 1951 ve 52'de Tony Aubin ile birlikte Paris Konservatuvarı'nda devam etmiştir. Burada Varèse, Messiaen ve Boulez'in çağdaş tekniklerini benimsemiştir (Herd, 1989: 132).

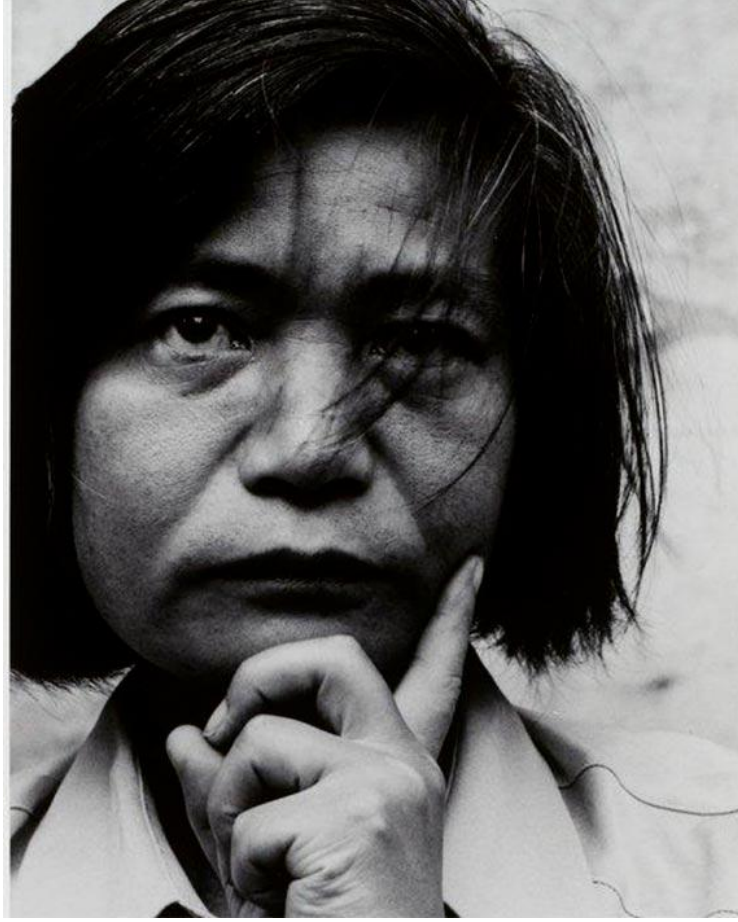
Geleneksel Japon müziğinin Avrupa tarzı kompozisyona uyarlanması 1980'ler itibariyle yaygınlaşmış ve bazı besteciler bu dönemde Batılı olmayan (özellikle Asyalı) müzikten ilham almıştır (Kanazawa, 2015: 3). Suntory Müzik Kurumunun 1969'ta kuruluşundan bu yana her yıl öne çıkan bir müzisyene ödül verilmektedir. Toru Takemitsu, Mitsuko Uchida, Tadaaki Otaka ve Nobuko Imai bu ödülü kazananlar arasında Batı'da en çok tanınan bestecilerdir (Matthews, 1998: 32). Takemitsu ve Mayuzumi 1960'ların başında Batı'da en çok tanınan Japon besteciler konumundadır. Bu öncü besteciler kendilerinden sonra yetişen nesli köklü bir şekilde etkilemiştir. Ichiyanagi, Yuasa, Hirose, Ishii, Miyoshi, Matsumura, Miki ve Moroi gibi isimler Paris, Berlin ve Darmstadt'ta bestecilik okurken hevesle batının avangart besteleme tekniklerini keşfetmiş, doku ve ses kütleleri, elektronik ve dizisellik gibi Batı'nın çeşitli biçimsel kaynaklarını benimsemiştir. Bu nesil Batı tekniklerine duyduğu ilgisinin yanı sıra yerli müzik tekniklerini inceleyerek özgün bir bestecilik

tarzı oluşturma yolunu seçmiştir. Besteciler eserlerinde farklı Batı çalgılarının Sho ve Japon Budist zilleri gibi Japon çalgılarının ses özelliklerini taklit etmesi ya da Batı'nın avangart performans teknikleri ve dağarcıklarının geleneksel Japon enstrümanlarına uygulanması gibi deneysel unsurları kullanmıştır. John Cage'in özgürlük ve tabuların yok edilmesine ilişkin fikirleri bestecilerin bu deneysel eğilimlerini gerçekleştirmelerinde çok büyük etki sağlamıştır (Long, 2004: 14).

Besteciler yeni tarz ve teknikleri takip ederken öncü akımlar da 1970'ten sonra giderek zayıflamıştır. Ichiyanagi, Shibata ve Takemitsu gibi pek çok besteci, tonal lirizmden aleatori (rastlantısal) tekniklerine varan bir eklektik (felsefe ve din bilimi konularında çeşitli sistemlerden düşünce ve görüşleri seçip kullanmak) tarz çeşitliliği geliştirmiştir. Shibata'nın eseri Oiwake-bushi kö (1973) bestecinin tiyatro parçası olarak adlandırdığı, bir yönüyle Mauricio Kagel ve György Ligeti'nin müzik tiyatrosuna benzeyen ancak geleneksel ve halk ezgilerine dayanan yeni bir türün ilk örneği olmuştur. 1980'lerin ortasından itibaren hem Avrupa hem de Japon operasının popülaritesi artmış, bunun sonucunda 1997'de Japonya'da ilk Batı tarzı opera salonu olan New National Theatre açılmıştır. Önde gelen Japon opera bestecileri arasında Kazuko Hara, Minoru Miki, Ikuma Dan ve Konnyaku-za opera grubu ile işbirliği içinde olan Hikaru Hayashi yer almıştır (Kanazawa, 2015: 3). Hikaru Hayashi ve Michio Mamiya'nın geleneksel müzik yapılarını yeniden şekillendirme yönündeki güçlü çabaları, Toshiro Mayuzumi'nin Budist aşkıncılığı (transandantalizm) ve Yoritsune Matsudaira'nın soyut Gagaku'su Japon kültüründe çağdaş müziğin yerini doğrulamıştır. Bu besteciler, müziğinde yapısal bir unsur olarak geleneksel "ma" kavramını ya da sessizliği kullanan Toru Takemitsu gibi besteciler tarafından daha fazla deneme için bir yol sunarken, eserlerinin büyük çoğunluğunda odak noktası olarak Budist imgelerini ve tekrar eden söylemleri kullanan Somei Sato ve Ushio Torikai'ye başka yollar sunmuşlardır (Herd, 1989: 154). Savaş sonrası dönemde Japon ve Batılı besteciler arasında istikrarlı biçimde gelişen yeni işbirliği ve çapraz beslenme, müzikteki geleneksel rolleri ve kısıtlamaları da bozmuştur (Herd, 1989: 154).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### YOSHİHİSA TAİRA



