

potansiyelini ortaya çıkarmak, müzisyenin, topluluk ya da orkestra şefinin inisiyatifindedir. Son elli yıl içindeki Ives yorumlarında bu durum açıkça gözükür. Örneğin, IV. Senfoni'deki "mesafeli koroyu" Stokowski (1965) orkestrada bakır sazların arkasına, Robertson ise (2007), yukarıda değindiğimiz gibi, seyrilçiler arasında bir balkona yerleştirir. Yale Senfoni orkestrasının 2013 tarihli bir yorumunda ise bu grup orkestranın sağ arka tarafında, ancak yukarıda bir noktada bulunur, ayrıca koro da sol balkona yerleştirilmiştir. Slatkin Detroit Senfoni Orkestrasının aynı tarihte gerçekleştirdiği bir yorumda orkestra şefi son bölümdeki vurmali grubunu sahne dışına yerleştirir. Benzer tercih farklılıklarını *Con corde* sonatta da görmekteyiz. Flütün konumu tamamen piyanistin (ve flütistin) tercihinin kalmıştır. Yani, partiyon üzerindeki her incelikte olduğu gibi, Ives müziğinde mekânsallık da, notasyonun satır aralarında gizlidir; bunu var etmek (ya da yok saymak) yorumcunun elindedir. Bu yönden, Ives icracısı bir bakıma mekân düzenleyici¹² kimliği taşımakla da yükümlüdür.

Sonuç olarak, müzik yapıtında modernist bir mekân yaklaşımının erken bir örneği olan Ives'in, bu bağlamda ara bir noktada durduğunu belirtelim. Ives geleneksel sahnenin getirdiği bütünlüğü parçalayarak mekânsallığı bir potansiyel olarak yapıtına katar. Ancak, 1950 sonrası örneklerin, mesela Stockhausen'in *Gruppen* adlı yapıtında, ya da Berio'nun *Circles*'inde yaptığı gibi aksine, mekân düzenleyiciliği görevini üstlenmemiş, kompozisyonuyla parçalanmış bir sahne yaratarak mekânsallık potansiyelini değerlendirmeyi büyük ölçüde icracıya bırakmıştır. Biraz spekülative bir bakışla, bu tercihin sanat yapıtında açıklık bağlamında önemli olduğunu ve Ives'in bu açıdan da bir öncü olarak değer kazandığını öne sürebiliriz.

¹¹ Charles Ives, Dördüncü Senfoni Partiyonu, Associated Music Publishers, New York, 1965, s. 2, Prova rakamı 2. "Scarcely to be heard, as faint sounds in the distance".

¹² Aykut Köksal, "Tümel Tiyatro Üzerine", *Zorunlu Çoğulluk*, ATT Yayınları, İstanbul, 1994, s. 87. Mekân düzenleyici terimini, Aykut Köksal, 1979 tarihli "Tümel Tiyatro Üzerine" başlıklı yazısında tümel tiyatrodaki geleneksel tiyatrodaki dekorunun yerini alan ve oyunun sahnelenmesinde birincil bir önem kazanan kişiyi tanımlamak üzere kullanır: "Geleneksel kutu sahneli tiyatrodaki, sahne mekânı çevrenin betimlendiği ve baştan sona oyunun sürdüğü yer olmaktan öte hiçbir anlambilimsel yük taşımaz. Bu yüzden yönetmen mekânın okunmasıyla ilgilenmez. Tümel tiyatro ise mekân-zamansal kuruluşun okunmasıyla ortaya çıkacaktır. Geleneksel sahnede, dekorcu, oyunun oluşumunda ikincil bir görev yüklenirken, tümel tiyatro'da mekân düzenleyici yapı kurucu kişidir."

