

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

TORU TAKEMİTSU'NUN VOİCE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

MİNE AKSOY

Danışman
Doç. Dr. Özge USTA

İzmir, 2017

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

05.01.2018

Doç. Dr. Özge USTA

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

05.01.2018

Doç. Dr. Paolo SUSANNI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

05.01.2018

Doç. Jülide GÜNDÜZ

Doç. Dr. Çağrı Bulut

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZET

Toru Takemitsu'nun Voice Adlı Eserinin İncelenmesi

Mine Aksoy

Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Özge Usta

2018

Uluslararası ün sahibi olan ilk Japon besteci Toru Takemitsu, 20. yüzyılın ikinci yarısının en önemli bestecilerinden biridir. Klasik çok sesli müzik ile Uzakdoğu kültürü ve felsefesini birleştirerek elde ettiği kendine has tarzını ortaya koyan eserleri günümüzde dünyanın her yerinde seslendirilmektedir. Bestecinin solo flüt için yazdığı Air, Itinerant ve Voice adlı eserleri güncel flüt yarışmalarında, icracılardaki modern müzik yorumu ve tekniklerin kullanım hâkimiyetini değerlendirmek amacıyla değişik kategorilerde en sık yer verilen eserlerdendir.

İncelemenin ilk bölümünde, Toru Takemitsu'nun yaşamı ve besteci kimliğini tarihsel perspektifte ele alınmıştır. Bestecinin, müziksever bir aileyle geçen çocukluk yıllarının ardından savaş döneminin kanunları sebebiyle küçük yaşta gitmek zorunda kalıp batı müziğiyle tanıştığı askerlik döneminin getirdiği kendi kültüründen uzaklaşması, hayran olduğu bestecilerle tanıştığı dönemde kendi kültürünün değerini tekrar kavrayışı ve sonraki müzikal aktiviteleri incelenmiştir.

İkinci bölümde Takemitsu'nun etkilendiği besteciler olan Claude Debussy, Olivier Messiaen, John Cage ile olan ilişkileri ve müziğini etkileyen diğer bütün estetik ve teknik unsurlar anlatılmıştır.

Üçüncü bölüm bestecinin Voice hariç diğer iki solo flüt eseri olan Air ve Itinerant'ın tarihsel ve yapısal olarak genel bir incelemesidir.

Son bölümde ise Voice eserinin tarihsel, yapısal ve biçimsel özelliklerinin detaylı bir incelemesi bulunur. Eser içinde kullanılan modern flüt teknikleri belirlenir, kullanım alanları analiz edilir ve tekniklerin uygulama yöntemleri açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toru Takemitsu, Voice, Modern Flüt Teknikleri, Modern Solo Flüt Eserleri

ABSTRACT

A Research of Toru Takemitsu's Voice

Mine Aksoy

Yaşar University Institute of Social Sciences

MA Program in Art & Design

Master Thesis

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Özge Usta

2018

The first Japanese composer Toru Takemitsu, internationally renowned, is one of the most important composers of the second half of the 20th century. The works of classical polyphonic music and its unique style, which combines Far East culture and philosophy, are voiced throughout the world today. Composer's solo flute pieces Air, Itinerant and Voice, are the most frequently cited works in different categories to evaluate the dominance of contemporary music interpretation and techniques in contemporary flute contests.

In the first part of the review, the life of Toru Takemitsu and the identity of the composer are discussed in a historical perspective. After his childhood years with a music-loving family, composer's had to go to a young age due to the laws of the war period, to get acquainted with the western music brought by the military period and to move away from his own culture. In the time he met with the admired composers, he regained the value of his own culture and examined other musical activities.

In the second part, Takemitsu's composers Claude Debussy, Olivier Messiaen, John Cage and all other aesthetic and technical influences affecting the music are explained.

The third section is a historical and structural overview of Air and Itinerant, two other solo flute work, with the exception of composer's Voice.

In the last part, there is a detailed examination of the historical, structural and formal features of Voice. The extended flute techniques used in the work are determined, the areas of use are analyzed and the application methods of the techniques are explained.

Keywords: Toru Takemitsu, Voice, Extended Flute Techniques, Modern Solo Flute Repertoire

ÖNSÖZ

Yüksek lisans programımı tamamlamak için hazırlamış olduğum bu incelemenin amacı, Japon besteci Toru Takemitsu'nun besteci kimliğini, müziğini anlamak isteyen müzisyenlerin ve modern flüt repertuarının en önemli eserlerinden biri olan "Voice" adlı eseri yorumlamak isteyen tüm flüt icracılarının aydınlatılmasıdır.

Benimle hiç sıkılmadan saatlerce flüt dersi yapan, tüm bilgisini, tecrübesini ve deneyimini paylaşan, beni öğrenmeye teşvik eden, öğretmeye imrendiren hocam Doç. Jülide Gündüz'e, incelemem boyunca her sorunun cevabını kendisinde bulabildiğim, hiçbir yardımcı benden esirgemeyen Doç. Dr. Özge Usta'ya ve her zaman yanımda olan aileme yönlendirmeleri ve bana kattıkları her şey için teşekkür ederim.



Mine Aksoy

İzmir, 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Toru Takemitsu’nun Voice Adlı Eserinin İncelenmesi” 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.

15/12/2017



Mine Aksoy

İÇİNDEKİLER

TORU TAKEMİTSU'NUN VOİCE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
YEMİN METNİ	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar LİSTESİ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TORU TAKEMİTSU'NUN HAYATI VE ESERLERİ

1.1. Çocukluğu ve Müzikle İlk Teması	3
1.2. Askerlik Yılları, Batı Müziğiyle Tanışması	4
1.3. Savaş Sonrası Yıllar	5
1.4. Japon Kültürüne Yeniden Dönüş	6
1.5. Yasuji Kiyose ile Tanışması	7
1.6. Jikken Kobo	8
1.7. Uluslararası Çapta Tanınan Bir Besteci Olma Yolunda	9

İKİNCİ BÖLÜM
TORU TAKEMİTSU'NUN ETKİLENDİĞİ BESTECİLER VE
BESLENDİĞİ MÜZİKAL KAYNAKLAR

2.1. Claude Debussy	11
2.2. Olivier Messiaen	12
2.3. John Cage	14
2.4. Toru Takemitsu'yu Beslemiş Diğer Estetik ve Teknik Kaynaklar	16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TORU TAKEMİTSU'NUN SOLO FLÜT ESERLERİ

3.1. Itinerant-In Memory of Isamu Noguchi	20
3.2. Air	22

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
TORU TAKEMİTSU'NUN VOİCE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

4.1. Eserin Tarihsel Oluşum Süreci	24
4.2. Eserin Yapısal ve İçerik Özellikleri	25
4.3. Eserde Kullanılan Modern Flüt Teknikleri ve Uygulama Yöntemleri	29
4.3.1.Eserin Önsözünde Bulunan Teknikler	29
4.3.2. Eserde Kullanılan Diğer Modern Flüt Teknikleri	42
4.3.2.1. Glissando	42
4.3.2.2. Portamento	43
4.3.2.3. Kurbağa Dili	43
4.3.2.4. Doğuşkanlar	44

4.3.3. Eserin Başından Sonuna Modern Tekniklerin

Kullanım Noktaları

46

SONUÇ

50

KAYNAKLAR

51



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo Adı

Sayfa Numarası

Tablo 1: Kullanılan Modern Teknikler

46



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil Adı	Sayfa Numarası
Şekil 1: Önsözde Kullanılan “Japon Noh Flütü” İfadesi	25
Şekil 2: Normal Çalım İçin Kullanılan Nota Yazım Şekilleri	29
Şekil 3: Kısa Süreli ve Uzun Süreli Ses Yazımının Görsel Farkı	30
Şekil 4: Eserin İlk Ölçüsü ve Süre Belirtimi	30
Şekil 5: Bağlı Çalım İçin Kullanılan Yazım Şekli	30
Şekil 6: Talimatlarda Gösterilen Bağlı Yazım Şekli Dışında Besteci Tarafından Eklenen Ekstra Bağ Örneği	31
Şekil 7: Staccato	31
Şekil 8: 44. Ölçüde Kullanılan Artikülasyon	31
Şekil 9: Süsleme Notaları	32
Şekil 10: Tımı Değişikliği-Noh Flütü Tımsı	32
Şekil 11: Perde Seslerinin Açıklandığı B Bölümü	32
Şekil 12: Ses Üzerine Eklenen Perde Sesi	33
Şekil 13: Tek Başına Kullanılan Perde Sesi	33
Şekil 14: C Bölümü “Diğer Özel Direktifler”	33
Şekil 15: Pizzicato	34
Şekil 16: Yorumcunun Çalarken Sesini Kullanması	34
Şekil 17: Hava Tımsı	35
Şekil 18: Ağızlığı Kapatarak Konuşma	35
Şekil 19: Çıglık Atma, Haykırma	35
Şekil 20: Fısıldama	36
Şekil 21: Sesten Sessizliğe Varış	36
Şekil 22: Alt Oktavlardaki Pes Sesler İçin Kullanılan Dudak Pozisyonu Gibi Büyük Bir Dudak Deliği ile Belirtilen Seslerin Çalımını	37
Şekil 23: Tamamen Serbest Bırakılan Dudakların Aldığı Geniş Pozisyon İle Belirtilen Sesin Çalımını	37
Şekil 24: Orta Oktav İçin Kullanılan Gibi Tamamen Küçük Olmayan Bir Dudak Deliği ile Belirtilen Multifoniğin Çalımını	37
Şekil 25: Tiz Sesler İçin Kullanılan Gibi Küçük Bir Dudak Pozisyonu İle Belirtilen Sesin Çalımını	37
Şekil 26: Multifonik Tremolo	38

Şekil 27: Çeyrek Ton Tizleşen Ses	39
Şekil 28: Çeyrek Ton Pesleşen Ses	39
Şekil 29: Üç Çeyrek Ton Tizleşen Ses	39
Şekil 30: Parmak Numaraları İçin Tablo	40
Şekil 31: Alternatif Parmak Pozisyonlarının Multifonik ve Mikroton Dışı Kullanımı	40
Şekil 32: D Bölümü, Zamanlama	40
Şekil 33: Çok Uzun Durak	41
Şekil 34: Kısa Durak	41
Şekil 35: Kısa Nefes Yazımı	41
Şekil 36: Sırasıyla Hızlanma ve Yavaşlama İçin Kullanılan Oklar	41
Şekil 37: Glissando	43
Şekil 38: Portamento	43
Şekil 39: Kurbağa Dili	44
Şekil 40: Birinci Oktav Do Sesinin Doğuşkan Sıralaması	45
Şekil 41: Küçük Yuvarlak ile Gösterilen Doğuşkan Ses Yazımı	45
Şekil 42: Temel Sesin Elmas Şekliyle Eklenmesi	46

GİRİŞ

Toru Takemitsu, döneminin ilk dünya çapında tanınırlığa sahip olan Japon bestecisidir. Ona bu ünü kazandıran şey batı müziğiyle sentezlediği Japon kültürü ve Uzakdoğu felsefesinin ortaya çıkardığı özgünlük denebilir. Günümüzde de müziğinin özgünlüğü sayesinde tüm dünyada solo, oda müziği ve orkestra eserleri değerli müzisyenler ve orkestralar tarafından sıkça seslendirilip kaydedilmektedir. Bu çalışmada incelemesi yapılan *Voice* adlı eser de bestecinin en çok seslendirilen eserlerinden biridir. Günümüz flüt yarışmalarının neredeyse hepsinde belirli bir kategoride modern eser çalma mecburiyeti vardır ve repertuvarda yarışmacılara sunulan seçeneklerin birinde mutlaka Takemitsu'nun *Voice* eseri görülür. Bu durum da bestecinin bu eserini modern flüt repertuvarının en önemli eserlerinden biri yapar.

Çalışmanın ilk bölümünde tarihsel yöntem kullanılarak bestecinin yaşamı, müzik hayatı ve faaliyetleri incelenmektedir. Küçük yaşta müzikle tanışan Takemitsu'nun, yaşadığı olumlu-olumsuz her koşulun müziğini ne denli etkilediğini incelemek, eserin yazılmış olduğu döneme ait unsurları saptamak ve bir birey olarak bestecinin isteklerini, hırslarını, uzaklaşmak istediklerini yani kısaca onu insan yapan özelliklerini aramak icracıyı eseri yorumlama aşamasında doğru noktaya taşır. Bu doğrultuda çalışmanın ikinci bölümünde yer alan bestecinin etkilendiği diğer besteciler ve estetik, teknik unsurlar da yorumcu için Takemitsu'nun müzik gustosunu, onu müzik yazmaya iten gücü ve örnek olarak aldıklarını anlamada ikinci bir adım olur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde literatür tarama yöntemiyle incelenen *Air* ve *Itinerant* eserleri, bestecinin diğer solo flüt eserleridir. Bu iki eser de *Voice* eserinden oldukça sonra, bestecinin son yıllarında yazılmış eserlerdir. Bu eserler arasında bağ kurmak, ortak noktaları ve farklılıkları analiz etmek eseri yorumlamada icracıya ayrı bir pencere açar.

Tezin son ve odak noktası olan dördüncü bölümünde analiz yöntemiyle *Voice* eseri incelenmiştir. Eserin tarihsel oluşum süreci, yapısal, biçimsel ve teknik olmak üzere tüm elementleri ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur. Bir icracının eseri çalmaya başlamadan önce yapması gereken tüm ayrıştırmalar yapılmıştır. Hangi modern tekniklerin, nerede ve nasıl uygulandığı icracıya aktarılmıştır. Bu da klasik nota yazımından farklı bir yazım şekli

kullanılan modern müziği, yorumcuya anlaşılır kılar ve gözden kaçabilecek bazı unsurları hatırlatır. Son olarak verilen tabloyla da çözümleme en basit şekliyle sunulur.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.TORU TAKEMITSU’NUN HAYATI VE ESERLERİ

1.1.Çocukluğu ve Müzikle İlk Teması

Japon Besteci Toru Takemitsu 8 Ekim 1930 günü Tokyo’da doğmuştur. Ailesi, doğumundan bir ay sonra, bir sigorta firmasında çalışan (Sakamoto, 2003:1) babası Takeo Takemitsu’nun işi nedeniyle Çin’in Dalian kentine taşındığı için besteci çocukluğunu Çin’de geçirmiştir (Britannica, 2017). Bu durumun, Toru Takemitsu’nun besteci olmasına dolaylı da olsa olumlu etki yaptığı söylenebilir. Çünkü I. ve II. Dünya Savaşları arası dönemde Japonya’nın aşırı milliyetçi hükümeti ülkede Batı müziğini yasaklamıştır. Fakat Çin’de böyle bir yasak uygulanmamıştır ve Toru Takemitsu’nun müziksever babasının Çin’deki evlerinde sık sık caz kayıtları dinlediği bulgularına ulaşılmıştır.

Baba Takemitsu aynı zamanda da, bir Japon flütü olan “şakuhaçi” tutkunu olduğu bilinmektedir. Oğluna saatlerce bu geleneksel Japon enstrümanını dinletmiştir (Burt, 2001:21). Bestecinin kulağına, gelişiminin en önemli yıllarında çalınan bu kayıtların Toru Takemitsu’nun müziğe yönelmesinde etkili oldukları söylenebilir. *Eclipse* (1966) ve *November Steps* (1967) gibi eserlerinde şakuhaçiyi kullanmış olmasında, aynı zamanda da kimi eserlerinde caz etkileri görülmesinde hayatının ilk yıllarında babasının sayesinde duyduğu, dinlediği müziklerin etkili olması muhtemeldir (Robinson, 2011:20)

Ailesiyle birlikte yedi yaşında Japonya’ya dönen Toru Takemitsu, babasının 1938 yılındaki ölümünün ardından, geleneksel bir telli Japon enstrümanı olan “koto”yu çalan teyzesiyle yaşamaya başlamıştır. Nasıl ki babasının müziğe ilgisinin bestecinin müzikal gelişimine katkıda bulunmuş olabileceği yönünde bir tahmin yürütmek yanlış olmazsa koto icracısı ve öğretmeni teyzesinin küçük Toru’ya etkisinin de muhtemelen bunun tam tersi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Takemitsu biyografaları, bestecinin Japon geleneksel müziğine uzun süre, özellikle de kariyerinin başlarında mesafeli durmasında bu dönemden kalma kötü hatıralarının etkili olabileceğini iddia etmişlerdir (Sakamoto, 2003:20-21).