Şekil 18. Yoshihisa Taira

#### 4.1. Yoshihisa Taira'nın Hayatı

Taira 3 Haziran 1937'de Japonya'da doğmuş, Batı müziğine aşina bir ailede yetişmiştir. Taira'nın ailesinin müzisyen kökeni erken Meiji Dönemi'ne<sup>6</sup> dayanmaktadır. Babası caz müziği ile ilgilenen Taira'nın ablası da iyi bir piyanisttir. Japonya'nın Almanya ile ittifak yapıp dünya savaşına girdiği bu sıkıntılı dönemde besteci ablasının evde piyanoda çaldığı Mozart ve Chopin'in müziği ile hayata tutunmuştur. 16 yaşında Debussy'nin *Le Cathedral Engloite* 'ini dinlediğinde Taira çok etkilenerek besteci olmaya karar vermiştir (Anonim, 2009).

---

<sup>6</sup> Dönemi: Japonya'da, İmparator Mutsihito liderliğinde başlatılan ve 1868-1912 yılları arasındaki dönemi kapsayan modernleşme ve batılılaşma sürecidir.



Taira döneminin önemli müzik akımlarını ve bestecilerini takip ederek Stravinsky, Schonberg ve Webern'in müziklerinden etkilenmiştir. İlk olarak Debussy ile beraber Fransız müziğini esin kaynağı olarak benimsemiş ancak besteleme tekniği olarak 12 ton müziğinin kendisi için kısıtlayıcı olduğunu belirtmiştir (Anonim, 2009). Dönemin ünlü Fransız bestecilerinden Messian ve Jolivet'i takip ederek Fransız müziğini öğrenmeyi amaçlayan Taira, piyano dersleri ile başladığı müzik eğitimini akademik bir platforma taşımıştır. Tokyo Üniversitesinin müzik ve güzel sanatlar fakültesine kabul edilerek Ikenouchi Tomojiro ile bestecilik, armoni ve konturpuan çalışmıştır (Anonim, 2009).

Tokyo Üniversitesindeki öğrencilik yıllarında bestecinin Fransız kültürüne hayranlığı artmış, en büyük hayali Paris'e gitmek olmuştur. Fransızca öğrenip Fransa yolculuğu için para biriktirmeye başlayan Taira henüz Paris'e gelmeden kendisini entelektüel anlamda Paris hayatına hazırlamıştır. Hugo, Rimbaud, ve Verlaine'i okuyarak, Jolivet ve Rameau'nun müziğini dinlemiş Fransız ressamı inceleyerek Fransız sanatını özümsemiştir. Kendi deyimi ile 1966 da Paris'e varışı ona "olması gereken en doğal şeymiş gibi" gelmiştir (Artaud, 1996: 11). Yıllarca kitaplarda okuduğu, resimlerde gördüğü hayal gücünün yarattığı Paris'in gerçek yüzü ile karşılaşmak besteci için sarsıcı olmuştur. Özgürlüğüne düşkün bir karaktere sahip olan Taira, Fransız hayat tarzına çok kolaylıkla uyum sağlamıştır. (Artaud, 1996: 11).

1966 yılında Fransa Hükümeti bursu ile Paris Konservatuarı'na kabul edilmiştir (Artaud, 1996: 11). Dönemin en önemli Fransız bestecileri ile çalışan Taira, Andre Jolivet'nin kompozisyon hocası olarak yeni atandığı ilk yıllarda Jolivet'nin sınıfına girmiştir. Olivier Messiaen (1908-1992) ile analiz çalışmış daha sonra Jolivet'nin yerine geçici olarak ders veren Henri Dutilleux (1916-2013) ile çalışma fırsatı bulmuştur (Artaud, 1996: 11).

Taira konservatuvar yıllarında fark edilen bir besteci olmuş, beste siparişleri almaya başlamıştır. 1971 yılında Avrupa'nın en prestijli ödülllerinden Lili Boulanger bestecilik ödülünü kazanmıştır. Eserleri 1972'de Paris'te düzenlenen Domaine Musical gibi önemli bir organizasyonda ve Royan Festivali'nde seslendirilmiştir (Artaud, 1996: 11-12). Bu önemli başlangıçtan sonra Taira artık Fransız müziğinin parlak bestecileri arasına girerek 1974'de SACEM Grand Prix ödülünü kazanmıştır. 1982 yılında UNESCO tarafından düzenlenen uluslararası besteciler kürsüsünde yer almış 1985'te güzel sanatlar akademisi tarafından Florent Schimit

ödülüne layık görülmüştür. Eserleri Ensemble Intercontemporain ve Fransız Ulusal Orkestrası (Orchestre National de France) gibi önemli orkestra ve topluluklar tarafından seslendirmiştir (Anonim, 2009).

Taira, Metz, Orléans, Strasburg, Avignon, Tokyo, New York, Darmstadt, Berlin, Amsterdam, Tanglewood gibi 20. Yüzyıl müziğine ev sahipliği yapan dünyanın tüm önemli merkezlerine ve festivallerine davet edilmiştir (Anonim, 2009). Fransa’da eğitimci olarak da kariyer sahibi olan Taira, 1985’ten 2005 yılındaki ölümüne kadar Paris Ecole Normale de Musique de kompozisyon dersleri vermiştir (Anonim, 2009).

#### 4.2. Zaman ve Biçim Kavramı

Taira’ya göre müzik: *“Zamanın biçim güzelliği sanattır. Zıtlıklar ile beraber “zaman” sözcüğünü “süre” ile değiştirmek koşuluyla sürelerin yönetimi biçim kavramını tanımlarken biçim sürenin oluş şeklidir”* (Artaud, 1997: 14).

20. yüzyıl bestecisi Taira için “yeni müzik” kavramı kendi müziğini yaratma fikrinden ortaya çıkmıştır. Kendisini sembolist olarak tanımlayan Taira, içselliğini duygu, düşünce ve hislerini daha özgün bir biçimde (form) ortaya koymayı amaçlamış, 19. yüzyıl müziğinin form, nota yazım sisteminin aksine şekiller ve semboller üzerine geleneksel nota yazım tekniğinden farklı bir sistem oluşturmuştur (Artaud, 1997: 14-17).