YİĞİT ÖZATALAY

NONO'NUN SON 10 SENESİ:

SESİN HAREKETLİLİĞİ VE MEKÂNSALLIK

Ortam ve Etkilenimler

1950'li yıllardan sonraki çağdaş müzik üretiminde mekânsallık, besteciler için temel bir değişken olarak belirmeye başlamıştır. Mekânsallık fikri:

Geleneksel "sahne" kavramının kırılması,

Dinleyiciyle doğrudan ilişki kuran ve onu kompozisyonun etkin bir ögesi kılan "canlı konser" in daha fazla değer kazanmasını,

Çokboyutluluk + eşzamanlılık yoluyla karşıtlıkların altının daha da güçlü çizilmesini sağlamıştır.

Elektronik müziğin doğumu, sesin mekâna yeni tekniklerle yansıtılmasına duyulan ilgiyi kaçınılmaz olarak artırmış; Varese, Stockhausen, Boulez, Xenakis ve Nono'nun birçok yapıtı bu fikir ve yöntemlerden yararlanarak dünyaya gelmiştir.

Luigi Nono (1924-1990), Venedikli bir bestecidir, yaşamının büyük bir bölümünü bu kentte geçirmiştir. (Sırf bu bilgi bile, kendine özgü mekânsallığı ve akustığı olan bir kentin besteci üzerindeki doğrudan etkisini vazgeçilmez kılar.) Nono, müziğindeki mekânsallığın asıl mirasını ise, ilk kez 16. yüzyılın sonunda Giovanni Gabrieli tarafından sunulmuş olan *cori spezzati* uygulamasından alır. Nono gibi Venedikli bir besteci olan Gabrieli, çalışmakta olduğu San Marco Bazilikası'nın simetrik planından hareketle, mekânda ayrıştırılmış iki topluluğun eşzamanlı birlikteliğini, yani iki ses bloğu arasında atışma ve karşıtlık fikrini yoğun olarak kullanmıştır. Çoksesliğin ve hatta konçerto tarzının oluşmasında büyük rol oynayan bu "Venedik polikorallığı", Nono'nun ilk kez 1984 yılında aynı kilisede seslendirilen *Prometeo* operasının temel fikrini oluşturur. Besteci, bir mekânsallık manifestosu niteliğindeki bu operası hakkında günlüğüne aldığı notlarda Gustav Mahler'in senfonizminden, özellikle de 1. senfonisinin girişinden etkilendiğini de yazar.¹

¹ Ivanka Stoianova, "Varese e Nono: Due spazializzatori del suono organizzato", *Con Luigi Nono*, Milano, Ricordi, 1993, s. 173-179.

Nono'nun mekânsallık fikrine kaynaklık etmiş daha çağdaş isimlere gelirsek, Hermann Scherchen ve Edgard Varese'den bahsetmemiz gerekir. Edgard Varese'in (1883-1965) kompozisyon profesörü olarak 1950'de Darmstadt'a gelişi, o yıllardaki dizisel müzik patlamasına rağmen, Nono'da çok önemli izler bırakır. Nono burada Varese'in başyapıtlarından *Ionisation*'u (1930-31) Hermann Scherchen yönetiminde dinleme fırsatını bulur. Varese'in "örgütlü ses", "sessel yansıma", "sesin mekandaki seyahati" gibi kavramları Nono'nun kompozisyonel araştırmalarını uzun vadede ve derinden etkileyecektir. Hatta Varese'in "sesin seyahati" kavramının Nono'nun "hareketli ses" (*suono mobile*) kavramına esin kaynağı olduğu söylenebilir. Etkilenimin en somut örneği ise Varese'in *Poeme Electronique*'i (1958) ile Nono'nun *Prometeo*'su (1984) arasındaki koşutluktur. Tınlayan malzemenin içinde olmak, akustik titreşimin bir parçası olmak arzusunu taşıyan bu iki yapıt da beste için özel olarak tasarlanmış bir mekânı ve yapıyı, dolayısıyla da besteci-mimar işbirliğini öngörür.²

Hermann Scherchen'in (1891-1966) Gravesano'da yürüttüğü elektronik müzik çalışmaları da Nono'nun 1980'ler üretimine doğrudan etkide bulunmuştur: Besteci, Scherchen tarafından icat edilen ve sesin mekâna yansıtılmasında kullanılan dairesel hoparlörden adeta büyülenmiştir. Bu keşif, Nono'nun daha sonraları mekândaki ses döngüsünü düzenleyen Halaphon adlı donanım aracıyla yapacağı deneylere ilham verecektir.