1.2.Askerlik Yılları, Batı Müziğiyle Tanışması

Toru Takemitsu o dönemin Japon yasaları uyarınca 1944 yılında, yani henüz 14 yaşındayken askere alınmıştır. Bestecinin daha sonra “son derece acı” (Takemitsu, 1989:3) olarak nitelediği ve Haruyo Sakamoto’nun, “Takemitsu’nun hayatının en zor dönemi” (Sakamoto, 2003:2) olarak nitelediği bu yılları Takemitsu şu sözlerle betimlemiştir:

II. Dünya Savaşı boyunca, başka birçok çocukla birlikte uzun saatler boyunca Saitama şehrindeki dağların derinliklerinde yer alan bir Japon askeri üssüne ait gıda dağıtım deposunda çalıştım. 1945’in ilk aylarında on dört ila on beş yaşlarındaki gençler olarak diğer muharebe askerleri gibi çalışıyor ve yaşıyorduk. Sebepsiz yere dövülüyor, ceza alıyor ve sefalet içinde yaşıyorduk... Bu dönem boyunca Japon ordusu Batı’dan gelen her şeyi yasaklamıştı: İngilizce dili, her türden müzik vb (Sakamoto, 2003: 3).

Bu zorlu yılların, Takemitsu’nun müzik yaşamına yine de bir katkısı olmuştur. Çünkü geleceğin bestecisi Takemitsu bir pop şarkısı formunda da olsa Fransız müziğiyle ilk defa bu dönemde tanışmıştır. Askeri hizmeti sırasında bir subay genç askerleri kışlanın arkasına götürüp, bir gramofonda gizli olarak, özellikle 1920’li yıllarda Fransa’da çok popüler olan şarkıcı ve dansçı Josephine Baker’in (1906-1975) söylediği bir Fransızca şansonu, Parlez-moi d’amour’u dinlettirir (Masakata, 2017). Bu deneyim, Takemitsu’nun hayatı boyunca büyük yakınlık duyacağı Fransız müziğiyle ilk teması olması bakımından Takemitsu biyografisinde önemli bir yer tutar.

Örneğin Noriko Ohtake, bu şarkıyı dinleyen Takemitsu’nun şok olduğunu ve bir anda Batı müziğinin “muhteşem kalitesi”ni fark ettiğini belirtmiştir (Ohtake, 1993:2). Besteci daha sonra, bu şarkıyı dinledikten sonra bir anda, “Düşmanların müziği ne kadar da güzelmiş!” diye düşündüğünü anlatır ve bu deneyimin onu bir müzisyene dönüştürdüğünü söyledikten sonra şu sözleri kaydeder: “Savaş sona erdiğinde, zihnim ve kalbim tümüyle müzik düşünceleriyle kaplıydı. Müzikten başka bir şey düşünemiyordum (Sakamoto, 2003:3-4).”

Takemitsu, savaş sonrası dönemdeki Amerikan işgali sırasında ABD ordusunda görev almakla birlikte uzun süre hastalıkla boğuşmak zorunda kalmıştır. Uzun süre yataktan çıkamayan besteci boş zamanlarını olabildiğince Batı müziği dinleyerek değerlendirmiştir. Fakat bu dönemde Batı müziğinden öylesine etkilenmiştir ki geleneksel

Japon müziğiyle arasındaki duygusal mesafe daha da büyümüştür. Takemitsu, bundan çok sonra, artık uluslararası çapta tanınan bir besteci olarak New York International Festival of the Arts'ta yaptığı konuşmada geleneksel Japon müziğinin kendisine “her zaman savaşın acı hatıralarını hatırlattığını” belirtmiştir (Takemitsu, 1989:3).

Japon besteci Toru Takemitsu biyografisini incelemek, bir yaratıcı insanın, kendi kültürü ile Batı kültürü arasında kalmasının sadece 20. yüzyıl Türk aydın ve sanatçısına mahsus olmadığını (bu izlek, iki farklı kuşaktan olmakla birlikte bilhassa Ahmet Hamdi Tanpınar [1901-1962] ve Oğuz Atay'ın [1934-1977] eserlerinde odak noktası halini alır), Batılı gözle bakıldığında egzotik veya merkez dışı olarak görülen kültürlerde yetişmiş bestecilerin, sanatçıların, şairlerin, yazarların, kısacası yaratıcı insanların neredeyse tamamının kendi kültürleriyle Batı kültürleri arasında kaldıklarını, bu açmazı o veya bu şekilde yaşadıklarını göstermesi bakımından Türk araştırmacıları için de değerli bir kazanımdır.

1.3.Savaş Sonrası Yıllar

Besteci savaş sonlandığında akademik çalışmalara başlamayı reddedip besteci olmaya karar vermiştir. Fakat kimlik arayışı ve kimlik sorunları bu dönemde de son bulmamıştır. Bu dönemde özellikle, Japon kültürünün diğer toplumdaki alımlanışı üzerine kafa yoran besteciye, tıpkı diğer Doğu toplumlarındaki yaratıcı insanları olduğu gibi, Batı'ya hâkim olan yüzeysel oryantalizm rahatsız etmiştir. Paris'te, Japon müziği içeren bir kaydın kapağında, bugün hâlâ klişe Japonya imgeleri olma özelliğini kaybetmemiş Fuji Dağı ile geisha kızı resimlerini gören genç Takemitsu bundan duyduğu utanç ve rahatsızlığı daha sonraki röportaj ve yazılarında dile getirmiştir (Ohtake, 1990:7).

Aynı dönemde Türkiye'de de, bu yüzeysel oryantalizmden duydukları rahatsızlığı dile getiren edebiyatçılar olmuştur. Necip Fazıl Kısakürek gibi muhafazakâr şairlerin yanında, örneğin Nâzım Hikmet de birden fazla şiirinde bu yöndeki rahatsızlığını şiire dökmüştür. Hikmet'in, “Tevekkül! Kısmet! Kafes, han, kervan şadırvan! Gümüş tepsilerde rakeden sultan! (...) İşte Frenk şairinin gördüğü şark!” dizeleriyle açılan *Piyer Loti* başlıklı şiiri bu konu etrafında dolanan şiirleri arasında öne çıkanlar arasındadır.

Batı'da kendi kültürünün alımlanış biçiminden duyduğu rahatsızlığın Batı müziğine duyduğu büyük hayranlığı zedelemesine izin vermeyen Takemitsu, besteci olmaya karar verdikten sonra yaklaşık on beş sene boyunca eserlerini Batı müziği formları ve malzemeleriyle biçimlendirmiştir. Hatta bu konuda o kadar titiz davranmıştır ki ilk kompozisyon denemelerinden *Kaheki*'de, Japon milliyetçiliği etkisi olarak yorumladığı pentatonik diziler¹ keşfedince korkmuş ve çalışmasını yırtıp atmıştır (Ohtake, 1990:7).

Bu dönemde eserlerine hiçbir Japon unsuru katmayan besteci, bunun yerine, besteciliğinde bütün hayatı boyunca güçlü etki yapmış besteciler Claude Debussy (1862-1918) ve Olivier Messiaen'in (1908-1992) eserlerini analiz ederek kendi kendini yetiştirmeyi tercih etmiştir. Besteci kendi köklerini ancak 1960'larda John Cage'le (1912-1992) tanışmasından sonra, John Cage'in etkisiyle keşfedecek, Japon kültürüne gerçek anlamda ancak bu tarihten sonra yönelecektir. (Robinson, 2011:22).

1.4.Japon Kültürüne Yeniden Dönüş

Noriko Ohtake, Takemitsu'nun tekrar Japon kültürüne yönelişini, daha doğrusu, kendini kültürünü yeniden keşfedişini, kökleri 17. yüzyıla kadar uzanan geleneksel Japon kukla tiyatrosu "Bunraku"yu (Brazell, 1998:115) seyredişine dayandırır. Bunraku performanslarında kuklalara bir konuşmacının yanında bir Japon lavtası olan "shamisen" ile vurmalı bir enstrüman olan "taiko" eşlik eder. Ohtake'ye göre, Takemitsu, izlediği Bunraku performansları sayesinde ve özellikle de shamisen ile taiko'nun etkisiyle "geleneksel Japon müziğinin ihtişamı"nın farkına varmıştır (Ohtake, 1990:8).

Japon kültürünü müziğini besleyebilecek bir kaynak olarak yeniden keşfetmesi, John Cage'in bu yöndeki etkisi ve çağdaşı birçok bestecinin Japon unsurlarını eserlerinde kullanması Takemitsu'nun da eserlerine yansımış ve bu tarihten itibaren birçok eserine geleneksel Japon enstrümanları girmiştir (Robinson, 2011:23). Fakat besteci kendi kültürüyle olan ilişkisini salt bu yüzeyde bırakmamış, ben ve öteki, Doğu ve Batı, yeni ve eski gibi farklı konseptlerin bir arada kullanılıp kaynaştırılması fikri üzerine bütün hayatı

¹ Pentatonik Diziler: Halk müziklerinde yaygın bir şekilde kullanılan beş sesli dizilerdir. En çok kullanılan çeşidi (yarım perdesi bulunmayan, anhemitonik pentatonik dizi) piyanonun sadece siyah perdelerine basılarak kolayca elde edilebilir. (Kennedy, M., Kennedy, J., Rutherford-Johnson, T. Oxford Dictionary of Music, 2012: 644)

boyunca düşünmüş, birbirine karşıt gibi duran bu konseptlerin müzikal estetiğinin önemli bir parçası olduğunu dile getirmiştir (Takemitsu, 1995:59-60).

Bestecinin kendi kültürüne yönelmesini ve Japon kültürünü yeniden keşfetmesini sağlayan bir diğer önemli deneyim de dinlediği ilk Gagaku, yani geleneksel Japon saray müziği konseridir. Kökleri Çin'e dayanan ve üflemeli, yaylı ve vurmali Japon enstrümanlarından oluşan bir orkestra tarafından icra edilen Gagaku müziğini ilk defa dinlediğinde besteci, "Seslerin bir ağaç gibi göğe yükseldiğini," söylemiş ve buradan hareketle çoksesli Batı müziği ve geleneksel Japon müziği arasında şu sözlerle bir karşılaştırma yapmıştır: "*Batı müziği sesleri yatay olarak yayılır, şakuhaçinin sesleri ise bir ağaç gibi dikey olarak yükselir* (Sakamoto, 2003:6-7)."

1.5.Yasuji Kiyose ile Tanışması

Takemitsu akademik bir müzik eğitimi almamıştır. Fakat bestecinin, Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği Japonya kolunun kurucusu ve "milliyetçiler" olarak bilinen bir besteciler grubunun destekçisi olan Yasuji Kiyose (1900-1981) (Koozin, 1989:19) ile ilişkisini bir tür eğitim olarak görmek mümkündür. Takemitsu, Kiyose'nin keman sonatını dinlemiş ve çok etkilenmiş, bu yüzden de Kiyose'ye zaten büyük saygı duymuştur. Takemitsu'nun çalışmalarından haberdar olan Kiyose'den, onu desteklemek istediği haberini aldığıında çok mutlu olduğunu belirten Takemitsu ile Kiyose arasında, kesintisiz olmamakla birlikte uzun yıllar süren bir tür öğretmen-öğrenci ilişkisi başlamıştır.

Kiyose, Takemitsu'ya alışıl gelmiş şekilde müzik dersleri vermemiş, fakat ona elindeki bütün nota ve kayıtlara sınırsız erişim imkânı sunmuştur. Bu da müzikte bir otodidakt olan Takemitsu'yu ciddi derecede ileriye taşımıştır. Kiyose'nin müziğinde aradığını bulan Takemitsu bu müziğin "gösteriştenden uzak gerçek müzik" olduğunu söylemiştir (Ohtake, 1993:19).

Takemitsu'nun Kiyose ile karşılaşmasından birkaç ay önce gerçekleşmiş bir olay da bestecinin biyografisinin dönüm noktalarındandır. Besteci, 1948 yılı baharında Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin iki gün süren giriş sınavlarına katılmak için kayıt yaptırmıştır. Fakat ilk günkü sınavın sonunda, bu sınavdaki bir şeylerin tam anlamıyla doğru olmadığını ve "bestecilerin bu şekilde doğmayacaklarını" hissedip ikinci gündeki

sınavlara katılmamış ve bu hareketiyle, akademik müzik çalışmalarının önünü tamamen kesmiştir. Bu anlamda besteci, Kiyose ile karşılaşmasına kadarki bütün müzik bilgisi ve birikimini kendisi edinmiş, biraz da onun müzik tutkusunu paylaşan ve Takemitsu ile birlikte başka bestecilerin eserlerini inceleyen arkadaşlarından bir şeyler öğrenmiştir. Bu yönden bakıldığında, Kiyose'nin hiçbir müzik eğitimi almamış bu genci destekleme sözü vermiş olması onda büyük bir yetenek gördüğü anlamına gelir (Sakamoto, 2003:9).

Takemitsu 1948 yılında kafasında, “çalışır haldeki küçük bir kutunun içindeki tampere müzikal seslere gürültü eklemek” olarak dile getirdiği elektronik müzik teknolojisini tasarlamıştır. Besteci 1950'lerde, “Musique concrète”in kurucusu Fransız besteci ve mühendis Pierre Schaeffer'in (1910-1995) 1948 yılında kendisiyle aynı şeyi düşünmüş olduğunu fark edince bu tesadüften dolayı mutlu olduğunu söylemiştir. (Holmes, 2008:106).

Bugün film müzikleriyle de öne çıkan ve kırk yıl içinde yüzü aşkın film müziği bestelemiş olan (Donald, 2012:5) Toru Takemitsu'nun film müziğine yönelmesi ise Japon milliyetçi hareketinin öncülerinden olarak görülen besteci Fumio Hayasaka (1914-1955) ile tanışması sayesinde olmuştur. Hayasaka, Japonya'da, film müziği besteciliğinde önemli bir isim olmuştur. Hayasaka'ya duyduğu saygı ve hayranlık Takemitsu'nun film müziğine yönelmesini sağlamıştır (Ohtake, 1993:19) Bir kısmı parasal kaygılarla yazılmış olmakla birlikte yüzden fazla film müziği kaleme almış besteci bugün Japon sinema tarihinin en önemli bestecileri arasında gösterilmektedir (Sakamoto, 2003:9-10).

1.6.Jikken Kobo

Toru Takemitsu biyografisinin önemli olaylarından biri de 1951 yılında yaşanmıştır. Besteci kimi tanınan sanatçılar, şairler ve müzisyenlerle birlikte 'Jikken Kobo (Deneysel Stüdyo)' ismindeki sanatçı grubunu kurmuştur. Geleneksel Japon sanatlarını reddeden grup, üyelerinin bestelediği yeni kompozisyonları desteklemiş, bir yandan da Batı avangart müziğini Japon kültür çevrelerine tanıtmıştır (Oxford, 2004:722).

Jikken Kobo'daki iş birliği, Takemitsu'ya bestelerinin seslendirilmesi konusunda yardım etmiştir. Eserleri bu sayede Japonya'nın en önemli profesyonel müzisyenleri tarafından seslendirilmiştir (Sakamoto, 2003:11). Bu dönemde bestelenen eserler arasında

Uninterrupted Rest I (1952) başlıklı, düzenli bir ritmi ve ölçü çizgisi olmayan piyano parçası öne çıkar (Grove, 2017).