19. yüzyılın sonuna kadar süregelen besteleme geleneğini Taira: *“Temalar ortaya koyulur, geliştirilir, sonra yeniden sergilenir ve sonuca varılır. Zaman fikri klasik romandaki gibi tamamen doğrusaldır. Tıpkı bir saatin durmadan aynı yönde dönen akrebi yelkovanı gibi, zaman gelişen bir kavram olarak hiçbir geriye dönüş ihtimali olmaksızın akar”* şeklinde açıklamıştır (Artaud, 1997: 14).

Taira 20. yüzyıl sanatının, 19. yüzyıldaki giriş, gelişme, sonuç bağlamındaki doğrusal akışı altüst ettiğini savunurken sinema dalında zaman kavramının gelişmesini şu şekilde açıklamıştır: *“Montaj tekniği bir sanattır. Sinema zaman içinde özgürce yolculuk yapmaya olanak verir. Tıpkı bir kontrpuan gibi; gelecek, şimdiki zaman, geçmiş zaman. Kameranın esnek odaklanması, planları saptayarak zaman ve uzaklığı ayırt etmeksizin bütünleştirir. Beste yaparken bütün bunları düşünürüm, ben biraz da seslerimin sahne yönetmeniyim. Bu şekilde, asıl konudan*

*çok daha başka bir şeyle başlayabilirim ve süspensi (merakla bekleme) düzenleyerek asıl konuyu arzu ettirebilirim” (Artaud, 1997: 14).*

Çağdaşlığı (Contemporanéité) bir bakıma geçmişin reddi olarak tanımlayan Taira, genel repertuar ve baş yapıtları incelemenin önemini vurgulamış, diğer müzik ustalarının baş yapıtlarını özümseyerek, iyi anlayabilmenin müziğin aslında temelini oluşturduğunu eserleri kopyalamamak için dönemleri ve eserleri iyi tanımının gerektiğinin altını çizmiştir (Artaud, 1997: 15).

### **4.3. Taira'nın Müzik Yazısında Görülen Başlıca Özellikler: Mutlak Sessizlik Kavramı**

Taira, müziğinde önemli bir yer tutan sessizlik kavramını sessizliğin geleneksel nota yazımındaki “sus” işaretlerinde amaçlanan sessizliğin aksine daha derin bir felsefeyi yansıttığını savunmuştur (Artaud, 1997: 16).

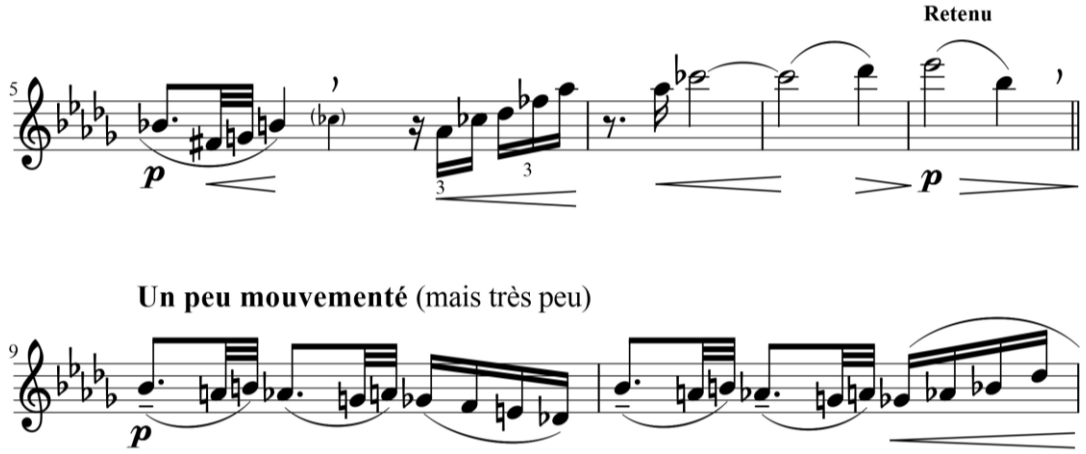
Taira'ya göre: *“Yeryüzünde kusursuz bir sessizlik deneyimlemek güçtür. Kalp atışlarımız, nefes alış verişlerimiz, eklem faaliyetlerimizin gürültülerine engel olamayız. Bu koşullar altında tam anlamıyla bir sessizlikten bahsetmek doğru olmaz. Mutlak sessizlik insanın yaşarken deneyimleyemeyeceği bir durumdur. Bu nedenle yaşarken uzay sessizliğinin her türlü somut denemesi olanaksız olacaktır”* diyerek ifade etmiştir (Artaud, 1997: 16).

Bestecinin eserlerinde vurgulanan sessizlik kavramı tamamen soyut alana ait varsayılmalıdır. Tartışmasız olarak psikolojik sessizliğin var olduğunu, müziğin; sessizliğin içinde değişkenlik gösterdiği söylenebilir. Taira'ya göre bu sessizlik Japon “ma” kavramıyla tanımlanmıştır (Artaud,1997: 16).

Besteci “ma” kavramını şöyle açıklar: *“İki nesne düşünelim ve onları belli bir mesafenin ayırdığını varsayalım: Bu boşluk ma'dır. Bu sessizliğin/boşluğun oluş şekli nesnelere var olma nedenlerini gösterir. İkisi uyuşmazdır: Nesne yoksa sessizlik de yoktur, sessizlik yoksa nesne de yoktur”* (Artaud, 1997: 16).

Günümüzdeki notasyon ve şifreleme tekniklerinde kullanılan “sus” işaretleri ile elde edilen sessizliğin süresi ve nota değeri belirtilebilir. Ancak, bir sessizliğin kalitesi notaya dökülemez. Sessizlik, o ana göre değişkenlik gösterebilir. Eser içinde belirtilen süredeki sessizlikte kimi zaman duyulan bir kuş sesi herhangi bir arabanın korna sesi belki de konserde dinleyicilerden birinin öksürmesi sessizlik kavramına eserin o kısımlarında her defasında bir yenilik, farklılık katabilir. Bu bağlamda

sessizliği müziğin içinde bir bütün olarak düşünerek, yaşayan bir anın parçası olduğu varsayılabilir (Artaud, 1997: 16).



Şekil 19. Claude Debussy- Syrinx, ölçü: 5-10



Şekil 20. Edgard Varèse- Density 21.5, ölçü: 24-27

#### 4.4. Taira'nın Müziğinin Genel Özellikleri

Pierre Yves Artaud tarafından yorumlanan Yoshihisa Taira'nın müziği; ses, sessizlik, tempo ve ritim özellikleri bakımından incelenerek Taira'nın müzikal düşünce yaklaşımının anlaşılmasına yardımcı olmuştur (Artaud, 1997: 21).