Nono'nun sosyalist dünya görüşünü ve politik tavrını bilmeden müzisyenliğini, besteciliğini, mekânsallık ve ses hareketliliği kavramlarının poetikadaki yerini anlamak olanaklı değildir. Öyle ki, şu sözleriyle politik tavrı yüceltirken müzisyenliği âdeta önemsizleştirmektedir: "Faşizm ve emperyalizme karşı mücadele hayatımın temel amacıdır; ben yalnızca rastlantısal olarak müzisyenim." Gençliği faşist İtalya ortamında geçen bestecinin asıl formasyonu müzik değil hukuktur; ve bu, müziği bir amaç değil araç olarak görmesinde, dolayısıyla hayata bütünlüklü yaklaşmasında önemli bir etken olmuştur. 1952'de hayatı boyunca aktif bir üyesi olarak kalacağı İtalyan Komünist Partisi'ne katılır. Marksist bir sanatçı olarak, işlerinin tüm toplumsal sınıflara -özellikle de

işçi sınıfına- ulaşması gerektiğini düşünür. Bu nedenle, 1962'den itibaren "işçi mekânı" olan fabrikaları dolaşarak dinleyici sayısı kimi zaman 5000 kişiye varan, hem tartışma hem de konser içeren etkinlikler düzenler. Elektronik müziklerinde fabrika sesleri ve gürültülerinden fazlasıyla yararlandığı gibi *Prometeo* başta olmak üzere birçok eserini de konser salonlarından dışarı çıkarıp farklı mekânsal olanaklar sunan fabrikalara taşır. Bu çabalar, Apolloncu sanat estetiğinden Dionisosçu sanat estetiğine hareketin Marksist bir yorumu olarak ele alınabilir. Yani, sanatı konser salonlarına ve sahnelere "yükselten" anlayışa karşı, dinleyiciyi/alımlayıcıyı ve onun gündelik mekânını yapıtın üretilmesine dahil eden bir anlayıştır Nono'nunki.

Luigi Nono'nun 80li Yıllardaki Üretimine Genel Bir Bakış

Mekânsallık ve sesin hareketliliği, Nono'nun 80li yıllardaki üretiminde önemli bir yer tutar. Bu kavramlarla ilgili olarak; dengesizlik, bir durumdan diğerine (yokluktan varlığa, yakınlıktan uzaklığa vb.) yumuşak geçiş, mikroaralık dalgalanmaları, duyma sınırlarına varan gürlük karşıtlıkları, sesin çoğulluğunun ve çeşitliliğinin sürekli hareketi gibi olgular da bestecinin son dönemdeki ilgi alanı içindedir.

Üretimin büyük çoğunluğunu çalgı ve sesten oluşan küçük topluluklar için yazılmış müzikler oluşturur. Bu çalışmada da örneklerimizi özellikle 4 oda müziği üzerinden vereceğiz: *Das Atmende Klarsein* (1980-83), *Quando stanno morendo: Diario polacco no:2* (1982), *A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum* (1985) ve *Post-Prae-ludium per Donau* (1987).