Jikken Kobo çevresinde bulunmanın Toru Takemitsu'ya birçok getirisi olmuştur. Bu sayede hem eserleri seslendirilmiş hem tanınırlığı artmış hem de grup üyeleriyle olan iletişimi sayesinde müzikal ve sanatsal anlamda ufku genişlemiştir. Ne var ki 1953 yılında tüberküloz hastalığı bir kez daha nüksedip sağlık durumu iyice kötüleşince Jikken Kobo'nun etkinliklerine katılamamaya başlamıştır. Bu yüzden de grup üyeliğinden çıkarılmayı talep etmiştir (Sakamoto, 2003:12).

1.7.Uluslararası Çapta Tanınan Bir Besteci Olma Yolunda

Takemitsu'nun Kiyose ve Hayasaka gibi isimlerle kurduğu ilişkiler Japon müzik çevrelerinde tanınmasını sağlamış ve 1956 yılında Tokyo Metropolitan Senfoni Orkestrası tarafından bir eser siparişi almıştır. Eserine *Requiem for Strings* başlığını veren besteci eseri, 1955 yılında ölen Hayasaka'ya adamıştır. Orkestra tarafından 1957 yılında ilk seslendirilişi yapılan eser 20. yüzyılın en etkili bestecilerinden Igor Stravinski'nin (1882-1971) ilgisini çekmiştir. *Requiem for Strings*'i, "*Harika bir eser bu. Çok yoğun bir yapısı var.*" sözleriyle niteleyen Stravinski'nin ilgisi uluslararası müzik çevrelerinin ilgisinin Takemitsu'ya yönelmesini sağlamıştır. Bu olay Takemitsu'nun ününün Japonya dışına yayılmasını sağlayan ilk büyük adımlardan biridir (Sakamoto, 2003:10).

Stravinski ABD'ye döndükten sonra Amerikalı besteci ve orkestra şefi Aaron Copland'a (1900-1990) Takemitsu'dan bahsetmiştir. Bunun üzerine Koussevitskiy Vakfı'ndan bir eser siparişi alan Takemitsu'nun bu sipariş üzerine bestelediği eseri *Dorian Horizon*, Aaron Copland şefliğindeki San Francisco Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir (Takemitsu, 1989:205).

Takemitsu, besteci olarak sivrildiği 1960'lardan itibaren geleneksel Japon enstrümanlarını eserlerine adapte etme denemeleri yapmıştır. Bu eserlerin en tanınmışlarından *November Steps*'in, 1967 yılında New York Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiş olması bestecinin biyografisindeki önemli kilometre taşlarından biridir (Takemitsu, 1989:3).

1970'lerden itibaren uluslararası avangart bestecilerin en tanınmışlarından biri haline gelen besteci bu yıllarda Karlheinz Stockhausen (1928-2007) gibi bestecilerle buluşmuş, flütçü Aurele Nicolet (1926-2016), obuacı ve besteci Heinz Holliger (d. 1939) gibi saygın icracılarla ortak projeler yürütmüştür (Burt, 2001:132-133).

Takemitsu 1950'lerden yaşamının sonuna kadar hem beste yapmaya devam etmiş hem de çok sayıda müzik yazısı kaleme alıp dünyanın çeşitli kurumlarında dersler vermiştir. Akademik bir müzik eğitimi almasa da büyük bir adanmışlıkla müziğe bağlanan ve hayatını müzik üzerine kuran besteci 1996 yılındaki ölümüne kadar uluslararası müzik çevrelerinde büyük bir ilgi görmüştür. Eserleri büyük orkestralar tarafından seslendirilmiş, CD kayıtlarına girmiştir. 20. yüzyılda Japonya'nın çıkardığı en büyük besteci olarak görülen Toru Takemitsu ölümünün üzerinden yirmi yılı aşkın süre geçmiş olmasına karşın bugün hâlâ müzik toplulukları ve müzisyenlerden ilgi görüyor, eserleri bugün de dünyanın her tarafında seslendiriliyor.

İKİNCİ BÖLÜM

2.TORU TAKEMITSU'NUN ETKİLENDİĞİ BESTECİLER VE BESLENDİĞİ MÜZİKAL KAYNAKLAR

2.1.Claude Debussy

Fransız besteci Claude Debussy, Toru Takemitsu'yu bütün bestecilik hayatı boyunca derinden etkilemiş bestecilerin başında gelir. Besteci, Debussy'nin üzerinde yaptığı etki hakkında şu sözleri kaydederken aynı zamanda da Debussy'nin müziğini algılayış biçimini gözler önüne serer:

Debussy müziğinden çok şey öğrendim. (Ben elbette kendi kendimi eğittim, fakat Debussy'yi büyük mentorum olarak görüyorum.) Müziği farklı yollarla analiz edilebilirse de Debussy'nin [müziğe] en büyük katkısı, renk, ışık ve gölgeyi vurgulayan o kendine has orkestrasyonuydu. Alman bestecilerin orkestrasyonundan farklı olarak, Debussy orkestrasyonunun çok sayıda müzikal odağı vardır. Elbette o, benim hassasiyetlerimden farklı hassasiyetlere sahip bir Avrupalıydı, yine de hem Japonya'dan hem de Batı'dan öğrendi ve kendine özgü bir orkestrasyon yarattı. Ondan öğrendiğim tam da buydu işte (Takemitsu, 1995:110).

Takemitsu, Debussy'nin Doğu, özellikle de Japon kültürü ve müziğinden etkilendiğini bilir. Ona göre Debussy'nin Japon kültürüne ilgisi, bağlandığı o zengin Fransız besteciler kuşağından gelen orkestrasyon anlayışıyla (örn. François Couperin [1668-1733], Jean-Philippe Rameau [1683-1764] vs.) birleşince ortaya kendine özgü orkestrasyon stili çıkmıştır.

Bestecinin, müzik yazılarını içeren *Confronting Silence* adlı kitabının “Notes on November Steps” başlıklı bölümünde anlattığı bir anekdot Takemitsu'nun Debussy ile sadece teknik anlamda bir bağ kurmadığı, Fransız besteciyle arasında bir tür gönül bağı da olduğunu gösterir. New York Filarmoni Orkestrası'nın 125. kuruluş yıldönümü şerefine kendisine sipariş verilen eseri bestelemek üzere 1967 yılı mart ayından sonbaharına kadar Nagano'daki bir stüdyo daireye kapandığını belirten besteci yanına iki nota aldığını söyler.

Bunlardan biri Debussy'nin *Prelude a L'apres-midi d'un faune* ikincisi ise *Jeux* adlı eseridir. Prelüdün notalarının –partiyonun piyano versiyonudur bu notalar– Debussy'nin el yazması olduğunu belirten Takemitsu, açık yeşil, pembe ve kahverengi gibi renklerle kaleme alınmış notalara baktığında hepsinin kendine ait bir yaşamının olduğunu fark ettiğini dile getirir (Takemitsu, 1995:83). Hem uzun bir seyahate çıktığında yanına yalnızca Debussy notaları almış olması hem de Debussy'nin el yazmasıyla kurduğu bu derin zihinsel ilişki Takemitsu'nun Debussy hayranlığının ve Fransız besteciye ne kadar önemsedığının açık göstergesidir.

Tıpkı Debussy gibi Takemitsu da sesleri düzenlerken birçok katman halinde çeşitli renk tonları yaratmak istemiştir. Bu anlamda Haruyo Sakamoto, Takemitsu'nun örneğin geç dönem eserlerinden *Riverrun*'un (1984), içerdiği ışıklı ve şeffaf seslerle Debussy'ye benzemesinin şaşırtıcı olmadığını belirtir. Ona göre, Debussy'nin piyano eserlerinde görülen; “*parçalar halindeki melodiler, belirsiz pedal işaretlerinin kullanımı ve uçucu ses kalitesi*” gibi kimi karakteristik özelliklere Takemitsu'nun piyano müziğinde de rastlanır (Sakamoto, 2003:17-18). Debussy'nin Takemitsu üzerinde yaptığı büyük zihinsel, ruhsal ve duygusal etkinin yanında, İngiliz besteci ve şef Oliver Knussen de (d. 1952) tıpkı Sakamoto gibi bariz bir müzikal etkiye dikkat çeker ve Takemitsu'nun yine geç dönem eserlerinden *The Quotation of Dream*'de (1991) yer alan Debussy'nin *La Mer*'inden alıntılara işaret eder (Knussen, 1998).

2.2.Olivier Messiaen

Toru Takemitsu üzerinde derin etki yapan bir başka besteci de Olivier Messiaen'dır. Debussy'den “büyük mentorüm” olarak söz eden besteci Messiaen için ise “spiritüel mentorüm” demiştir (Takemitsu, 1995:141). Besteci, Messiaen ile olan bağı şu sözlerle ifade eder: “*Onun müziğinden öğrendiğim birçok şeyin yanında, rengin konseptiyle deneyimi ve zamanın formu unutulmazlar arasında kalacak* (Takemitsu, 1995:141).”

Messiaen, kendisiyle yapılmış nehir söyleşiyi içeren kitap “*Music and Color*”da Japon müziği hakkındaki görüşlerini dile getirir. Messiaen'ın bu sözleri, Takemitsu ile ilişkisine dair de önemli ipuçları vereceği için çalışmanın bu noktasında alıntılanmıştır:

Japon müziği statik bir müzik. Ben de statik bir besteciyim, çünkü görülmez ve aşkın olana, sonsuzluğa inanıyorum. Şu an, Doğu'lular aşkın olana bizden çok daha yakınlar. Müziklerinin statik olmasının sebebi de bu. Bir inanan olarak benim yazdığım müzik de aynı şekilde statik. Bu, Japonya'ya olan ilgimi şüpheye yer bırakmadan açıklıyor (Messiaen, 1994:102).

Takemitsu'nun üzerindeki Messiaen etkisi daha ilk dönem eserlerinde bile kendini gösterir. 1950 yılının verimi *Lento in Due Movimenti* adlı eserini bestelediği sırada Messiaen'ın 8 *Préludes* eserinin notalarına erişmiştir. Burt bu eserde ritim, tını ve modların kullanımı gibi birçok bakımdan açık bir Messiaen etkisi görüldüğünü söyler (Burt, 2001:31).

Messiaen'ın, Japon müziğini betimlerken öne çıkardığı tinsel özellikler ve Japon kültüründe çok önemli bir yer teşkil eden doğa sevgisi ve saygısı iki besteciyi birleştiren en güçlü iki bağ olarak görülebilir. Bu ruhsal ve kültürel bağ, Takemitsu'nun, Messiaen müziğinin teknik özelliklerini çok iyi analiz edip bir şekilde kendi müziğine adapte etmesini sağlamış, bu da iki bestecinin müziğinde teknik anlamda da ortak yönlerin ulaşmasını sağlamıştır. Bu noktada, Takemitsu için doğanın ne anlama geldiğini açıklamakta fayda vardır. Bestecinin şu sözleri insan ve besteci olarak Takemitsu'da doğanın ne gibi anlamlar çağrıştırdığını yalın bir şekilde gösterir:

Bugünün bestecileri doğayı unutuyorlar. Müziği matematik gibi işliyorlar. Müziklerinde şiir yok. Ben doğa üzerine her zaman düşünürüm. Veya daha doğrusu, düşünmem. Düşünmeyi sevmiyorum. Ama doğanın seslerini, rüzgarı, kuşları, denizi dinlemelisin. Müzikal sesler sadece müzik enstrümanlarının çıkardığı sesler değildir. Görülen ve görülmez, fark etmez, yaşayan her şeyin bir sesi ve döngüsü vardır. Ben seslerin iç doğasını resmetmeye çalışıyorum. Doğa, Japon evlerinin bir parçası olduğu kadar müziğin de bir parçası olmalı (Wilson, 1982:XVI).

Takemitsu, Messiaen'ın “sınırlı transpozisyon modları” adını verdiği modlarından faydalanarak kendine yeni olanaklar açmış ve bu sayede iki besteci arasında “statik, meditatif ve zamansız” kimi ortak özellikler oluşmuştur. Takemitsu'nun daha önce de anılan *Lento in Due Movimenti* ile *Uninterrupted Rests* gibi eserlerinde Messiaen modlarını kullandığı görülür (Sakamoto, 2003:18).

Takemitsu'nun 1975 yılında bestelediği *Quatrain* başlıklı eseri, Messiaen etkisinin en belirgin biçimde görüldüğü eser olması bakımından önem taşır. Japon besteci New

York'ta Messiaen'le buluştur. Messiaen'a o sıralar üzerine çalıştığı eseri *Quatrain*'i gösterip fikir almak isteyen Takemitsu ile Fransız bestecinin buluşması bir saat olarak planlanmış olmasına karşın tam üç saat sürmüştür. Messiaen, Takemitsu'ya piyanoda meşhur eseri *Quartet for the End of Time*'ı çalmıştır. Bu buluşmayı ve Messiaen'ın piyano çalışını Takemitsu şu coşkulu sözlerle anlatmıştır:

On yıldan fazla bir süre önce 'Quartet for the End of Time' ile aynı enstrümantasyonda bir parça bestelemek üzereyken Messiaen'ı New York'ta ziyaret ettim. Ben ona parçamla ilgili fikirlerimi açtım, o da bana kendi eserine dair anekdotlar anlatıp birçok nazik tavsiyede bulundu. Enstrümantasyonu üzerine konuşurken piyano çaldığında piyano sanki bir orkestra gibi duyuldu. Parmaklarının her biri başka bir enstrüman sesi çıkarır gibiydi (Takemitsu, 1995:141).

Bu buluşma sonrasında Japon besteci, Messiaen'dan izin alarak *Quartet for the End of Time* ile aynı enstrümantasyonu kullanmış ve ortaya çello, keman, klarnet, piyano ve orkestra için *Quatrain* adlı eser çıkmıştır. Burt, enstrümantasyon özdeşliğinin yanında ayrıca, *Quatrain*'de yer alan, Messiaen'ın *Technique de mon langage musical* (Müzik Dilimin Tekniği) kitabından alınıp kullanılmış çeşitli melodik figürlere dikkat çeker (Burt, 2001:155-156).

Takemitsu, kendisi de savaşı birebir yaşadığı için Olivier Messiaen'ın II. Dünya Savaşı sırasında Nazi toplama kamplarına kapatılmasına rağmen bestelemeyi bırakmamış olmasını her zaman büyük bir ilham kaynağı olarak görmüş ve bunun da etkisiyle, Fransız besteciye ömrü boyunca derin bir bağlılık duymuştur. Messiaen'ın 1992 yılındaki ölümünden çok etkilenen ve bunun çağdaş müzikte bir krize neden olacağını söyleyen Takemitsu son piyano eseri *Rain Tree Sketch II*'yi aynı yıl içinde bestelemiş ve esere "Olivier Messiaen'in Anısına" ibaresini düşmüştür (Takemitsu, 1995:139-141)

2.3.John Cage

Takemitsu'yu besleyen bir başka önemli kaynak ise savaş sonrası dönemin öncü avangart bestecilerinden John Cage olmuştur. Takemitsu'nun John Cage müziğiyle ilk teması 1961 yılında, Japon besteci Toshi Ichianagi (d. 1933) Amerika'daki öğrenimini tamamlayıp Japonya'ya döndüğü zaman ülkesinde John Cage'in Piyano Konçertosu'nu seslendirdiği konserde gerçekleşmiştir. Bu eserin üzerinde "derin bir etki (Burt, 2001:92)"

bıraktığını söyleyen Takemitsu, Cage 1962 yılında Japonya'ya geldiği zaman turne boyunca Amerikan besteciye eşlik etmiştir.

Cage'in Takemitsu üzerinde yaptığı etki o kadar büyük olmuştur ki Cage'le teması sayesinde kendi kültürüne tekrar ilgi duymaya başlamıştır. Zen felsefesine büyük bir ilgi duyan Cage'le ilişki içinde olmak Takemitsu'nun geleneksel Japon kültürüne yönelmesini sağlamıştır. Cage'in, Zen pratiklerine, Zen ustası Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) ile temasıyla yoğunlaşan ilgisi Takemitsu'nun da ilgisini hem genel anlamda Doğu kültürüne hem de kendi kültürüne çekmiş ve Japon besteci geleneksel Japon müziği unsurlarını kendi kompozisyonlarına adapte etmenin yollarını aramaya başlamıştır.