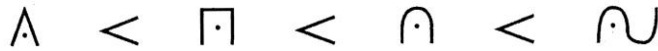
##### 4.4.1. Ses

Taira'yı bir renk ustası olarak nitelendiren Artaud'a göre besteci için ses büyük önem taşımaktadır. Besteci eserlerinde en uç pianissimo'dan agresif forteye ulaşan bir nüans aralığı kullanmıştır (Şekil 19). Eserlerini çalmak için gerekli olan ses tekniği kısmen Andre Jolivet'in ses tekniğine yakın olup, Taira'nın eserlerindeki yumuşaklık ve şeffaflık gerektiren müzikal ifadelerin bütünlüğü düz (sakin,



#### 4.4.2. Sessizlik

Taira eserlerinde, esleri (pause) ifade etmek için en kısıdan en uzuna aşağıdaki gibi sıralanan dört şekli kullanmıştır,



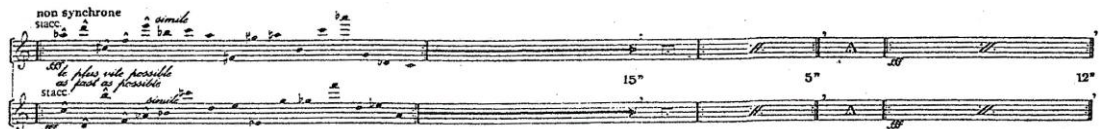
Şekil 24. Yoshihisa Taira- Hiérophonie IV, IV. “Hesitant” (Do Flüt için)

Taira'nın müziğinde kullandığı duraklama işaretleri (esler) müziğin bir parçası olarak kabul edilir. Sessizlik Taira için geçmişteki bir olayın hatırlanması gelecekteki olayların hazırlığı için bir konsantrasyon süreci olarak algılanabilir (Artaud, 1997: 24).

Müzikteki duraklama anı (pause), kimi zaman dış etkenlere, bazen de yorumcunun iç enerjisine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Sessizlik hareketsizlik ve içsel gerilimi ifade etmektedir (Artaud, 1997: 24).

#### 4.4.3. Tempo ve Ritimler

Taira orantısız notasyon kullandığı eserlerinde sistemli olarak tempoları yazmamıştır. Besteci, icracıya tüm sekansın (belirli bir süre içinde arka arkaya devam eden dizi) genel süresini sunmayı tercih ederken, böylelikle eserlerinde notaların görsel dağılımını yönetmek icracıya düşmektedir. Metronom hızının kesin olarak belirtildiği notaların ise icracı tarafından mutlak bir emir olarak değil teklif olarak algılanması beklenmektedir (Artaud, 1997: 25).

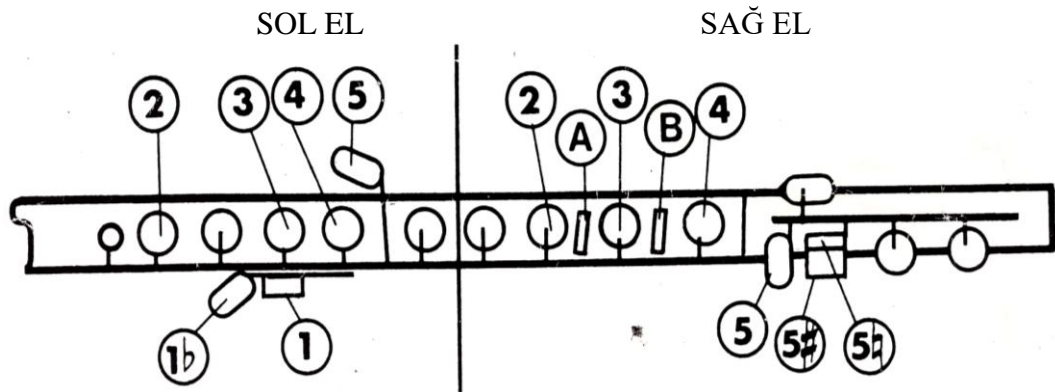


Şekil 25. Yoshihisa Taira- Synchronie (2 Flüt için)

Şekil 26. Yoshihisa Taira- Fu- mon (4 Flüt için), Orantısal notasyon

Şekil 27. Yoshihisa Taira- Fu-mon (4 Flüt için), Geleneksel ritmik notasyon

#### 4.5. Yoshihisa Taira'nın Cadenza I Eserinin Notasyon Açıklaması



Yukarıda verilen şemada eserdeki şifrelemelerin parmak yerleri sol ve sağ el parmak pozisyonları üzerinde numaralandırılıp, adlandırılarak belirtilmiştir.



Multifonik sesler: Bir parmak pozisyonu ile birden fazla sesin elde edilmesidir.



Grafik süresince uzayan ses anlamına gelir.

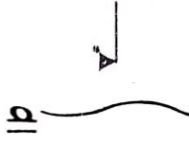
N.V.

Vibratosuz Ses: Sesi dalgalandırmadan düz şekilde üflemektir

*flatt.*



Kurbağa dili (Flutterzunge): Dilin ağızda yuvarlatılarak titreşim ile ses elde edilmesidir.



Pizzicato: Dilin kuvvetli bir şekilde damağa çarpması ile elde edilen sestir.



Grafiği takip ederek glissando: Ağızlığı açıp kapatarak sesin kaydırılmasıdır.



Sadece nefes:Parmak pozisyonu itibariyle üretilen seslerin boş çıkan hava sesinin içinde duyulmasıdır.



Ses+Nefes: Sesin içinde notanın duyulmasıdır.



Alttaiki parmak pozisyonuna basılıp üstteki ses elde edilir.

**W. T.**

Islık sesi: PPP üfleyip ağızlığı çok açmak gerekir.



Anahtara kuvvetli şekilde basılarak gürültü elde edilir.

U

Ağızlık normal pozisyonundadır

U

Ağızlık tamamen dudaklarla kapanır



# CADENZA I

POUR FLUTE SEULE  
extrait de « EROSION I » pour flûte et orchestre

Yoshihisa TAÏRA

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a dynamic of *ff* and includes fingering numbers 1, 3, 4, 5. The second staff has dynamics *f* and *ffz p*, with fingering 12, 4, 2, 5. The third staff has dynamics *ff* and *p*. The fourth staff is marked *Slow Lent* and includes dynamics *p* and *lent*, with fingering 123, 23B5 and 12 4, 2 B5. The fifth staff features dynamics *ffz p*, *ffz p*, *p subito*, *ffz pp*, and *balayage ad lib. Sweep*. The sixth staff has dynamics *ffz p < fff*, *fff*, and *ffz p < fff*. The seventh staff includes dynamics *ffz*, *ffz ff <*, and *p subit*. The eighth staff is marked *Lent* and includes dynamics *ff < ffz p < ffz p* and *pp*, with the instruction *balayage Sweep*.