Nono'nun son dönem müziği, armoni ve ritimden çok tını ve gürlük değişkenleri tarafından yönetilir. Başka bir deyişle, müziği oluşturan temel bileşenler (ses yüksekliği, ritim, tını ve gürlük) arasındaki geleneksel hiyerarşi, çağdaş birçok bestecide olduğu gibi, kırılmıştır. Geciktirme ve yankılarla da iyice sıvılaştıran bir ses hareketliliği içerisinde ritim kadar ses yüksekliği de birincil değerini kaybeder. Besteci bu estetiği, ses yüksekliği sayılarını tek bir sese kadar düşürme ya da birbirlerine mikroaralık uzaklıkta (yani çok yakın) sesler grubu kullanma gibi tekniklerle gerçekleştirir. Artı olarak, bütün değişkenler de kendi aralarında "neyin değiştiğini anlamakta zorlanılacak" bir duruma sokulur: Ses yüksekliği, tını, mekândaki konum ve tüm diğer bileşenler; hepsi tek ve hareketli bir beden oluştururlar.

² Aykut Köksal, "Çağdaş Müzikte Mekansal Çalışmalar", 20. Yıl Pan'a Armağan, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 137.

Nono'nun mekânsallık ve ses hareketliliği fikirlerinin uygulanmasında 1980 sonrası ses teknolojilerinde yaşanan ilerlemeler son derece belirleyici olmuş, özellikle canlı elektronikler (*live electronics*) vazgeçilmez bir araç halini almıştır. Freiburg'daki Heinrich Strobel Vakfı'nın deneysel stüdyosunda var olan teknolojik altyapı, bestecinin 1980-89 yılları arasındaki kompozisyonel kaygılarıyla birebir örtüşmüştür. Canlı elektronik müdahale, vokal veya çalgısal yorumla eşzamanlı olarak özgün sesleri dönüştürme ve mekâna yansıtma olanağı verir. Özgün ve işlenmiş seslerin üstüste bindirilmesi, 1 Hz'lik farklara kadar mikroaralıklar oluşturulması, geciktirmelerle elde edilen kanonik katmanlaştırma, tınsal dönüşümler ve filtrelerle düzenlenen doğuşkanlar, Freiburg Experimentalstudio'nun olanaklarıyla hayata geçirilmiştir.³

Luigi Nono'nun son on yılına ait bir diğer özellik ise sabit ve az sayıda müzisyenle (ör. flütte Roberto Fabbriciani, kontrbasta Stefano Scodanibbio, klarnette Ciro Scarponi) işbirliğine dayanmasıdır. Aynı müzisyenlerle çalışma ihtiyacı, elektronik donanım ile aynı duyarlık düzeyinde hareket etme kaygısından ileri gelir. Her yeni beste Freiburg Deneysel Stüdyo'da uzun ve derin bir çalışma sonucu ortaya çıkarılır. Yorumcu, Nono için kompozisyonun en temel bileşenlerindendir; bu nedenle işin mutfağında, yaratımında mutlaka yer almalıdır. Canlı elektronik içeren kompozisyonlarda yorumcunun doğrudan kendi ürettiği seslere tepki vermesi gerekir; o halde değiştirilen sonoriteler ve bunların uygulanış düzenine alışmak gerekir. Sosyo-politik açıdan baktığımızda da besteci-müzisyen işbirliği, her iki mesleğin de birbirine yabancılaşmasının önüne geçmeye çalışan, yorumcu (müzik işçisini) yaratım sürecine dahil eden ve ürünü birlikte üretmeye odaklanan dayanışmacı, sosyalist bir anlayış olarak değerlendirilmelidir.

Nono'nun sınırlı sayıda yorumcuyla geçirdiği araştırma, deney ve işbirliği dönemi, kendi mekânsallık fikrinin doruğu olarak görebileceğimiz *Prometeo*. *Tragedia dell'ascolto* (1984) operasının gerçekleştirilmesine de temel oluşturmuştur. *Prometeo*'da, yapıt için özel bir mekan seçimi yoluyla, mekânsallık fikri kompozisyonun merkezine oturur: 1984'teki ilk seslendirilişinde Venedik'teki San Lorenzo Kilisesi, 1985'teki Milano temsilinde ise Ansaldo'da

bir fabrika deposu kullanılmıştır. Bununla da kalınmaz, mekân içinde mimar Renzo Piano tarafından tasarlanan ve müzisyenlerle beraber dinleyicileri de içine alan bir ahşap yapı kurulur. Bu yapı, gövdesindekilerle birlikte, tek beden halinde tınlayan, çokboyutlu bir çalgıya dönüşür. Yorumcular hem fiziksel hem de elektroakustik olarak (hoparlörlerle) mekâna yerleştirilmiştir.