Bu konuda Takemitsu'nun şu sözleri, geleneksel Japon müziğine yönelmesinde Cage'in ne kadar büyük bir rol oynamış olduğunu bütün gerçekliğiyle gözler önüne serer: "*John Cage'e derin ve içten şükranlarımı sunmam gerek... Büyük oranda, John Cage'le temasım sayesinde kendi geleneklerimin değerinin farkına vardım (Takemitsu, 1989: 3).*"

Cage'le ilişkisinin, Takemitsu'nun müzikal anlayışı üzerinde güçlü ve derin bir etkisi olmuştur. Ancak bu etki sadece spiritüel düzeyde değildir. Takemitsu, Cage'ten sadece kendi kültürünün inceliklerini öğrenmemiştir. Aynı zamanda, Cage'in teknik buluşlarından da faydalanmıştır. Örneğin ilk seslendirilişi San Francisco Senfoni Orkestrası tarafından yapılmış *Dorian Horizon* (1966) adlı eserde Japon besteci, Cage'in yirmi dört yaylı için kuartetinin mimari yapısını model alır. Cage'in kuartetinde enstrümanlar farklı yerlere yerleştirilerek müzikal uzam içinde birçok ses katmanı elde edilir.

Aynı yöntemi *Dorian Horizon*'da Takemitsu da izlemiştir ve on yedi yaylı enstrümanı iyi hesaplanmış bir şekilde ayrı ayrı noktalara yerleştirerek farklı derecelerde farklı ses renkleri elde etmiştir (Takemitsu, 1989:9). Cage aracılığıyla, enstrümanları farklı noktalara yerleştirerek çeşitli ses efektleri elde edilebileceğini kavrayan Japon besteci kendi eserlerinde bu yöntemi ustalıkla uygulamıştır.

John Cage'le ilk teması Takemitsu'yu, *Ring* (1961), *Corona for pianist(s)* (1962) ve *Corona II for Strings* (1962) gibi eserlerinde grafik notasyon ve belirsiz prosedürler gibi teknikleri kullanma konusunda cesaretlendirmiştir (Burt, 2001:94).

1971 yılında kaleme aldığı "John Cage's Music (John Cage'in Müziği)" başlıklı yazısında, Cage'in sürekli olarak yeni müzikal yaklaşımlar yarattığını ve Cage müziğinin

gerçek doğasının notada yazana bakarak anlaşılmayacağını söyleyen Takemitsu, aynı paragrafta, “John Cage, müziğimi derinden etkilemiştir (Takemitsu, 1995:27).” diyerek, John Cage ile olan bağının Messiaen’le olan bağıyla ortak noktaları olduğunu ortaya koyar. Çünkü bu çalışmanın, Olivier Messiaen’ın Toru Takemitsu üzerindeki etkisinin incelendiği bölümde de belirtildiği gibi, Messiaen da görünenin ötesine, aşkın olana inandığını söyler ve Japon müziğine olan ilgisini de bu inancını vurgulayarak açıklar. Buradan hareketle, her ne kadar birbirlerinden uzak coğrafyalarda yetişmişler ve genel itibariyle farklı müzik dünyaları yaratmış olsalar da bu üç bestecinin de, yani Messiaen’ın da, John Cage’in de, Toru Takemitsu’nun da en temelde bu özde, görünenin ötesine duyulan inanç ve özlem özünde birleştiğini söylemek yanlış olmaz.

Cage’in, Messiaen’in ölümünden yaklaşık dört ay sonra hayata gözlerini yummasıyla derin bir üzüntü daha yaşayan Takemitsu’nun, John Cage’in ölümü üzerine söylediği şu sözler Takemitsu’nun John Cage’i görüş, anlayış ve yorumlayış biçimini göstermesi bakımından son derece önemlidir:

Benim için önemli bir kişiyi daha yitirdim. Ben, Cage’ten “hayat”ı öğrendim, nasıl yaşanılacağını ve müziğin hayattan bağımsız olmadığını öğrendim. Bu açık ve yalın gerçek uzun süre unutulmuştu. Sanat ve hayat birbirinden ayrı yaşamaya başlamıştı. (...) Estetik öncelik halini almış, müzik salt kâğıt işçiliği niteliğine bürünmüştü. Böyle bir anda John Cage Batı müzik sanatını kökünden salladı ve sesin unutulmuş özü ile sesin annesi olarak sessizliğin varlığını herkese naif bir açıklıkla hatırlattı. John Cage sayesinde ses, özgürlüğünü tekrar kazandı (Takemitsu, 1995:137).

2.4.Toru Takemitsu’yu Beslemiş Diğer Estetik ve Teknik Kaynaklar

Takemitsu’nun eserlerine genel bir bakış atıldığında 20. yüzyılın birçok farklı stilini kullanıp denediği görülür. Erken dönem eserlerinde pentatonik dizilere ve geleneksel Japon müziği esintilerine rastlanır. Bunda yarı nasyonalist Şin-sakyokuha adlı gruba dâhil olmasının da etkisi vardır.

Bu gruptan ayrılıp daha ilerici bir çevrenin oluşturduğu Jikken Kobo’ya katıldığı yıllarda bestecinin musique concrete, seriyalizm, grafik notasyon, hazırlanmış piyano vs. gibi 20. yüzyılın yeni tekniklerini denediği görülür. *Uninterrupted Rest* (1952), *Horse*,

and *Death* (1958) gibi eserleri bu dönemin ürünü olup aynı zamanda musique concrete denemelerinin ilk ürünleridir.

Stravinski'nin Takemitsu'yu keşfetmesini sağlamış eser *Requiem* ise kilise modları üzerine kuruludur. Besteci kilise modlarını, ABD'nin Japonya işgali sırasında dinlediği Amerikan Silahlı Kuvvetleri Radyosu'nda çalan caz müziğinden öğrenmiştir (Galliano, 2002:22).

Takemitsu, 1960'ların başlarından itibaren, önce Jikken Kobo'dan, daha sonra da John Cage'ten aldığı felsefi temeller üzerine kendi müzikal dilini inşa etmeye başlamıştır. Kendi dilini, kendi stilini bulmaya yaklaştıkça müziğine geleneksel Japon müziği unsurlarını da katmaya başlamıştır. Biva ve şakuhaçi gibi geleneksel enstrümanları eserlerine adapte eden besteci bu yöntemi sürekli olarak takip etmemiştir. Daha ziyade, Batılı enstrümanlarda geleneksel enstrümanların seslerini yakalamaya çalışmıştır (Robinson, 2011:32-33).

Fakat Takemitsu'nun Japon kültürünü eserlerine adapte etme yöntemi 1960'lardan önce de, örneğin 1959 yılında tamamlanmış iki flüt için *Masque*'ta da görülür. Prömiyerin program notlarında, eserin başlığının doğrudan, kadın karakterleri oynayan Noh aktörlerinin giydikleri maskelere gönderme yaptığı belirtilmiştir (Burt, 2001:63).

Bestecinin 20. yüzyıl tekniklerini denemiş olması, bütün stilini başka bestecilerden ödünç aldığı tekniklerle oluşturduğu anlamına gelmez. Bestecinin günümüze kalan en eski eseri olma özelliğini taşıyan piyano için *Romance*'ta (1949) bile Takemitsu stiline en karakteristik özelliği haline gelmiş bir kullanımın, bütün haldeki pasajların birebir tekrarının varlığı hissedilir.

Bestelenmesine 1961 yılında başlanmış üçlemeyi oluşturan *Ring*, *Sacrifice* ve *Valeria* başlıklı parçalar aleatorik özellikler taşırlar ve kimi açılardan Richard Wagner'in (1813-1883) meşhur *Ring* dörtlümesine dayanırlar. Fakat *Ring* başlığının, Wagner'in *Ring*'i ile bir bağı yoktur. Bu isim John Cage'in kullandığı dört teknik (r)etrograde, (i)nversion, (n)oise ve (g)eneral theme'in ilk harflerinin birleştirilmesi sonucunda elde edilmiştir.

1960'ların ikinci yarısında bestelenen *Eclipse* ve *November Steps* gibi eserler Takemitsu'nun bestecilik anlayışını değerlendirme noktasında dönüm noktası niteliğindedirler. Çünkü besteci bu eserlerde geleneksel Japon eserlerini Batılı

enstrümanlarda taklit etmekten öteye geçip doğrudan kullanmış ve bu tercihinin, uluslararası ününü pekiştirmesinde önemli rolü olmuştur. Fakat bu eserlerin Takemitsu biyografisi için tek önemi bu değildir. Bu eserlerden itibaren bestecinin stilinde de önemli değişiklikler görülür (Robinson, 2011:32-38).

Takemitsu, *November Steps*'ten önce daha ziyade geleneksel bir orkestra stilinde yazmıştır. O tarihe kadar, Japon enstrümanlarıyla Batılı orkestrayı birbirine karıştırmaya çalışmak yerine bu iki ses dünyası arasındaki farkları vurgulamak gerektiğine inanmıştır (Galliano, 2002:36). Bu eser, Takemitsu'nun daha sonraki bestecilik anlayışında önemli yer tutacak “ses nehri/ses akışı” kavramının denendiği ilk eser olma özelliğini taşır. Besteci geleneksel anlamda konçerto yapısına, konçerto formuna odaklanmak yerine değişimli olarak çalınan uzun ve kısa notalarla durmaz bir ses akışı oluşturmaya çalışır (Ohtake, 1993:16).

1970'lerin sonlarından itibaren, uluslararası çaptaki ününün büyümesiyle döneminin önemli müzisyenleriyle iş birliğine gitme fırsatı yakalayan Takemitsu, bu dönemde bestelediği eserlerinde, diğer bestecilerden aldığı seriyalizm, grafik notasyon gibi tekniklerden uzaklaşıp iş birliği ve arkadaşlık ilişkisi içinde olduğu müzisyenlere adadığı eserler bestelemiştir. 1976 yılının ürünü *Bryce* bu eserlere bir örnektir.

Ünü ne kadar bütün müzik merkezlerine yayılmış olsa da her ne kadar olgunluk çağına ulaşmış olsa da yeni ses ve ifade olanakları arayışını hiç bırakmayan Japon besteci 1980'lerden itibaren çoklu temalara ilgi duymaya başlamıştır. “Su” ve “düş görme” Takemitsu'yu ilgilendiren temalar arasında olmuş ve besteci bu ikisini bir arada düşünmüştür. Yetkin bir çoktemalılık örneği olan *I Hear the Water Dreaming* başlıklı eserinde besteci bu iki temayı bir arada kullanmıştır (Burt, 2001:193).

Takemitsu'nun beslendiği kaynaklar çeşitlendikçe üslubu da Jikken Kobo grubunun avangart stilinden tonal müziğe doğru kaymıştır. Bunda, geleneksel Japon enstrümanlarını müziğine adapte etme çabalarının da etkisi olduğunu söylemek yanlış olmaz. 1970'lerde yazısı gittikçe tonal bir yapıya dönüşen bestecinin, gençliğinde detaylı olarak incelediği Debussy'ye yaklaştığı görülür. Debussy benzerliği yer yer öyle gözle görülür hale gelmiştir ki Burt gibi Takemitsu araştırmacıları bu yılları Takemitsu'nun Debussy periyodu olarak isimlendirmişlerdir (Burt, 2001:14).

Takemitsu'nun geç dönem eserlerinin genellikle bir ölçü sayısı taşımadıkları veya ölçü sayısız kısımların ölçü sayılı pasajlarla değişimli olarak kullanıldığı görülür. Aynı zamanda, metrik düzen hissini ortadan kaldırmak için 4/4'ten 3/4'lüğe ve hatta 1/4'lükten 3.5/4'lüğe hızlı geçişler göze çarpar. Takemitsu'nun bu tercihinin köklerinin de Debussy ve Messiaen'e dayandığı söylenebilir (Robinson, 2011:24).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.TORU TAKEMITSU’NUN SOLO FLÜT ESERLERİ

3.1.Itinerant – In Memory of Isamu Noguchi

Toru Takemitsu’nun solo flüt için 1989 yılında bestelediği “Itinerant – In Memory of Isamu Noguchi” adlı eser bestecinin yakın dostu Japon asıllı Amerikalı heykeltıraş, peyzaj mimarı ve tasarımcı Isamu Noguchi’nin (1904-1989) ölümü sonrasında bestelenmiş yaklaşık beş dakikalık bir ağıttır (Jang, 2010:67).

Heykel ve tasarımları dünyanın dört bir yanında sergilenen sanatçının en bilinen eserleri UNESCO’nun Paris’teki merkez binasının bahçesinde yer alan “The Garden of Peace (Barış Bahçesi)” (1958), bugün hâlâ satışta olan mobilya dizaynı “Noguchi Table (Noguchi Masası)” (1947) ile Kudüs’teki İsrail Müzesi’nde sergilenen “Heimar” (1968) adlı heykeldir. 1985 yılında New York’ta açılmış “The Isamu Noguchi Garden Museum (Isamu Noguchi Bahçe Müzesi)” içerdiği açık hava heykel müzesi ve beş yüz parçalık heykel ve fotoğraf koleksiyonuyla bugün hâlâ ziyaretçi çekmektedir (Britannica, 2017).

Eser, başlığını da Isamo Noguchi’nin bir karakter özelliğinden almıştır. İngilizce dilinde “itinerant”, gezgin anlamına gelmektedir. Noguchi de bu özelliğiyle tanınmış ve bir modern seyyah olarak görülmüştür. Arkadaşının bu özelliğinden yola çıkan Takemitsu parçanın stil ve atmosferine Itinerant kelimesinin çağrıştırdığı öğeleri adapte etmiştir.

Takemitsu’nun, 1975 yılında kaleme aldığı “Isamu Noguchi – Traveler” başlıklı yazısında Noguchi ve seyahat üzerine söylediği şu sözler Noguchi’nin Takemitsu üzerinde bıraktığı etkiyi açığa vururken aynı zamanda da, *Itinerant* eserinin arka planını gözler önüne sermektedir:

Noguchi bir gezgindir. Onunla tanışıklığım ve onun eserlerini görme tecrübem konforlu ve rahat yaşayışımı sonlandırdı ve bilinmeyenler dünyasına doğru yola çıkmamı sağladı. Fakat Noguchi’nin seyahatlerinden dönerken beraberinde getirdiği şeyler farklı biçimler alır, kimileri heykel, kimileri ise tamamlanmamış bahçe dizaynıdır, ama bunlar beni her zaman zenginleştiren ve haritamdaki yeni yerlerin farkına varmamı sağlayan şeylerdir.

Genellikle geçici bir varış noktasına doğru hareket etmek olarak anlaşılan seyahat, gerçekten de eylemin ötesinde sınırsız bir süreçtir. Bu yüzden, gerçek seyahat hiç bitmez. Bir yerde kalmaya karar verirsek, dışavurum eylemi sabit güzellik tarafından kontrol altına alınır: Seyahat anlamsızlaşmıştır. Fakat Noguchi'nin yaptığı gibi seyahat etmek kolay bir iş değildir (Takemitsu, 1995:69).

Noguchi, geleneksel Japon bahçe kültürüne tutunarak, mekânları dönüştürüp sahip oldukları doğal güzelliği ortaya çıkarmaya çalışmıştır. İnsanın doğa ile savaşının, heykel ve mimari aracılığıyla daha iyi anlaşılacağına inanmıştır. Takemitsu, Noguchi'nun bu fikrini müziğine ses ile sessizliğin savaşı olarak aktarmıştır. Aynı şekilde, Batı'nın doğal olmayan geleneksel formları içinde sesin doğal özünü oluşturma savaşını da Noguchi'nin insanın doğa ile savaşı tahayyülünden devralmıştır.