1983 by Editions TRANSATLANTIQUES

EMT 1711

*sfz*  $\leftarrow$  *sfz* *p* (*balayage* Sweep)

*sfz*  $\leftarrow$  *sfz* *p*  $\leftarrow$   $\rightarrow$

*pp* (1 2 3 4 / 2 3 4)  $\rightarrow$  *f*  $\rightarrow$  *p*  $\leftarrow$  *ff* ad lib.

*sfz* *p*  $\leftarrow$  *fff* *sfz*  $\leftarrow$  *sfz* *p*  $\leftarrow$

*fff* *fff* *voû*

*Fast flatt.*  
*flatt. vite*

*sfz*  $\rightarrow$  *pp* *fff*

*ad lib.* *p* *ff* *fff* *f*

*ad lib.* *f* *fff*

U expirer *Breathe out*  $\rightarrow$  O inspirer bruyament *Breathe in loudly*

*fff*

*long* *W.T. ad lib.* *long* *long silence*

*fff*  $\rightarrow$  *pp*  $\rightarrow$  *morendo*

#### 4.6. Cadenza I Eser Analizi<sup>7</sup>

Eser, flütün tiz perde aralığında ff (fortissimo) dinamik kullanılarak, yırtıcı bir çoklu seslendirme (multiphonic) tekniği ile başlamaktadır. Flütün ağızlığının grafik doğrultusunda içe ve dışa doğru çevrilmesiyle kaydırma (glissando) elde edilir. Kaydırmalar, fermata (point d'orgue) işaretinin bulunduğu noktada tutulup ağızlık kaydırılarak (glissando) tekrar içeri çevrilir ve böylelikle grafik yönünde sesin akışı sağlanır. Sesler giderek zayıflayarak baştaki çoklu seslendirme tekniğine bağlanmaktadır (Şekil 29).



Şekil 29. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır

İkinci akorda virgüller arası mesafe göz önüne alındığında, daha kısa olan çoklu seslendirme forte başlayıp kreşendo ile açılarak sfz'ye bağlanır (Şekil 30).



Şekil 30. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır

Sonrasındaki ani piyano düşüşü Taira'nın müziğindeki zıtlık kavramının bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır (Şekil 31).



Şekil 31. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır

<sup>7</sup> Eserde ölçü çizgisi olmadığı için satır numaralarıyla belirtilmiştir.

Bu gürlük azalışı, aynı zamanda parçanın genelinde yer alan 7'li aralık motifinin ilk işaretçisidir. Başlangıçtaki nota aralığı daha belirsiz ikincisinde ise net bir küçük 7'li aralık duyulur (Şekil 32).



Şekil 32. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır

Kalış notaları hiçbir zaman sabit bir perdede olmayıp geleneksel Shakuachi müziğindeki gibi belirsiz perde değişimlerini (eksen notanın çevresinde gezinme) gösterir (Şekil 33).



Şekil 33. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 1. satır

İkinci satırın başındaki motif, iki oktava yayılmış 7'li aralıklar inişi içerir (Şekil 34).



Şekil 34. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 2. satır

Bu dört notadan oluşan motif (la<sup>b</sup>, si, do, re) parçanın farklı yerlerinde sunulmuştur (Şekil 35).



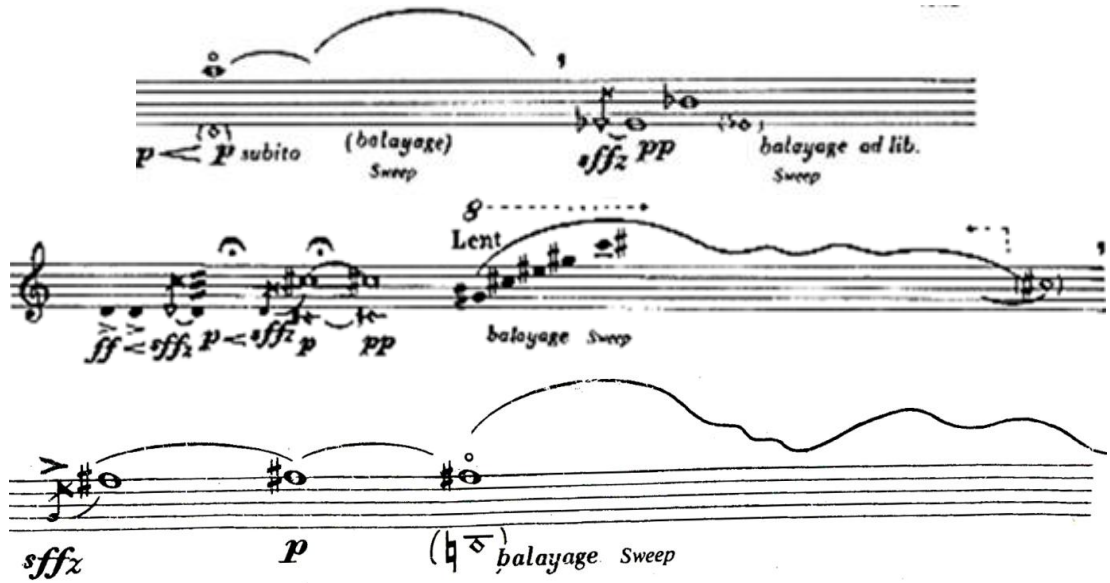
Şekil 35. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 4. satır





Şekil 39. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 4., 5., ve 6. satır

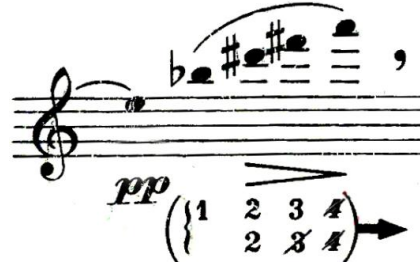
İkinci malzemenin en önemli unsuru re, mi<sup>b</sup>, do#, si sesleri üzerine kurulu armonik kaydırmalardır (Şekil 40).