Takemitsu da Noguchi de Doğu ve Batı sanatları arasındaki farkları keşfetme konusunda istekli olmuşlardır. Noguchi açısından bunun sebebi hem Doğu'da hem Batı'da kendini evinde hissetmesi, bu iki dünya arasında sık sık gidip gelmesi olmuştur. Takemitsu da salt Japon besteci olarak görülmektense uluslararası çapta tanınan bir besteci olmak istemiştir. İki sanatçı bu yönden de birbirleriyle ilişki içinde olmuşlardır (Robinson, 2011:66-67).

İlk seslendirilişi 7 Şubat 1989 günü Isamu Noguchi Bahçe Müzesi'nde flüt sanatçısı ve pedagog Paula Robison tarafından yapılan eserde portamento², farklı türlerde vibratolar³, ıslık sesleri, kurbağa dilleri⁴, doğuşkanlar⁵ ve mikrotonlar gibi efektler hüzünlü ve yaslı bir etki yaratmak için baştan sona kullanılır. Tıpkı *Voice*'ta olduğu gibi bu eserde de bestecinin kendine has nota yazımı ve parmak teknikleri kullandığı görülür. Bunların içinde non-vibrato, mikrotonal portamento, ıslık sesleri ve doğuşkan sesler gibi tekniklerle geleneksel Japon flütü şakuhacıye yaklaşan besteci çoksesler ve ani ritim değişikliği gibi kullanımları ise Batı tekniklerinden ödünç alır (Jang, 2010:67-68).

² Portamento: Taşıma. Sesin belli bir notadan başlayarak diğer belirtilen notaya yumuşak ve oldukça bağlı, anlık geçiş sebebiyle de hiçbir aralık olmaksızın taşınması. (Kennedy, M., Kennedy, J., Rutherford-Johnson, T. Oxford Dictionary of Music, 2012: 663)

³ Vibrato: Salınım. Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreşme (salınım) tekniği. Ses perdesinin hafifçe dalgalanıp yoğunlaştırılması (Say, 2005: 562)

⁴ Kurbağa dili: Bazı efektler üretmek için dilin bir hareketiyle (-rrr) üflenen havanın kesintiye uğradığı artikülasyon çeşidi. Genellikle flüt için kullanılır ancak klarinet ve bazı bakır üflemeli çalgılar için de yazılabilir. (Kennedy, M., Kennedy, J., Rutherford-Johnson, T. Oxford Dictionary of Music, 2012: 300)

⁵ Doğuşkanlar: Üretilen ana sesin, kendine uyumlu (sekizli, beşli, üçlü aralıklar) sesler doğurmasıyla duyulan üst seslerdir. Bu seslere armonik sesler de denir. (Say, 2005: 162)

Voice'ta olduğu gibi *Itinerant*'ta da dzenli bir metrik yapı görülmez. Eser genel anlamda, çeşitli derecedeki eslerle birbirinden ayrılan kısa, jest yapısındaki motif serilerinden oluşur (Robinson, 2011:68).

3.2.Air

Takemitsu'nun 1995 yılında bestelediği solo flüt için *Air* adlı eseri aynı zamanda bestecinin yayımlanmış son eseri olma özelliğini taşır. Peter Burt bu eserin, esasında, BBC tarafından sipariş edilen ama bestecinin ölümüyle tamamlanmadan kalan flüt, arp ve orkestra için *Comme la sculpture de Miro* adlı konçertonun flüt partisinin taslağı olduğunu iddia etmiştir (Burt, 2001:195).

İlk seslendiriliş 28 Ocak 1996 günü, Baselland'daki Oberwil Katolik Kilisesi'nde Japon flütçü ve şef Yasukazu Uemura (d. 1934) tarafından yapılmış olan parça, bestecisi tarafından, geçen sene hayata gözlerini yummuş İsviçreli flütçü ve pedagog (1926-2016) Aurèle Nicolet'ye yetmişinci doğumgününde ithaf edilmiştir. Yaklaşık altı dakika süren parçada 'ma' ve 'yoin (eko)' gibi geleneksel Japon müziğinden alınmış prensipler kullanıldığı görülür.

Bu eserde, sıra dışı flüt teknikleri seyrek olarak kullanılmış olsa da mikrotonal portamento, non-vibrato, özel parmak pozisyonlarıyla çalınan triller, doğuşkanlar, kurbağa dili ve hızlı dinamik değişimleri gibi teknikler, tıpkı *Itinerant*'ta olduğu gibi ağırlıklı olarak geleneksel Japon flütlerini taklit etmek için kullanılır (Jang, 2010:70).

Takemitsu'nun geç dönem eseri *Air*'de, 1971 yılının ürünü *Voice* ve 1989 yılında yazılmış *Itinerant*'tan daha fazla tonal referans kullanıldığı gözlemlenir. Burt, bestecinin yaşamının sonuna yaklaştıkça modernizm karşıtı bir eğilim içine girerek melodiye gittikçe artan oranda yaklaştığını söyler (Burt, 2001:218).

Bestecinin tamamlanmış son eseri *Air*'in başlığının anlamını iki şekilde yorumlamak mümkündür: İngilizcede hava anlamına gelen *Air* sözcüğü burada ya birinci anlamıyla, yani icracının ses çıkarmak için üflediği hava anlamında kullanılmış olmalıdır ya da arada formal anlamda bir bağlantı kurularak arya formu çağrıştırılmaya çalışılmıştır. Bu ikisinden de olası olan ihtimal ise bestecinin çok anlamlılığa yatkınlığı

düşünüldüğünde, başlık seçiminde bu iki ihtimali de göz önünde bulundurmuş olduğudur (Robinson, 2011:80).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TORU TAKEMITSU'NUN VOİCE ADLI ESERİNİN İNCELENMESİ

4.1.Eserin Tarihsel Oluşum Süreci

Takemitsu'nun 1971 yılında bestelediği *Voice* başlıklı eseri solo flüt eserleri içinde bugün en çok çalınanlar arasındadır. 1970 yılında flütçü Aurele Nicolet, obuacı Heinz Holliger ve arpçı Ursula Holliger için *Eucalyptus I* adlı eseri kaleme alan besteci bu eser sonrasında, eserde kullandığı her bir enstrüman için üç solo eser bestelemiştir. Bu eserler içinde flütçü Nicolet için bestelediği *Voice* adlı eserini de 1971 yılında tamamlanmıştır.

1970 yılında Osaka'da düzenlenen Dünya Sergisi'nin müzik direktörlüğünü Igor Stravinski ve Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ile birlikte Takemitsu üstlenmiştir. Besteci bu dönem boyunca, Avrupa'da gelişen deneysel tekniklere çok büyük ilgi duymuştur. Bu ilginin sonucunda enstrümantal eserlerinde kullanabileceği yeni efekt ve teknikler öğrenmiştir. Bu konuda başlıca bilgi kaynağı, İtalyan besteci Bruno Bartolozzi'nin (1911-1980), tahta üflemelilerdeki sıra dışı teknikleri bir araya getiren kitabı *New Sounds for Woodwinds* (Tahta Üflemeliler İçin Yeni Sesler) olmuştur. 1967 yılında yayımlanan ve hâlâ alanında standart eser olma özelliğini kaybetmemiş bu kitap o dönem Takemitsu'nun erişebileceği yegâne kitap olmalıdır. Bunun sonucunda da *Voice* 'ta yalnızca, Bartolozzi'nin kitabında listelenmiş olan çok sesler kullanılmıştır.

Eseri oluşturan bir başka önemli unsur da enstrümantal tiyatrodur. Eserde icracıyla enstrümanını bütünleştirmeyi amaçlayan besteci, icracıya oyunculuk görevleri de verir. İracacı bu eserde sadece flüt çalmaz, aynı zamanda bestecinin verdiği bir metni okur, bağırır, şarkı söyler, mırıldanır ve bu sayede eser teatral bir hava da kazanır. Besteci eserin kimi noktalarında icracının sesi ile flütün sesini birbirine karıştırırken kimi noktalarda bu ikisi arasında bir ayırım yaratır (Robinson, 2011:52-53).

Takemitsu, *Voice* 'ta icracının konuştuğu metni Japon şair ve sanatçı Shuzo Takiguchi'nin (1903-1979) *Joan Miro'ya Elyapımı Özdeyişler* başlıklı şiirinden dizeler almıştır. Önce Fransızca, ardından da İngilizce duyulan dizeler şunlardır:

“Qui va la? Qui que tu sois, parle transparence!”

Who goes there? Speak, transparence, whoever you are! (Takemitsu, 1988)”

Takemitsu, eserine söz katarak yalnızca flüte yeni işitsel olanaklar açmakla kalmamış, aynı zamanda da tıpkı solo flüt için *Air* ve *Itinerant*’ta olduğu gibi geleneksel Japon flütlerine özgü belli jest ve artikülasyonları da ortaya koymaya çalışmıştır.

Elizabeth A. Robinson, Takemitsu’nun *Voice*’ta hangi Japon flütünü kullandığı konusunda kaynakların birbirinden ayrıldığını belirtir. Buna göre, bir kaynak, bestecinin doğrudan şakuhaçi ve biva enstrümanlarını kullanmış olduğu ikili konçertosu *November Steps*’te şakuhaçinin işleniş biçimiyle kıyaslama yaparak Takemitsu’nun *Voice*’ta şakuhaçi’yi temel aldığını belirtmektedir. Eserde dil atmadan yapılan aksanlı ataklar ile tekrarlanan aynı ses üzerinde yapılan tını değişiklikleri de şakuhaçi stilini andırmaktadır.

Robinson’un alıntıladığı bir başka kaynakta ise yukarıdaki özelliklerin aynılarını sıralanmış ve bu özelliklerin, Noh tiyatrosundaki temsillere eşlik eden Noh flütünü anımsattığı söylenmiştir. Bu iddia, şakuhaçi ile kurulan benzerliğe kıyasla daha gerçeğe yakın gibi gözükmektedir. Çünkü besteci önsözde yazdığı talimatların ilk bölümünde doğrudan “Japon Noh flütü” ifadesini kullanmıştır (Robinson, 2011:53-54).

5) ◇ *Strong accent without tonguing as on Japanese Noh flute (i.e. including forceful breathing mixed in with the sound).*

Şekil 1: Önsözde Kullanılan “Japon Noh Flütü” İfadesi (Takemitsu, 1988:5)

4.2. Eserin Yapısal ve İçerik Özellikleri

Takemitsu, *Voice*’taki motifsel malzemeyi parça içinde gerçek anlamda yeniden işleyip kullanmadığı için eseri parçalara ayırmak, bu sayede de formunu anlamak oldukça zorlaşır. Robinson, eseri parçalara ayırmak için en mantıklı yolun şiir metnini takip etmek olduğunu söyler (Robinson, 2011:57). Gerçekten de eserde baştan sona, metinli bir pasajı metinsiz bir pasaj takip ettiği için şiir metni üzerinden bir formal ayrıma gitmek en doğru yol olacaktır.

Chou Wenchung, Isang Yun ve Toru Takemitsu’nun Eserlerinde Doğu Asya Geleneksel Flüt Tekniklerinin Kullanımı başlıklı tez çalışmasında In-Sung Kim, *Voice*’u şu şekilde beş ana parçaya ayırır: A, B, A’ ve A ile B’den alınmış malzemeyle

oluşturulmuş iki farklı kombinasyon. Kim'e göre eserin formu nihai olarak ABA'B+A, ve A+B'dir (Kim, 2004:53).

A kısmı, eserin, Fransızca şiirin ilk dizesi "Qui va la?"yı içeren ilk iki dizeğini kapsar. Takemitsu'nun belirttiği gibi Noh flütü stilindeki güçlü ve bol nefesli bir atak da bu kısmın sınırlarını belirler. Bu ilk kısımda flütün mikrotonal değişimler içeren birçok dinamik değişiklik yaptığı görülür.

B kısmı üç ila beşinci dizeleri kapsar. İlk kısmın aksine bu ikinci kısımda bir şiir metni yoktur. Bu kısımda eserin atmosferi de değişir. İlk kısım kadar güçlü jestlerin yer almadığı bu kısma daha çok içe dönük bir hissiyat egemendir. Besteci dinamik değişikliklerini yoğunlaştırıp arttırır ve sıra dışı flüt teknikleri kullanmaya devam eder.

Eserin Kim'in yaptığı ayrımına göre üçüncü kısmı olan A' altıncı dizek ile ikinci sayfanın ilk üç dizeğini kapsar. B kısmından daha dışa dönük bir karakter taşıyan bu üçüncü kısımda da tıpkı A kısmında olduğu gibi şiir metni görülür.

B+A olarak formüle edilmiş olan dördüncü kısım ikinci sayfanın dört ila altıncı dizeleri ile üçüncü sayfanın ilk dizeğini kapsar. Eserin formal ilk iki kısmından malzemenin birleştirilmesiyle oluşturulmuş bu kısımda şiir metni yoktur. Fakat icracının bağırın, haykıran ve enstrümanın içine doğru gürleyen sesi duyulur. İcracı ayrıca "Da!" hecesini söyler. Bunun Japon diline hâkim olan ünlemelere benzer bir etki yaratmak için kullanılmış olması olasıdır (Robinson, 2011:57-58).

Beş kısma ayrılmış eserin son kısmı A+B, üçüncü sayfanın ilk dizesinin sonundan eserin sonuna dek uzanır. Bu kısımda açık melodik jestler görülürken, diğer kısımların aksine tutarlı bir dinamik yön işitilir. Bu kısımda ayrıca metnin İngilizce çevirisi, "Who goes there? Speak, transparence, whoever you are!" okunur. Bu kısımda kelimelerin yüksek sesle okunmak yerine fısıldanarak söylenmesi eserin atmosferini B kısmının içe dönük atmosferine yaklaştırır (Kim, 2004:52-53). Bu da bu beş kısımlı formal yapıda, kısımlar arasında sadece metne sahip olma veya olmama yönünden bir ayrım olmadığını, aynı zamanda, beş kısım arasında atmosfer anlamında da kimi karşıtlıklar ve bağlar bulunduğunu gözler önüne seren önemli bir gözlemdir.

Bu kısımların her biri uzun süren bir sessizlikle ayrılmıştır. Bu durum Takemitsu müziğinde sessizliğin önemli yerini göz önüne alınca şaşırtıcı bir durum değildir. Ses ile sessizliğin savaşı, bestecinin bu çalışmada değinilmiş diğer iki solo flüt eseri gibi *Voice* 'ta

da kendini gösterir. Dana Wilson da bu eslerin, bu sessizliklerin Takemitsu eserlerine hâkim olan düşünce yapısına bağlandığını işaret eder. Bu fermata'lar eserin kısımlarını birbirlerinden ayırırken aynı zamanda da her kısma kendine has bir biçim kazandırır (Wilson, 1992:226).

Yukarıda belirtildiği gibi, Kim eseri beş kısma ayırırken Wilson'un eseri üç ana kısma böldüğü görülür. Wilson'da ilk kısım (1-10) bir giriş olarak nitelenirken, ilk metin ünlemesi "Qui va la?" nın ardından gelen fermata ile sona erer. Wilson'un giriş olarak tanımladığı bu kısım, Kim'in, aynı şekilde bir sessizlikle, fermata ile sonlanan A kısmıyla örtüşür. Wilson ile Kim, eserin üçüncü ila altıncı nazım birimleri arasında enstrümantal harekete yoğunlaşarak, ikinci kısımda da birleşirler.

Wilson birinci sayfanın altıncı nazım birimi ile ikinci sayfanın dördüncü nazım birimi arasındaki malzeme ile ilgili bir yorumda bulunmasa da eserin ikinci yarısının burada, 46. ölçüde başladığını söyler. Bu kısım Wilson'da da Kim'in dördüncü kısmının bittiği yerde, yani üçüncü sayfanın başındaki bir başka uzun fermata ile sona erer (64. ölçü). Bu noktadan eserin sonuna kadar olan bölüm ise eserin son bütünü oluşturur (Wilson, 1992:226).

Voice'un mimarisinin daha iyi anlaşılması adına, Wilson'un ortaya koyduğu şemadan yararlanarak eseri oluşturan bileşenler aşağıda gösterilmiştir. Wilson'un eserin ikinci yarısının başladığını söylediği 46. ölçüden sonrası da bir çizgiyle ayrılmıştır:

Qui va la?	10 birim
Enstrümantal	16
Qui va la?	7
Qui que tu sois, Parle	7
Qui que tu sois	3
Qui va la? Qui que tu sois, Parle, transparence!	2
<hr/>	
Enstrümantal	18
Enstrümantal	12

Who goes there? Speak, transparence	2
Enstrümantal	6
Whoever you are	1 (Wilson, 1992:228)

Rachel Beetz (2012:1), “Into the Silence (Sessizliğe Doğru)” başlıklı makalesinin başında Toru Takemitsu’nun *Voice* adlı eseri üzerine düşünür. Beetz, eserde “flütçü[nün] Shuzo Takiguchi’nin Joan Miro’ya Elyapımı Özdeyişler metninden parçalar oku[duğunu]” söyledikten sonra ekler: “Flütçü soruyor, ‘Who goes there?’ ve bir istekte bulunuyor, ‘Speak, Transparence!’ Fakat flütçü bunları kime söylüyor? Dinleyicilere, yani konser salonundaki bilinmez bir varlığa söylüyor olabilir mi? Yoksa kendine mi söylüyor?” Beetz’in *Voice* hakkındaki bu felsefi düşünce ve sorularının devamı, eserin ruhunun derinlemesine anlaşılması için aşağıda alıntılanmıştır:

Bununla birlikte, parça içinde Voice [sözcüğünün] çok sayıda anlamı anıştırılır. En basit düzeyde, flütçünün, parçanın açılışında duyulan konuşan sesi vardır. Ama bir de, flütçünün cevap verdiği duyulmayan bir ses vardır. Besteci olarak Takemitsu’nun sesi de çağdaş flüt tekniklerini öncü kullanımı içinde duyulur. Şiirsel esinin yaratıcısı olarak Takiguchi’nin sesi müziğin temelinde varlığını sürdürür.

Aynı zamanda, flütçünün müzikal sesi de vardır. Çok ucu açık bir zamansal notasyona sahip eser flütçüye, cümlelerin hızını kendi sezgisine göre ayarlama imkânı tanır. Bana göre ‘Voice’ flütçünün iç diyalogunu sadece müzikal olarak değil, aynı zamanda varoluşsal olarak da ortaya koyar.

Eserin formu incelenirken bestecinin sessizliğe verdiği değeri göz ardı etmemek gerekir. 1961 yılında tanıştığı ve müziğinden bir hayli etkilendiği John Cage’in ölümü üzerine söylediği ‘Böyle bir anda John Cage Batı müzik sanatını kökünden salladı ve sesin unutulmuş özü ile sesin annesi olarak sessizliğin varlığını herkese naif bir açıklıkla hatırlattı. John Cage sayesinde ses, özgürlüğünü tekrar kazandı’ (Takemitsu, 1995:137) ifadeleri ve Tom Service’in *The Guardian* için yazdığı ‘A Guide to Toru Takemitsu’s Music’ yazısında kullandığı ifadeler sessizlik ve boşluğunun besteci için olan önemini bize yansıtır:

Takemitsu’nun Japon mirasının asıl önemi bir enstrüman, bir renk veya armoni ile bile kısıtlanamaz. Onun müzik anlayışıyla alakalı daha sahici bir şey vardır. (...) Bu Japonca’da ‘Ma’ olarak adlandırılan içi boş olmayan bir açıklık, aslında varlık olan bir yokluk, şeylerin arasındaki boşluk anlamına gelen bir konsepttir. Bu aynı zamanda Takemitsu’nun sıkça kendi müziğiyle karşılaştırdığı Japon

bahçelerinin temelini oluşturan bir prensiptir. “Benim müziğim bir bahçe gibidir ben ise bir bahçıvan. Müziğimi dinlemek bir bahçeden yürüyüp yapıların, motiflerin ve ışığın değişimlerini deneyimlemekle karşılaştırılabilir.” (The Guardian, 2017)

Eserin yazıldığı 1971 senesinin de bestecinin John Cage ile tanışıp ondan etkilendiği dönem olduğu dikkate alındığında, yapıyı incelerken de sessizlik ve boşluklar üzerinde durulmalıdır. Nota incelendiğinde üç büyük fermata ve eserin içinde yalnızca bir kez kullanılan, ‘S’ harfiyle gösterilen sestem sessizliğe varılan teknik göze çarpar. Buradan yola çıkarak eser, giriş cümlesi ve ardından gelen üç ana bölüm olarak değerlendirilebilir. İlk on ölçü giriş cümlesi ve ardından gelen büyük fermatalar da ana bölümleri birbirinden ayıran duraklardır.






Giriş bölümü 1. ve 10. ölçüler, ilk bölüm 11. ve 45. ölçüler, ikinci bölüm 46. ve 64. ölçüler arasındadır. Üçüncü yani son bölüm ise 65. ölçüden itibaren eserin sonuna kadar olan kısımdır.

4.3. Eserde Kullanılan Flüt Teknikleri ve Uygulama Yöntemleri

4.3.1. Eserin Önsözünde Bulunan Teknikler

Eserde klasik nota yazımından farklı bir şekilde kullanılan her unsur yorumcu için hazırlanmış, yönlendirmelerin bulunduğu bir talimatlar listesiyle önsözde açıklanmıştır. Bu önsöz, eserde kullanılan Shuzo Takiguchi’nin dizeleri gibi hem Fransız hem de İngilizce olarak bulunur.

Talimatlar listesi A, B, C ve D harfleriyle dört bölüme ayrılmıştır ve A bölümünde normal flüt çalım tekniğiyle çalınması gereken nota yazımının örnekleri verilmiştir.

- Ⓐ – Normal playing
- 1)  A note the length of which depends on the length of the horizontal bar.
 - 2)  Legato.
 - 3)  A short staccato sound.
 - 4)  Grace notes; to be played as fast as possible.
 - 5)  Strong accent without tonguing as on Japanese Noh flute (i.e. including forceful breathing mixed in with the sound).

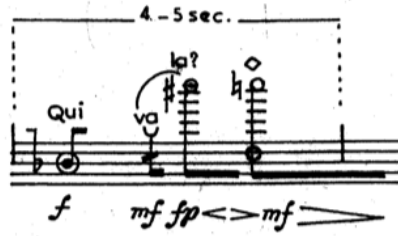
Şekil 2: Normal Çalım İçin Kullanılan Nota Yazım Şekilleri (Takemitsu, 1988:5)

A bölümündeki ilk madde notaların süre değerlerini belirleyen faktörün yatay şekilde uzayan çizgi olduğunu belirtir. Yatay çizgi ne kadar uzunsa çalınması gereken uzunluk da ona bağlı değişir. Çalma süresi uzar ya da kısalır. Şekil 3, üç adet kısa süreli sesin ardından gelen uzun süreli sesin yazımının görsel farkını etkili bir şekilde ortaya koyar.



Şekil 3: Kısa Süreli ve Uzun Süreli Ses Yazımının Görsel Farkı (Takemitsu, 1988:3)

Eserde klasik yazımda kullanılan nota değerleri kullanılmadığı gibi ölçü sayısı da kullanılmamıştır. Bunun yerine her ölçünün 4-5 saniye sürmesi gerektiği eserin ilk ölçüsünde belirtilmiştir.



Şekil 4: Eserin İlk Ölçüsü ve Süre Belirtimi (Takemitsu, 1988:1)

İkinci maddedeki yazım şekli notaların üzerine bağ konulmasa da bağlı çalınması gereken seslerin gösterimidir. Eserde bunun tersi olarak, bestecinin bu yazımı kullanmayıp bağ kullanması gibi istisnai durumlar da vardır. Şekil 5 ikinci maddeye örnek olabilecek yazımı, Şekil 6 ise istisnai durumu temsil edebilecek yazımı resmeder.



Şekil 5: Bağlı Çalım İçin Kullanılan Yazım Şekli (Takemitsu, 1988:3)



Şekil 6: Talimatlarda Gösterilen Bağlı Yazım Şekli Dışında Besteci Tarafından Eklenen Ekstra Bağ Örneği (Takemitsu, 1988:2)

Üçüncü maddedeki içi dolu, bağısız, kısa çizgili nota kısa, staccato çalınması gereken nota yazımını açıklar. Eserde kullanılan notanın üst kısmındaki yatay çizginin sesin süresini belirlemesi prensibinin, yorumcunun eser boyunca takip etmesi gereken bir unsur olduğu burada da kendini gösterir.



Şekil 7: Staccato (Takemitsu, 1988:1)

Eserin 44. ölçüsünde kullanılan, staccato olarak yazılmış notaların üzerindeki “T” ve “K” harfleri ve noktalar dikkati çeker. Tüm eser boyunca sadece tek bir sefer bu yazım şekli kullanılmıştır. Yorumcunun burada yazılan sesleri, belirtilen sessiz harfleri kullanarak daha sert, daha kısa ve net artiküle etmesi istenmiştir.



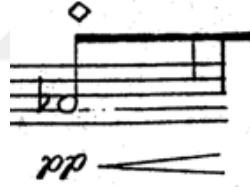
Şekil 8: 44. Ölçüde Kullanılan Artikülasyon (Takemitsu, 1988:2)

Dördüncü maddede yer alan eserde kullanılan nota yazımından daha küçük yazılmış ve sol üst köşesinde bir çizik bulunan notalar süsleme görevi görürler. Yanında bulunan açıklamaya göre olabildiğince hızlı çalınmaları gerekir.



Şekil 9: Süsleme Notaları (Takemitsu, 1988:3)


A bölümündeki talimatların sonuncusu notaların üst kısmına konulan, elmas şeklindeki sembol ile ifade edilen bir tını efektidir. Yorumcunun güçlü bir aksan ile dil atmadan sese giriş yapması beklenir. Çalınan nota devam ettiği sürece de kuvvetli bir hava sesinin ona eşlik etmesi istenmiştir. Japon geleneksel çalgısı olan Noh Flütü tınısına yakın bir tını elde etmek amaçlanmıştır. Yorumcunun bu efekti yaparken net, temiz bir ses yerine puslu bir ses yakalaması gerekir.




Şekil 10: Tını Değişikliği-Noh Flütü Tınısı (Takemitsu, 1988:1)

B bölümü yalnızca perde sesleriyle elde edilen teknikten ibarettir. Bu bölüm içinde eserde kullanılan iki çeşidi açıklanmıştır.

Ⓑ – *Finger tapping on the keys*

6) 

With normal play (notes with pitches).

7) 

No sound except that of finger tapping on the keys.

Şekil 11: Perde Seslerinin Açıklandığı B Bölümü (Takemitsu, 1988:5)

Perde sesi tekniği, flütün içinde var olan havanın perdelere sertçe basılarak veya vurularak tınlatıldığı tekniktir (Koizumi, 1996:64). Teknik, uygulanması istenen sese göre bazı değişiklikler gösterir. Bu bölümdeki ilk maddede görülen yazım şekli çalınan notanın kendisiyle birlikte duyurulması istenen perde sesidir. Yani normal çalınan nota üzerine eklen perde sesi denebilir.



Şekil 12: Ses Üzerine Eklenen Perde Sesi (Takemitsu, 1988:1)







İkinci bölümdeki yazım şekli ise sadece perde sesinin duyurulması gerektiği tekniktir. Yorumcu flüte hava göndermez. Flüt bir bakıma vurmali bir çalgı gibi kullanılır. Daha çok perdeye basılarak üretilen seslerde bu tekniğin duyulma oranı daha yüksekken daha az perde kullanılan seslerde bu oran daha düşüktür. Bu nedenle eğer pasaj içinde kullanımı uygunsa yorumcu o ses için kullandığı her perdeye sertçe basmalıdır. Çok hızlı pasajlarda bu imkân olmayabilir. Daha yavaş pasajlarda bu uygulama daha etkilidir (Koizumi, 1996:64)



Şekil 13: Tek Başına Kullanılan Perde Sesi (Takemitsu, 1988:3)

C bölümü “Diğer özel direktifler” başlığı altında toplanan bazı tekniklerin açıklamalarını içerir.

© – Other special instructions

- 8)  To be played «pizzicato».
- 9)  With voice, humming, shouting, singing, etc...
- 10)  A more breathy sound than a whistle tone.
- 11)  Speak into the instrument with lips almost entirely covering the mouthpiece.
- 12)  Speaking (normal speech, whispering, shouting) but with the lips off the instrument.
- 13)  With voice; move gradually from a voiced consonant (ʒ) to an unvoiced (ʃ).

...and any combinations of the above techniques.

The multiphonics and the quarter-tones used in this piece are indicated in Bruno Bartolozzi's notation:

- Lips well apart (as for the lower register).
- Lips wide apart and completely relaxed.
- Lips moderately apart (as for the middle register).
- Lips slightly apart (as for the high register).
- ‡ Quarter-tone sharp.
- ‡ Quarter-tone flat.
- ‡‡ Three quarter-tones sharp.

Şekil 14: C Bölümü “Diğer Özel Direktifler” (Takemitsu, 1988:5)

C bölümü pizzicato tekniği ile başlar. Yaylı çalgılarda telin çekilmesiyle elde edilen efekt flütte hava üflemeden dilin dudakların arasına alınıp geri çekilmesiyle elde edilir. Hava kullanılmaması, yaylı çalgılarda arşenin kullanılmamasıyla paralel bir benzerlik gösterir. Yorumcu normal çalışmada kullandığı artikülasyon vokalinini (-tü, -tu, -tö,..) aksi belirtilmediği veya “-pü, -pu, -pö,..” vokalleri kullanılarak yapılan dudak pizzicatosu (lip pizz.) istenmediği sürece değiştirmeden kullanabilir.



Şekil 15: Pizzicato (Takemitsu, 1988:3)

Bu bölümün ikinci maddesi, çalarken yorumcunun kendi sesini de kullanması gereken bir tekniktir. Aksi belirtilmediği sürece çalınan sesle, yorumcunun söylediği ses aynı olmalıdır. Eser içindeki kullanımı da bu yöndedir. Yorumcudan çaldığı sesteki farklı bir ses söylemesi istenmemiştir. Çalan kişi, bu sesi dudaklarını çalış pozisyonunda tutarak boğazından çıkartmalıdır. Bu teknik uygulanırken dikkat edilmesi gereken önemli bir diğer unsur da nüanstır. Belirtilen nüansa bağlı olarak yorumcu mırıldanmadan bağırma kadar varabilir.



Şekil 16: Yorumcunun Çalarken Sesini Kullanması (Takemitsu, 1988:2)

Üçüncü maddede gösterilen yazımla duyulmak istenilen ses, flüt sesinden daha çok fısıltı veya hışırtı gibi tınlaması gereken bir hava sesidir. Yorumcu bu tekniği normal çalışmada kullandığı havanın çok daha fazlasını bir anda flüte göndererek uygulayabilir. Bestecinin kendi yazılarında da ele aldığı doğaya olan yakınlığı düşünüldüğünde bu tekniğin kullanımıyla ulaşılan efektin rüzgâra benzer olduğu söylenebilir.



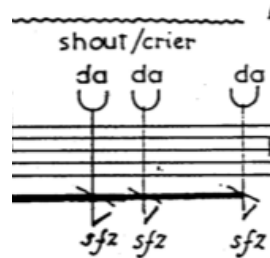
Şekil 17: Hava Tınısı (Takemitsu, 1988:3)

Bir sonraki madde çalıcının dudaklarıyla neredeyse ağızlığı kapatacak şekilde flütün içine konuşması gerektiğini açıklar. Shuzo Takiguzhi'nin dizelerinin kullanıldığı kısımların çoğu bu tekniği kullanarak seslendirilir. Ağızlığın neredeyse tamamen kapalı olması daha boğuk bir tını elde etmeye sebep olur.