Şekil 40. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 5., 8. ve 9. satır

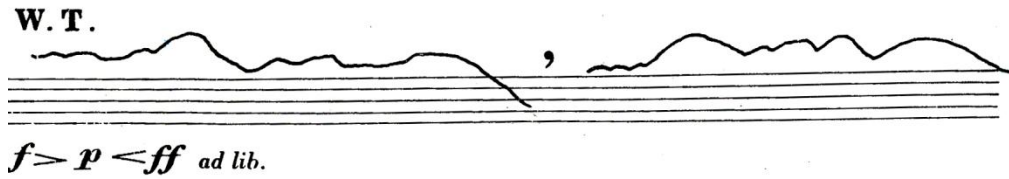
La<sup>b</sup>, si, do, re'nin tersten okunduğunda (retrograde), re, mi<sup>b</sup>, do#, si olarak görülebilir. Böylece makro ölçekte bir tutarlılık sağlanmakta ve 4 notalık bir motifle müziğin yapı taşları oluşturulmaktadır. Sekizinci satırda belirtilen Lent bölümü gürültü (noise), kurbağa dili (Flutterzunge), armonik kaydırma ve belirsiz notaların kaynaştırılarak kullanıldığı bir bölümdür. Büyük 7'li aralıklar sffz ile baştaki motiflere gönderme yapmaktadır.

On birinci satırdaki parmak numaraları verilen birinci oktavdaki mi<sup>b</sup> notasından üreyen armonik sesler si<sup>b</sup>, re<sup>#</sup>, fa<sup>#</sup> ve la seslerini elde etmemize olanak verirken fa<sup>#</sup> sesi için sağ el beşinci parmak la sesi için sağ el üçüncü ve beşinci parmak deliklerini açmak armoniklerin daha temiz çıkmasına yarar sağlar (Şekil 41).



Şekil 41. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 11. satır

Yeni bir motif olarak karşımıza çıkan ıslık sesinin (W.T.) kullanıldığı son bölümde havanın akışı notasyon grafiği yönünde ilerlemektedir (Şekil 42).



Şekil 42. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 11. satır

Perdelere vurularak yaratılan gürültü (keyclick) ile zamanın hızlı kullanılarak akışın ve müziğin tansiyonunun hızlandığı tepe noktasına ulaşan bir bölümdür. Eski malzemeler (mi, fa<sup>#</sup>, la, si), 7'li aralıklar ve tımsal teknik benzerlikler daha önce kullanılmıştır. Bu anıştırmalar eserde tutarlılığı sağlamaktadır (Şekil 43).



Şekil 43. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 12. ve 13. satır

Pierre Yves Artaud'un isteği üzerine Taira'nın Erosion I (1980) adlı flüt konçertosundan solo flüt için uyarlanan Cadenza I adlı eserin son bölümünde (Hondré, 1997: 40), yırtıcı bir şekilde ardıllanan flütün en tiz oktavlarıdaki ses yükseklikleri kullanılmıştır (Şekil 44).



Şekil 44. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 14. ve 15. satır

Bu pasajlar sesin en zayıftan (pp) flütün en uç noktalarındaki en gür seslerine dek (fff) geniş bir dinamik aralığı sunmaktadır. Flütün en tiz oktavına ulaşan ses aralıklarından sonra, parmak pozisyonları belirtilen notasyonda sesler boş üflenen havanın içinde duyularak elde edilir. Bu teknikte oluşan gürültü (noise) sayesinde rüzgar sesine benzer bir tını üretilir (Şekil 45).



Şekil 45. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 16. Satır

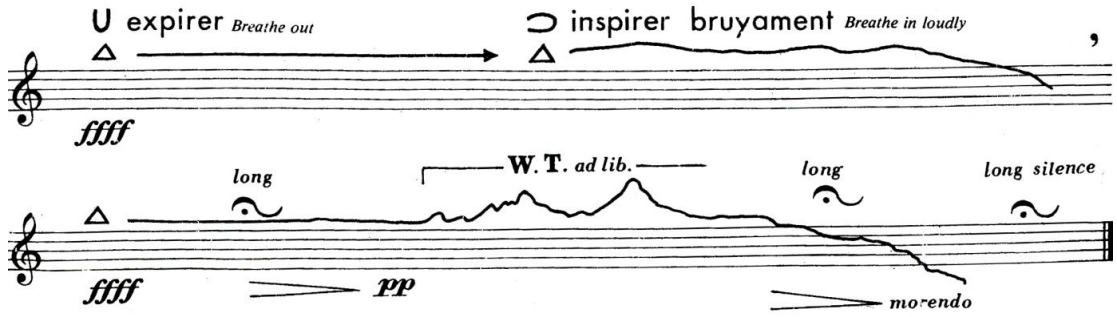
Eserde kullanılan 4. Oktavdaki mi sesinin peş peşe sıralanması flütün en uç noktasındaki doruk noktasını abartılı bir ses yüksekliği (ffff) ile vurgulamaktadır. 4. oktav mi sesinin notasyondaki grafik boyunca vuruş başları aksanla belirtilerek nefes işaretine kadar sıklıkları artırılarak devam eder Bu notasyondaki 4. oktav mi sesini elde etmek için 2 3/ 3 B, 2 3 4/ A 3 B 5  $\sharp$  ya da 2 3 4/ 3 B 5  $\sharp$  parmak pozisyonları denenebilir (Şekil 46).





Şekil 46. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 16. satır

Eserin son iki satırında yer alan flütün yüksek perdelerindeki yoğun seslilik (ffff) ağızlığın içe ve dışa açılıp kapatılarak boş havanın üflenmesiyle elde edilir. Gürültü ıslık sesiyle söndürülerek notanın üzerindeki grafik boyunca takip edilip ıslık sesinin (W.T.) gitgide kaybolmasıyla eser son bulur. Uzun bir sessizlik yaratılarak müziğin dahilinde hareketsiz kalınır. Bu yine "ma" kavramına bir göndermedir (Şekil 47).



Şekil 47. Yoshihisa Taira- Cadenza I, 17. ve 18. satır

## SONUÇ

Orantısal notasyon (proportional notation) kullanılarak yazılan Taira'nın Cadenza I adlı eserinde çoklu seslendirme (multiphonic) tekniği kullanılmıştır. İki virgül arasındaki müzikal figürlerin çalınış hızları notalar arasındaki mesafeye bağlı olup, değişkenlik göstermektedir. Taira'nın toplam çalış süresini 5 dakika 20 saniye olarak teklif ettiği eserde icracılar notaların görsel dağılımını notalar arasındaki mesafeyi baz alarak yapmalıdır (Hondré, 1997: 40). Bir müzikal bileşim olarak gürültüye (noise) eserinde sıkça yer veren Taira, anahtar sesini (keyclick) kullanmıştır. Flütün tınsal sınırlarını etkili bir şekilde kullanan besteci, çalgının içine hava üflenmesiyle elde edilen tınsallığı yine gürültü-müzik için idealize edilmiş sesler bağlamında ele alarak Japon geleneksel karşıtlık kavramına göndermede bulunmuştur.