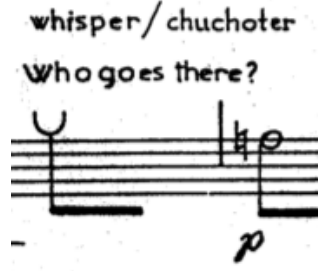


Şekil 18: Ağızlığı Kapatarak Konuşma (Takemitsu, 1988:2)

Bir önceki maddeyle bağlantılı olarak beşinci maddede de konuşma tekniği anlatılmıştır. Bu sefer ağızlığı dudaklarla kapamadan, flüt normal pozisyonunda dururken bağımsız bir şekilde konuşulması gerekir. Bu teknikle belirtilen nüansa ve yazıma bağlı olarak normal konuşma, fısıldama ve bağırma gibi değişiklikler de uygulanabilir. Şekil 19 ve Şekil 20 ile birlikte eser içindeki değişik kullanımları görülür.

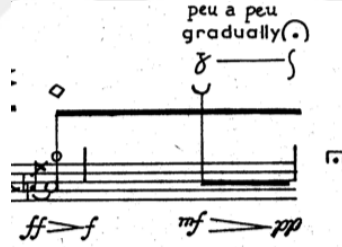


Şekil 19: Çığlık Atma, Haykıрма (Takemitsu, 1988:2)



Şekil 20: Fısıldama (Takemitsu, 1988:3)

Ses kullanılarak uygulanan bir diğer teknik de C bölümündeki altıncı maddede açıklanır. Bu teknik eserde yalnızca bir kere, dokuzuncu ölçüde kullanılmıştır. Yorumcunun çaldığı sestem ilk olarak sadece kendi sesine, sonrasında da giderek tıslama şeklinde sessizliğe varması istenir. Bestecinin sesin sessizlikten, sessizliğin de sestem doğma fikrini bu teknikle ifade ettiği sonucuna varılabilir. Eserin giriş kısmının kadansı olduğu ve bu tekniğin eser içinde sadece burada kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda önemli bir varış noktası olduğu anlaşılır.

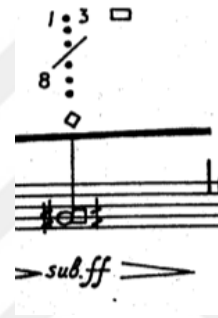


Şekil 21: Sestem Sessizliğe Varış (Takemitsu, 1988:1)

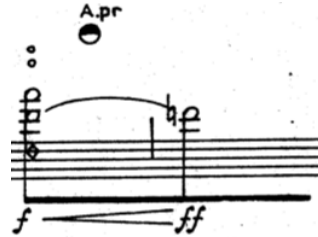
Bölümün devam eden kısmında eserde kullanılan multifonik ve mikrotonların Bruno Bartolozzi'nin *New Sounds for Woodwinds* kitabında gösterilen yazımlar olduğu notu düşülmüştür. Ardından ilk dört maddedeki sembollerle yorumcunun kullanması gereken dudak pozisyonu talimatları gelir. Sırasıyla alt oktavlardaki pes sesler için kullanılan gibi büyük bir dudak deliği, tamamen serbest bırakılan dudaklarla geniş bir dudak deliği, orta oktav için kullanılan tamamen küçük olmayan bir dudak deliği ve son olarak da tiz sesler için kullanılan gibi küçük bir dudak deliği ile belirtilen mikrotonların ve multifonik seslerin çalınması istenir.



Şekil 22: Alt Oktavlardaki Pes Sesler İçin Kullanılan Dudak Pozisyonu Gibi Büyük Bir Dudak Deliği ile Belirtilen Seslerin Çalımı (Takemitsu, 1988:1)



Şekil 23: Tamamen Serbest Bırakılan Dudakların Aldığı Geniş Pozisyon ile Belirtilen Sesin Çalımı (Takemitsu, 1988:1)



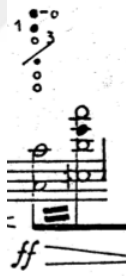
Şekil 24: Orta Oktav İçin Kullanılan Gibi Tamamen Küçük Olmayan Bir Dudak Deliği ile Belirtilen Multifoniğin Çalımı (Takemitsu, 1988:3)



Şekil 25: Tiz Sesler İçin Kullanılan Gibi Küçük Bir Dudak Pozisyonu ile Belirtilen Sesin Çalımı (Takemitsu, 1988:3)

Multifonik, flüt gibi monofonik⁶ çalgılarda tek seferde birden fazla ses üretmektir (Kennedy, M., Kennedy, J., Rutherford-Johnson, T. Oxford Dictionary of Music, 2012: 300). Aslında çalarken yorumcunun kendi sesini kullandığı tüm teknikler de multifoniktir. Multifonik aralıkları ya da akorları çalarken dikkat edilmesi gereken ilk unsur gösterilen doğru parmak pozisyonunu kullanmaktır. Diğer unsurlar da eğer belirtilmişse dudak pozisyonunun olması gerektiği şekil ve hava kullanımınıdır. Bu noktada yorumcunun çaldığı multifoniği iyi dinlemesi, istenilen her sesi duyurmaya çalışması gerekmektedir. Bunun için de multifonikleri ayrı ayrı çalışarak kullanması gereken hava hızı, basıncı, yoğunluğu ve yönünü ayarlamalıdır.

Eserde multifonik olarak kullanılan bir diğer öge de multifonik tremololardır⁷. Multifonik tremololarda, aralık ve akorlara göre daha dikkatli ve titiz olunmalıdır. Çünkü birden fazla ses barındıran bir kümenin, başka çoksesli kümeyle git gel yapması sırasında bazı ses kayıpları yaşanması olasıdır. Yorumcu olabildiğince her sesi duyurmaya çalışılmalıdır. Bu tremoloları efekt yönünden beslemelidir.



Şekil 26: Multifonik Tremolo (Takemitsu, 1988:1)

C bölümünün son kısmında mikroton sembollerine yer verilmiştir. Mikroton veya çeyrek perde, on iki yarım perdeye sahip eşit düzenli sistemdeki aralıklardan daha küçük aralıklardır (Kennedy, M., Kennedy, J., Rutherford-Johnson, T. Oxford Dictionary of Music, 2012: 555). Sırasıyla çeyrek ton tiz, çeyrek ton pes ve son olarak da üç çeyrek ton tiz çalım için kullanılan semboller gösterilmiştir.

⁶ Monofonik: Tek ses , tek sesli, armonisi olmayan melodi (Kennedy, M., Kennedy, J., Rutherford-Johnson, T. Oxford Dictionary of Music, 2012: 565).

⁷ Tremolo: İki ses arasında hızlıca değişim yapma (Kennedy, M., Kennedy, J., Rutherford-Johnson, T. Oxford Dictionary of Music, 2012: 953).



Şekil 27: Çeyrek Ton Tizleşen Ses (Takemitsu, 1988:2)



Şekil 28: Çeyrek Ton Pesleşen Ses (Takemitsu, 1988:1)

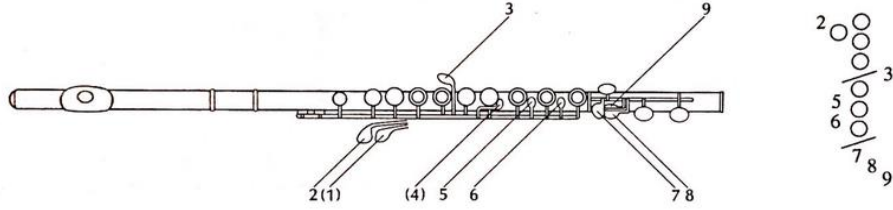


Şekil 29: Üç Çeyrek Ton Tizleşen Ses (Takemitsu, 1988:2)

Eser incelendiğinde en çok kullanılan mikroton çeşidinin çeyrek ton tiz olduğu, en az kullanılanın ise çeyrek ton pes olduğu göze çarpmaktadır. Mikroton sesleri elde etmek için iki farklı yol vardır. Bir tanesi, normal sesler için kullanılan seslerden farklı olarak bestecinin eklediği parmak pozisyonlarıyla çalmak. İkincisi ise ağızlığı belirtilen mikrotona göre (pes ya da tiz) içe ya da dışa çevirerek çalmaktır. Şekil 25 ve Şekil 27 farklı parmak pozisyonlarının kullanıldığı türe örnek olurken, Şekil 26 da ağızlığın çevrilmesiyle elde edilen mikroton çeşidine örnektir.

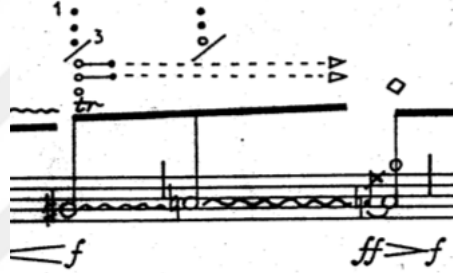
Alternatif olarak verilen parmak pozisyonları grafik olarak flüt perdelerini dikey olarak gösteren bir çizimle belirtilmiştir. Bazılarının etrafında bazı rakamlar olduğu görülür. Hiroshi Koizumi'nin *Technique for Contemporary Flute Music for Players and*

Composers (Yorumcular ve Besteciler için Çağdaş Flüt Müziği Teknikleri) adlı kitabında yer alan tablo bu konuyu basitçe açıklığa kavuşturur.



Şekil 30: Parmak Numaraları İçin Tablo (Koizumi, 1996:14)

Eser içinde bulunan alternatif parmak pozisyonları sadece mikrotonlar ve multifonikler için kullanılmamıştır. Aynı zamanda normal seslerden daha değişik tınlar elde etmek için ve tril geçişlerinde de kullanılmıştır.



Şekil 31: Alternatif Parmak Pozisyonlarının Multifonik ve Mikroton Dışı Kullanımı (Takemitsu, 1988:1)

Önsözde bulunan talimatlar listesinin son bölümü olan D bölümü “Zamanlama (tempo)” başlıklı bölümdür. Başlığın hemen altında yapılan açıklamada eserde kullanılan oransal notasyonun kesin ritmik ve süre değerlerinin belirtilmediği fakat onlara yakın değerlerin verildiği müzikler için kullanıldığı belirtilmiştir. Bestecinin notuna göre bir ölçü yaklaşık olarak dört buçuk saniye sürmelidir.

ⓓ – *Timing (tempo)*

Proportional notation is used in which absolute durations and rhythmic values are not given precisely but are suggested by relative durations. One bar should last about 4 1/2 seconds.

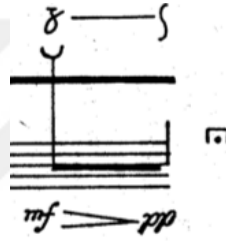
- ⤵ Very long pause.
- ⏏ Short pause.
- ∨ Short breath.
- ↗ Accelerando.
- ↖ Ritardando.

Şekil 32: D Bölümü, Zamanlama (Takemitsu, 1988:5)

Bu bölümün ilk iki maddesi besteci için büyük önem arz eden sessizliği sağlayan duraklardır. İlk durak uzun, ikinci durak ise eserdeki kısa sessizliği sağlayan araçlardır.



Şekil 33: Çok Uzun Durak (Takemitsu, 1988:2)



Şekil 34: Kısa Durak (Takemitsu, 1988:1)

Ardından gelen maddede kısa nefes alınması gerektiğini gösteren işaret vardır. Eser içinde yalnızca bir ölçüde kullanılmıştır. Son iki maddede görülen oklardan yukarı doğru olanı hızlanma, aşağı doğru olanı ise yavaşlama için kullanılır. Bu şekilde besteci tarafından hazırlanan önsöz son bulur.



Şekil 35: Kısa Nefes Yazımı (Takemitsu, 1988:1)



Şekil 36: Sırasıyla Hızlanma ve Yavaşlama İçin Kullanılan Oklar (Takemitsu, 1988:2)

4.3.2. Eserde Kullanılan Diğer Modern Flüt Teknikleri

4.3.2.1. Glissando

Sözcük anlamı kaydırma olan glissando tekniği iki notanın arasına çekilen çizginin üzerine “gliss.” kısaltması yazılarak belirtilir. Yorumcunun belirtilen bir sestem diğer sese aralıksız bir şekilde geçiş yapması beklenir. Bu tekniğin flütte uygulanabilmesi için farklı yöntemler mevcuttur. Parmakların kaydırılması, ağızlığın çevrilmesi ve kromatik çıkış ya da inişin hızlı bir şekilde çalınması olarak üç gruba ayrılabilir.

Parmakların perdeler üzerinden kaydırılarak sırayla kaldırılmasıyla elde edilen glissando için flüt mutlaka delikli perdelerle sahip olmalıdır. Çünkü perdelerin üzerindeki deliğin parmaklar tarafından açılması veya kapanmasıyla sesin mikroton boyutta tizleşmesi veya pesleşmesi gerçekleşir. Delikli perdeleri olan bir flütte bile her ses aralığında glissandonun başarılı bir şekilde yapılması mümkün değildir. Çünkü bazı perdelerin üzerinde delik bulunurken bazılarında da bulunmaz. Bu durumda ikinci bir yöntem olan ağızlık çevirmeyi de bu yöntemle ekleyerek daha başarılı bir glissando icra edilebilir.

Ağızlık çevirmeyle elde edilen kaydırma sadece yarım perdeyle sınırlı kalır. Bu nedenle de kullanım yeri daha küçük glissandolar ve parmakların kaydırılmasıyla elde edilen glissandonun boşluk kalabilecek geçiş kısımlarını tamamlama olarak düşünülebilir. Çıkıcı bir glissando için eşzamanlı olarak ağızlık dışı doğru çevrilmeli ve yorumcu başını yukarı doğru kaldırılmalıdır. İnici bir glissando için de tam tersi şekilde eşzamanlı olarak ağızlık içe çevrilmeli ve yorumcu başını aşağı doğru indirmelidir.

Son yöntem hızlı bir kromatik çıkış ya da inişten başka bir prosedür içermez. Bu sebebe ek olarak bu yöntemin duyuluş açısından da glissando efektini sağlamaması bu yöntemin tam anlamıyla glissando olmadığını düşündürür. Ancak müzik tarihinde pek çok besteci ve yorumcu bu yöntemi uygulamayı tercih etmiştir ve günümüzde de etmektedir.

Glissando eser içinde yalnızca bir kere kullanılmıştır. Şekil 37 glissandonun eser içindeki kullanımını ve tekniğin nota üzerindeki belirtiliş şeklini gösterir.

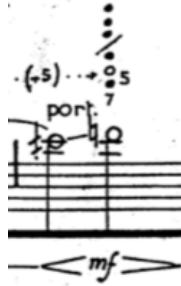


Şekil 37: Glissando (Takemitsu, 1988:1)

4.3.2.2. Portamento

Müziyenler tarafından çoğu zaman glissando tekniği ile karıştırılan tekniğin sözcük anlamı taşımaz. Glissando tekniği uygulanırken vurgulanan nokta kaydırma efekti ve efektin tınladığı süreç iken portamento tekniği uygulanırken önemli olan taşımının kendisi değil arasında gerçekleştiği ana notalardır halen.

Tekniğin uygulanış biçimi farklı bir parmak pozisyonu ya da yöntem istenmediği sürece glissando ile aynıdır. Nota üzerindeki yazımı da glissando ile aynıdır. Belirtilen iki nota arasına çekilen çizginin üzerine kısaltması olan “port.” yazılır. Eser içindeki kullanımında istenilen farklı parmak pozisyonu dikkati çeker. Diğer glissando yöntemlerini kullanmaya gerek kalmaz bu durumda.



Şekil 38: Portamento (Takemitsu, 1988:1)

4.3.2.3. Kurbağa Dili

Kurbağa dili modern müzikte sıkça kullanılan bir artikülasyon çeşididir. “Rrrrr” der gibi dili veya küçük dili döndürerek elde edilir (Dick, 1989:136). Her seste ve her

nüansta uygulanması mümkün olan bir tekniktir. Hatta pek çok yorumcu bu tekniği boğazını rahatlatmak ve hava akışını hızlandırmak için günlük çalışmasına eklemektedir günümüzde.

Dil ile uygulama sırasında dikkat edilmesi gereken bazı hususlar vardır. Tekniği uygularken dilin ağız içindeki dönme işlemi ve ses çıkması için üflenen ekstra hava dudak deliğinin büyümesine sebep olur. Eğer yorumcu önlemini alıp dudak pozisyonunu kontrol etmezse net ses elde edilmesi mümkün değildir. Ayrıca tekniğin ilk oktavda duyulması zor olduğu için doğru açıya yüksek hızda hava gönderilmesi gerekir. Bir diğer husus da nüanstır. Dil ile bu tekniği uygularken çok yumuşak ve piano yapmak zordur. Yorumcunun bunu sağlaması için dilinin minimum hareketi yapması gerekir.

Kurbağa dili küçük dil ile uygulandığında, dil ile uygulamada yorumcunun karşısına çıkan sorunlar ortadan yüksek oranda kalkar. Ağız içinde çok büyük bir hareket olmadığı için daha düzgün bir dudak deliği ve hava kontrolü sağlanır. Küçük dil ile bu tekniği uygulamak ilk başta kolay değildir. Gargara yapar gibi düşünülmesi gerekir ve günlük çalışmaya eklenerek küçük dil ile uygulama yapmaya alışkın hale gelinmelidir.

Teknik nota üzerinde tremolo yazımıyla gösterilir ancak bazen “Flatt.,” “Flutt.” gibi kısaltmalarla veya direkt olarak “Flutter Tongue” yazımıyla belirtilir. Takemitsu eser içinde her iki yazım şeklini de kullanmıştır.



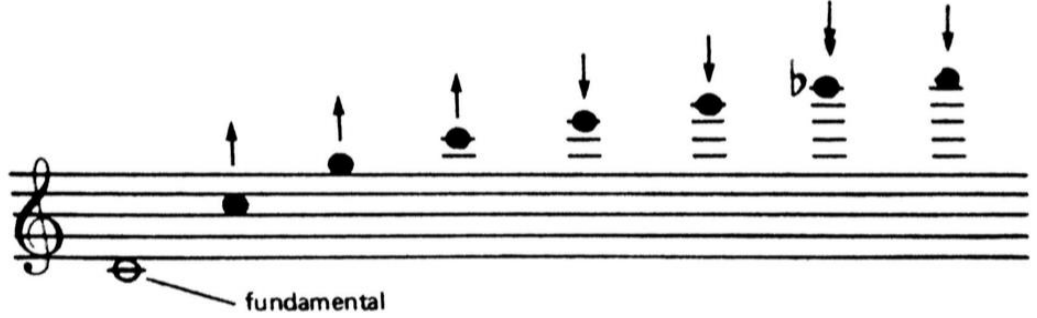
Şekil 39: Kurbağa Dili (Takemitsu, 1988:2)

4.3.2.4. Doğuşkanlar⁸

Doğal doğuşkanlar flüt tınısını çeşitlendirmenin en basit yoludur ve en çok kullanılan modern flüt tekniklerinden biridir. Bestecilerin flüt müziğinde aradığı parlak

⁸ Doğuşkanlar: Armonik sesler. Ana sesin yanı sıra, daha hafif işitilen öteki farklı sesler. Ana sesin başka uyumlu sesler doğurması olgusu. (Say, 2005: 162)

ama hafif olan tınıyı karşılamışlar ve besteciler de bu tekniği genellikle tiz seslerdeki oldukça yumuşak bitirişler için kullanmışlardır. Tekniğin uygulanışı oldukça basittir. Temel olarak alınması istenilen sesin parmak pozisyonundayken sadece daha fazla üfleyerek doğuşkanlar elde edilir (Dick, 1989:9). Ancak entonasyon açısından yorumcunun her zaman çaldığı sesleri çok iyi dinlemesi gerekir. Şekil 40 birinci oktav do çalındığında oluşan doğuşkanları sırası ile gösterir. Seslerin üzerindeki oklar entonasyon için icracıyı yönlendiren oklardır. Yukarı doğru olan oklar yorumcunun üzerinde bulunduğu sesi daha tiz düşünmesi, aşağı doğru olan oklar da üzerinde bulunduğu sesi daha pes düşünmesi gerektiği için yerleştirilmiştir.



Şekil 40: Birinci Oktav Do Sesinin Doğuşkan Sıralaması (Dick, 1989:9)

Doğuşkanlar, duyulması istenen notanın yazımı üzerine konulan küçük yuvarlaklarla gösterilir. Şekil 41 bu yazım şeklinin Voice eserindeki örneğidir. Şekil 42 ise bestecinin esas alınması gereken temel sesi de elmas şekliyle duyulması istenen notanın altına ekleyerek kullandığı diğer yöntemin örneğidir.



Şekil 41: Küçük Yuvarlak ile Gösterilen Doğuşkan Ses Yazımı (Takemitsu, 1988:3)



Şekil 42: Temel Sesin Elmas Şekliyle Eklenmesi (Takemitsu, 1988:3)

4.3.3. Eserin Başından Sonuna Modern Tekniklerin Kullanım Noktaları

Aşağıda sunulan tablo ile eser içinde kullanılan tüm modern flüt teknikleri ve kullanım noktaları açıkça gösterilmiştir:

Dizek	Kullanılan Modern Teknikler	Ölçü
1	-Çalarken Konuşma -Noh Flütü Efeki ve Çalarken Ses Çıkartma	1
	-Hava Sesi, Mikroton -Kurbağa Dili ve Mikroton	2
	-Pizzicato, Süsleme	3
	-Ses Kaydırma, Mikroton -Noh Flütü Efeki ve Mikroton	4
	-Multifonikler -Çalarken Ses Çıkartma	5
2	-Pizzicatoyla Kullanılan Perde Sesi	6
	-Sesi Kaydırma	7
	-Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tril	8
	-Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tril -Süsleme, Çalarken Ses Çıkartma, Noh Flütü Efeki	9
	-Sesten Tıslayamaya Geçerek Sesi Bitirme	10
3	-Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tril	11
	-Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tril	12

	-Noh Flütü Efektı ve Mikroton	
	-Perde Sesleri, Pizzicato, Çalarken Ses Çıkartma, Mikroton, Noh Flütü Efektı	14
	-Multifonik	15
4	-Süsleme, Kurbağa Dili -Çalarken Ses Çıkartma -Noh Flütü Efektı, Mikroton	17
	-Portamento -Mikroton, Glissando	18
	-Glissando -Perde Sesi	19
	-Kurbağa Dili ve Noh Flütü Efektı -Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tril -Multifonik Tremolo	20
5	-Süsleme -Noh Flütü Efektı -Mikroton	21
	-Kurbağa Dili ve Hava Sesi -Noh Flütü Efektı -Süsleme	23
	-Süsleme -Doğuşkan -Mikroton	24
6	-Doğuşkan -Çalarken Konuşma -Pizzicato -Çalarken Konuşma	27
	-Çalarken Ses Çıkartma, Alternatif Parmak Pozisyonu -Noh Flütü Efektı -Kurbağa Dili	28
	-Mikroton -Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tril	29
	-Noh flütü Efektı	30
7	-Hava Sesi -Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tremolo	33

	-Çalarken Konuşma	34
	-Çalarken Konuşma -Alternatif Parmak Pozisyonu Kullanılan Tril -Doğuşkan -Mikroton	35
8	-Süsleme -Perde Sesi -Perde Sesi, Çalarken Ses Çıkartma	37
	-Mikroton -Noh Flütü Efektü	39
	-Doğuşkan	40
9	-Perde Sesi -Çalarken Konuşma -Pizzicato -Çalarken Konuşma	41
	-Çalarken Konuşma -Multifonik -Süsleme, Kurbağa Dili	42
	-Kurbağa Dili -Alternatif Parmak Pozisyonu Kullanılan Tril -Mikrotonlar -Çalarken Ses Çıkartma	43
	-Çalarken Konuşma	44-45
10	-Alternatif Parmak Pozisyonu Kullanılan Tril	46
	-Sessiz Harfleri Kullanarak Sert Staccato Çalımı -Çalarken Ses Çıkartma -Süsleme	47
	-Süsleme -Çalarken Ses Çıkartma -Multifonik -Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tril	48
	-Alternatif Parmak Pozisyonuyla Yapılan Tril	49
	-Mikrotonlar	50
11	-Doğuşkan (Alternatif İkinci Seçenek)	51

	-Kurbağa Dili, Süsleme -Multifonikler, Tril, Tremolo	52
	-Çalarken Bağırma, Haykırma, Multifonik Tril, Tremolo -Süsleme, Çalarken Ses Çıkartma, Kurbağa Dili	53
	-Noh Flütü Efektü	54-55
12	-Doğuşkan	57
	-Kurbağa Dili, Süsleme -Mikroton Ses Kaydırma	59-60
13	-Perde Sesi -Pizzicato, Perde Sesi -Pizzicato -Noh Flütü Efektü	61
	-Pizzicato	62
	-Hava Sesi	63
14	-Pizzicato	66
	-Pizzicato	68
	-Multifonik, Doğuşkan	69
	-Çalarken Ses Çıkartma, Perde Sesi	70
15	-Multifonik Tremolo	74
	-Noh Flütü Efektü	75
16	-Çalarken Konuşma	77-78-79
	-Doğuşkan	79
	-Süsleme -Noh Flütü Efektü	80
17	-Noh Flütü Efektü	81
	-Süsleme -Noh Flütü Efektü	82
	-Noh Flütü Efektü	83
	-Çalarken Konuşma	85

Tablo 1: Kullanılan Modern Teknikler

SONUÇ

Eserlerinin çoğunda doğu-batı sentezini kullanan besteci Toru Takemitsu, *Voice* adlı eserine de bunu gerek “ma” felsefesiyle gerekse geleneksel çalgı tınlarının beklentisiyle entegre etmiştir. *Voice* eseri, bestecinin ilk solo flüt eseridir fakat daha önceki oda müziği eserlerinde çok kez flüt kullanmıştır. Bu da bestecinin *Voice* eserinde teknik ve müzikal olarak flüt çalgısına olan hakimiyetinin temelini nereden geldiğini gösterir.

Bu tezin amacı, Takemitsu’nun flüt eserlerini yorumlamak isteyen icracıların ilk olarak besteciyi tanımlarını ve anlamalarını sağlayarak onları bestecinin müziğine yaklaştırmaktır. Besteciyi çalınması istenen eserin yazım sürecine hazırlayan unsurlar, deneyimler ve itici gücü kavramalarına yardımcı olmaktır. Eseri çalmak için gerekli olan teknik gereklilikleri tespit ettikten sonra icra yöntemlerini sunmaktır.

Baştan sona kadar kurbağa dili, glissando, portamento, multifonik sesler, mikroton, çalarken konuşma veya ses çıkarma, pizzicato gibi modern flüt teknikleri ile dolu olan eser ilk bakışta klasik nota yazımından farklı olduğu ve başlangıçta tek tek bile uygulanması zor olan bazı tekniklerin aynı anda çalın gerekliliğiyle çoğu icracıya oldukça zor görünür. Çalışmanın bir diğer amacı da bu zorluğu küçük birimlere bölerek sadeleştirmektir.

Eser içinde kullanılan her teknik tek tek yazımıyla, kullanım noktasıyla ve uygulanma yöntemiyle okuyucuya notadan örneklerle verilerek icracının ulaşmak istediği bilgiye doğrudan varması sağlanır. Yorumcunun çalışma esnasında karşılaştığı teknik sorunların çözümü tablo ve modern tekniklerin uygulama yöntemlerinin açıklamasıyla sunulur.

Türkiye’de çok az kişi tarafından bilinen ve seslendirilen modern flüt eserleri uluslararası flüt yarışmalarına veya okul sınavlarına katılan Türk icracılar için sorun oluşturmuştur. Bu çalışma, *Voice* eserini veya aynı tekniklerin kullanıldığı başka bir modern eseri çalmak isteyen flütçüler için bilgi eksikliği olan kısımları desteklemeyi amaçlar.

KAYNAKLAR

Beetz, R. (2012). Into the Silence. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of California, San Diego.

Brazell, K. (1998). Traditional Japanese Theater, Columbia University Press, New York.

Burt, P. (2001). The Music of Toru Takemitsu, Cambridge University Press, Cambridge.

Dana W. (1992). The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu.

Unpublished doctor's degree thesis, University of Rochester.

Dick, R. (1989). The Other Flute-A Performance Manual of Contemporary Techniques, Multiple Breath Music Company.

Encyclopædia Britannica, "Isamu Noguchi" maddesi. Erişim Tarihi: 22.07. 2017.

Encyclopædia Britannica. Takemitsu, Toru. Erişim Tarihi: 02.07.2017.

Grove Music Online, "Takemitsu, Toru" maddesi, Oxford University Press, Oxford, Erişim Tarihi: 09.07.2017.

Holmes, T. (2008). Electronic and Experimental Music, Taylor & Francis, Oxford.

Jang, Seon Hee. (2010). Interpretation of Extended Techniques in Unaccompanied flute Works by East-Asian Composers: Isang Yun, Toru Takemitsu, and Kazuo Fukushima. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Cincinnati Üniversitesi, Cincinnati.

Kanazawa, Masakata. "Japan: Music in the period of Westernization: Western music and Japan up to 1945". In L. Root, Deane. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, Erişim Tarihi: 04.07.2017

Kennedy, M., Kennedy, J., Rutherford-Johnson, T. (2012). Oxford Dictionary of Music (6th Edition). United Kingdom: Oxford University Press

Kim, In-Sung. (2004). Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by Chou Wenchung, Isang Yun, and Toru Takemitsu. Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of California.

Koizumi, Hiroshi. (1996). Technique for Contemporary Flute Music for Players and Composers. Japan: Schott Edition

- Koozin, T. (1989). *The Solo Piano Works of Toru Takemitsu: A Linear/Set-theoretic Analysis*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Cincinnati, Cincinnati.
- Knussen, O. (1998). *Takemitsu: Quotation of Dream*, CD Kitapçığı, Deutsche Grammophon.
- Luciana Galliano. (2002). *The roaring epoch: works of the 1950s-1960s*, in *A Way a Lone: Writings on Toru Takemitsu*, eds. Hugh de Ferranti and Yoko Narazaki, Japan: Academia Musica Ltd.
- Messiaen, O. (1994). *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Amadeus Press, Oregon.
- Ohtake, N. (1993). *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*, Scholar Press, Aldershot.
- Oxford Concise Dictionary of Music, "Takemitsu, Toru" maddesi, Oxford 2004, Erişim Tarihi: 17. 07. 2017
- Richards, E. M. ve Tanosaki K. (ed.). (2008). *Music of Japan Today*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.
- Richie, D. (2012). *Notes on the Film Music of Takemitsu Toru*, in: *Contemporary Music Review*, cilt 21, sayı 4, 5-16, Londra, s. 5.
- Robinson, Elizabeth A. (2011). *Voice, Itinerant, And Air: A Performance And Analytical Guide To The Solo Flute Works Of Toru Takemitsu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ball State University, Indiana.
- Sakamoto, H. (2003). *Toru Takemitsu: The Roots of his Creation*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. The Florida State University School of Music, Florida.
- Say, A. (2005). *Müzik Sözlüğü (İkinci Basım)*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Service, T. (2013). "A Guide to Toru Takemitsu's Music". *The Guardian Music* 2013. Erişim Tarihi: 25. 10. 2017
- Takemitsu, A. (2010). *A Memoir of Toru Takemitsu*, Universe, Inc. Bloomington.
- Takemitsu, T. (1995). *Confronting Silence: Selected Writings*, Fallen Leaf Press, Lanham, Maryland.

Takemitsu, T. (1989). Afterword, Perspectives of New Music dergisi, cilt 27, sayı 2, s. 205.

Takemitsu, T. (1989). Contemporary Music in Japan, Perspectives of New Music dergisi, cilt 27, sayı 2, s. 3.

Takemitsu, T. (1988). Voice, Editions Salabert, Paris.