Geleneksel olmayan notasyonla yazılan eserleri çözümlmek için, bestecinin o eser için yönergesi çok önemlidir. 20. yüzyıl müziğinde gelişkin tekniklerin kullanımına yönelik bir ortak dil oluşsa da, besteciler kendi tınsallıklarını bağımsız bir şekilde geliştirdikleri özel notasyonlarında ifade etmişlerdir. Dolayısıyla standart olmayan grafik notasyon daha sık görülmektedir.<sup>8</sup>

Geleneksel kültürlerden hareketle bestelenen eserlerde, referanslar o kültürün çalgılarına işaret ediyorsa, bu çalgıların ve müziklerin dinlenmesi eserlerin icrasında çok önemli bir rol oynar. Buradan hareketle Doğu ile Batı arasında gelişen Taira'nın müziği için geleneksel Japon müziği çalgısı olan Shakuhachi dinlenmesi önerilmektedir (Yokoyama ve Iwamoto'nun plakları aranabilir) (Artaud, 1997: 27). No Tiyatrosu, Bunraku, Kabuki gibi geleneksel Japon tiyatro gelenekleri müziği, dansı, şiir okumayı birbiriyle harmanlar (Artaud, 1997: 67). Geleneksel Japon müziğinde ritim için kural yoktur. Japon müziğindeki uzun değerlerle ölçü başlarının belirsizliğine rağmen müziğin birbiriyle uyum içinde olduğu görülür (Artaud, 1997: 66). Taira'nın müziğinde olduğu gibi Japon ritim kavramı insanın içinden gelen doğaçlamaya yakın bir kavramdır. Sakinlik ile gerginlik arasında zıtlıklarla vurgulanan Japon müziği Taira'nın "ma" kavramının ana felsefesi içinde yer alır (Artaud, 1997: 66). Taira Japon geleneksel müziğinin ana felsefesini oluşturan Jo-ha-kyu kavramı olan Çin kökenli bir oluşumdan etkilenmiştir. Bu kavramda verilmek

---

<sup>8</sup> Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook kitabına bakılabilir.

istenen ilk sert bir şekilde başlayan giriş (jo), yumuşak yapıda yürüyüş marş (ha), canlı ve şiddetli final (kyu) ilkesiyle tüm Japon geleneksel sahne sanatlarında kullanılır. Bu kavram Japon tarihinde değiştirilerek Jo daha yumuşak bir giriş haline getirilmiş, ho zıtlık varyasyonlarının merkezi olurken, kyu daha dingin bir duyguya dönüşmüştür (Artaud, 1997: 66).

Taira'nın müziğinin lirizmi Messiaen'in dini eserlerine ve Debussy'nin müziğine (Pélléas et Mélisande, La Mer) benzetilebilir. Diğer taraftan Jolivet'in monodik eşlik olmayan tek sesli eserleri ile Taira'nın eserleri arasında yakın bir benzerlik dikkat çekmektedir (Artaud, 1997: 27). Bunun yanı sıra Taira'nın eserlerinde vurgulanan ritmik doğruluk ve atakların kesinliği içinde özgürlük ve esnekliğe benzer olarak Debussy Syrnix, Varese'in Density 21,5 ve Berio'nun Sequenza I eserleri referans olarak gösterilebilir (Artaud, 1997: 28).

II. Dünya savaşı zamanlarından bu yana kalıplaşmışlıktan, daha önce duyulmadık seslerden oluşan bir renk yelpazesinin keşfine yolculuk yapan Batılı flütün sesi Doğu ve Batı kültürü arasındaki sınırların yıkılmasını sağlamıştır (Hondré, 1997: 31).

## KAYNAKÇA

- Addington, C. (1984). In Search of the Baroque Flute: The Flute Family 1680-1750. *Early Music*, Vol:12, No:1, 34-47 s. Oxford University Press, Erişim Tarihi: 22/06/2015, <http://www.jstor.org/stable/3127151>
- Anonim, (2009). Taira Yoshihisa (1937-2005). <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/taira-yoshihisa-1937-2005> Erişim Tarihi: 25/07/2015
- Antokoletz, E. (1998). Total Serialization in Europe. *The Twentieth Century Music* (9. Baskı) (369-385 s). Amerika: Prentice-Hall, Inc.
- Artaud, P. Y. (1997). La musique japonaise en quelques repères. *Traversieres Magazine [Dergi]*. Özel 3. Baskı, 65-71 s. Fransa: La Revue Officielle De L'association Française De La Flûte
- Artaud, P. Y. (1997). Quelques clés pour l'interprétation de la musique de Yoshihisa Taira. *Traversieres Magazine [Dergi]*. Özel 3. Baskı, 23-31 s. Fransa: La Revue Officielle De L'association Française De La Flûte
- Artaud, P. Y. (1997). Surgi de l'absence, Yoshihisa Taira. *Traversieres Magazine [Dergi]*. Özel 3. Baskı, 5-11 s. Fransa: La Revue Officielle De L'association Française De La Flûte
- Artaud, P. Y. (1997). Yoshihisa Taira De Tokyo à Paris... naissance d'un créateur. *Traversieres Magazine [Dergi]*. Özel 3. Baskı, 11-23 s. Fransa: La Revue Officielle De L'association Française De La Flûte
- Baron, C. K. (1982). Varèse's Explication of Debussy's *Syrinx* in *Density 21.5* and An Analysis of Varèse's Composition: A Secret Model Revealed. *The Music Review*, 43(2), 121-134 s. Erişim Tarihi: 02/07/2015, [http://www.stonybrook.edu/commcms/music/images/The\\_Music\\_Review.pdf](http://www.stonybrook.edu/commcms/music/images/The_Music_Review.pdf)
- Curinga, L. (2001). Parallel paths: historical-documentary and analytical contributions as a basis for the performance of Debussy's *Syrinx*. *Analitica*, Sayı 2. Erişim Tarihi: 02/07/2015 [http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en\\_2.htm](http://www.gatm.it/analitica/numeri/volume2/n2/0en_2.htm)
- De Lorenzo, L. (1992). *A Short History of the Flute. My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music* (5. Baskı) (3-11 s). Amerika: Texas Tech University Press.
- De Mente, B.L. (2004). *Gengo. Japan's Cultural Code Words: 233 Key Terms That Explain the Attitudes and Behavior of the Japanese* (6. Baskı) (75-77 s.). Singapur: Tuttle Publishing.
- Domínguez, L. T. (2011) *Solo Flute Pieces Throughout The Twentieth Century* Master Tezi, University of Gothenburg.

- Folio, C., Brinkman, R. (2007). Performance Issues. J. K. Halfyard, (Ed.), Berio's Sequenzas: Essays on Performance Composition and Analysis (2. Baskı) (11-83 s.). İngiltere: Ashgate Publishing Limited.
- Grayson, D. (2001). Bilitis and Tanagra: Afternoons with Nude Women. J. Fulcher, (Ed.), The Evolution. Debussy and His World (6. Baskı) (117-141 s.). Amerika: Princeton University Press.
- Harthan, J.P. (1943). Eighteenth-Century Flute Music. Music & Letters, Vol: 24 (No: 1), 35-42 s. Oxford University Press. Erişim Tarihi: 22/06/2015, <http://www.jstor.org/stable/728609>
- Hartsock, R. (2002). Edgard Varèse (1883-1965). L. Sitsky, (Ed.), Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook (8. Baskı) (530-537 s.). Amerika: Greenwood Press.
- Herd, J. A. (1989). The Nationalist Movement: Origins of Japanese Contemporary Music. Perspectives of New Music, Vol: 27 /no: 2), 118-163 s. Perspectives of New Music. Erişim Tarihi: 02/07/2015, <http://www.jstor.org/stable/833406>
- Hickmann, H. (1952). The Antique Cross Flute. Acta Musicologica, Vol: 24 (no: 3/4), 108-112 s. International Musicological Society. Erişim Tarihi: 25/06/2015, <http://www.jstore.org/stable/931683>
- Hirooka, Y. (1950). Western Music in Japan. Music Educators Journal, Vol: 36, (no: 3), 31+33+37+45-46 s. Erişim Tarihi: 25/06/2015, <http://www.jstor.org/stable/3388610>
- Holderer, M. J., (2009), "Japanese Western Classical Music from the Meiji to the Modern Era." (Konferans Dökümanı), The University of Texas, 1-34 s.
- Hondré, E. (1997). Les œuvres avec flûte de Yoshihisa Taira. Traversieres Magazine [Dergi]. Özel 3. Baskı, 31-48 s. Fransa: La Revue Officielle De L'association Française De La Flûte
- Kanazawa, M. (2015). Japan. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 12/06/2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43335pg9>
- Kurtaslan, H. (2010). Flüt Eğitiminde Çağdaş Türk Flüt Eserlerinin Kullanımı ve Örnek Çalışma Egzersizleri. Doktora Tezi. Konya Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Long, S. (2004). Japanese Composers of the Post-Takemitsu Generation. Tempo, Vol: 58 (no: 228), 14-22 s. Cambridge University Press. Erişim Tarihi: 07/04/2015, <http://www.jstor.org/stable/3878917>

- Lund, S.C. (1985). Bone Flutes in Wastergötland, Sweden. Finds and Traditions. A Music-Archaeological Study. *Acta Musicologica*, Vol: 57 (no: 1), 9-25 s. Musicological Society. Erişim Tarihi: 24/06/2015 <http://www.jstor.org/stabla/932685>
- Martins, R. (2015). Was “Earliest Musical Instrument” Just a Chewed- Up Bone?. Erişim Tarihi: 02/07/2015 <http://news.nationalgeographic.com/2015/03/150331-neanderthals-music-oldest-instrument-bones-flutes-archaeology-science/>
- Matthews, C. (1998). Tokyo: 1998 Suntory Summer Festival. *Tempo*, New Series, (No: 207), 32-33 s. Cambridge University Press. Erişim Tarihi: 02/07/2015, <http://www.jstor.org/stable/944509>
- Mcgregor, M. T. (2012). Of Instrumental Value: Flutist- Composer collaboration in the Creation of New Music. Doktora Tezi. The University of British Columbia.
- Montagu, J. (2015). Flute. *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569> Erişim Tarihi: 24/07/2015.
- Powell, A. (2002). *Shepherds, Monks, and Soldiers. The Flute* (1. Baskı) (7-27 s). Çin: Yale University Press
- Priore, I. (2007). Analytical Approaches. J. K. Halfyard, (Ed.), *Berio’s Sequenzas: Essays on Performance Composition and Analysis* (2. Baskı) (191-291 s.). İngiltere: Ashgate Publishing Limited.
- Puglisi, F. (1988). A Survey of Renaissance Flutes. *The Galpin Society Journal*, Vol:41, 67-82 s. Galphin Society. Erişim Tarihi: 25/06/2015 <http://www.jstor.org/stable/842710>
- Schlüren, C. (2004). Rewiew. *Tempo*, Vol: 58 (No: 228), 41-42 s. Cambridge University Press. Erişim Tarihi: 02/07/2015 <http://www.jstor.org/stable/3878920>
- Shiozaki, A. (2015). The Arrival of Western Music in Japan. 31. Baskı. [Festival Brořürü], 4-6 s.
- Smaldone, E. (1989). Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Toru Takemitsu’s November Steps and Autumn. *Perspectives of New Music*, Vol: 27 (No: 2), 216-231 s. *Perspectives of New Music*. Erişim Tarihi: 02/07/2015, <http://www.jstor.org/stable/8333413>

- Southgate, T. L. (1907-1908). The Evolution of The Flute. Proceedings of the Musical Association, Vol: 34, 155-175 s., Royal Musical Society adna Taylor & Francis, Ltd. Erişim Tarihi: 24/06/2015, <http://www.jstor.org/stable/765801>
- Stolba, K. M. (1998). Music Since 1945. The Development of Western Music (3. Baskı) (623-660 s). Amerika: McGraw-Hill Companies.
- Tann, H. (1989). Introduction. Perspectives of New Music, Vol: 27 No: 2, 45-44 s. Perspectives of New Music, Erişim Tarihi: 02/07/2015 <http://www.jstor.org/stable/833401>
- Thomas, B. (1975). The Renaissance Flute. Early Music, Vol: 3 (No:1), 2-10 s. Oxford University Press. Erişim Tarihi: 25/06/2015 <http://www.jstor.org/stable/3125300>
- Worman, W. E. (1975). Boehm's Design of the Flute: A Comparison with That of Rockstro. Galpin Society Journal, Vol: 28, 107-120 s. Galpin Society. Erişim Tarihi: 25/06/2015, <http://www.jstor.org/stable/841577>
- Wilford, J. N. (2009). Flutes Offer Clues to Stone Age Music. Erişim Tarihi: 02/07/2015 [http://www.nytimes.com/2009/06/25/science/25flute.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/06/25/science/25flute.html?_r=0)
- Wynn, J. (1929). The Flute. The Musical Quarterly, Vol: 15 (No: 3), 469-474 s. Oxford University Press. Erişim Tarihi: 25/06/2015, <http://www.jstor.org/stable/738333>
- Yoshida, T. (1956). How Western Music Came to Japan. Tempo, Vol: 40. Cambridge University Press. Erişim Tarihi: 29/06/2015, <http://www.jstor.org/stable/942805>