Akla ve özgür düşünceye verilen değeri simgeleyen Promete, Marx'ın da en çok sevdiği ve atıfta bulunduğu kahramanlardan biri olarak, yapıtın isminin oluşmasında önemli bir etkidir. İsmi ikinci kısmı, yani *tragedia dell'ascolto* (dinlemenin trajedisi) ise, yeni müzik yazısının getirdiği dinleme sorunlarına gönderme yapmakla beraber, mekânsal müzik üretiminin en önemli özelliklerinden birine, dinleyici ile doğrudan ilişkinin yeniden kurulmasına, dinleyiciyi bütünü anlamlandıran etkin bir aktör haline getirmeye vurgu yapmaktadır.

Freiburg Deneysel Stüdyo'daki Donanım Üzerinden Nono'nun Kullandığı Mekânsallaştırma Teknikleri

Halaphon: Fiziksel/Dış/Yatay Mekânsallaştırma

Halaphon, sesin mekân içindeki hareketini düzenlemek amacıyla Freiburg Deneysel Stüdyo tarafından geliştirilen bir donanımdır. Bu donanım, yerleştirilmiş hoparlörler aracılığıyla sesi değişik yönlerde yansıtmaya ve ses döngüsünü denetlemeye yarayan dijital bir mekânsallaştırıcıdır. İsmi, Haller ve Lawo soyadlarının birleştirilmesiyle oluşmuştur. Hans Peter Haller, Deneysel Stüdyo'nun 1971-1989 yılları arasındaki yöneticisi, Peter Lawo ise sesin mekânda düzenlenmesini *Halaphon* donanımıyla ilk kez gerçekleştiren araştırmacıdır. Luigi Nono bu donanımı genelde hoparlörler üzerinde dairesel bir ses hareketi elde etmek için kullanmıştır.⁴

Harmonizer (Audiocomputer): Spektral/İç/Düşey Mekânsallaştırma

Halaphon, fiziksel/dış/yatay mekânsallığa aittir; *Harmonizer* spektral/iç/düşey mekânsallığa hizmet eden bir araçtır diyebiliriz. Bu araç, ses veya çalgı tarafından üretilen doğal bir sinyali, gerçek zamanda müdahale ederek, ya bir sekizli aşağı ya da bir onbeşli yukarı aktarır (transpoze eder). Bu işlemin tersini gerçekleştiren *Reverser* adında bir donanım da mevcuttur. Nono, özellikle mikroaralıkların eşzamanlı aktarımında, özellikle de çeyrek ses salınımlarının ok-

³ Andre Richard, "Concezione del live electronics nell'ultimo periodo produttivo di Luigi Nono", *Luigi Nono e il suono elettronico*, Milano Musica Festivali, Teatro alla Scala, Milano, 2000.

⁴ Hans Peter Haller, "La Tecnica del live electronic allo Studio sperimentale di Friburgo", *Luigi Nono e il suono elettronico*, Milano Musica Festivali, Teatro alla Scala, Milano, 2000.

tav aktarımlarında bu teknikten yararlanır. Besteci, bu uygulamaları Deneysel Stüdyo'daki *Publison* adlı donanım ile gerçekleştirir. *Prometeo*'da kadın sesleri için, *Das Atmende Klarsein*'de bas flüt için, *Quando Stanno Morendo*'da çello için, *A Pierre*'de kontrbas klarnet ve kontrbas flütün en alt menzili için ve *Post-Praeludium*'da da tubanın en üst menzili için söz konusu uygulamaları bolca duymak mümkündür.

Gecikme: Zamanın Mekânsallaştırılması

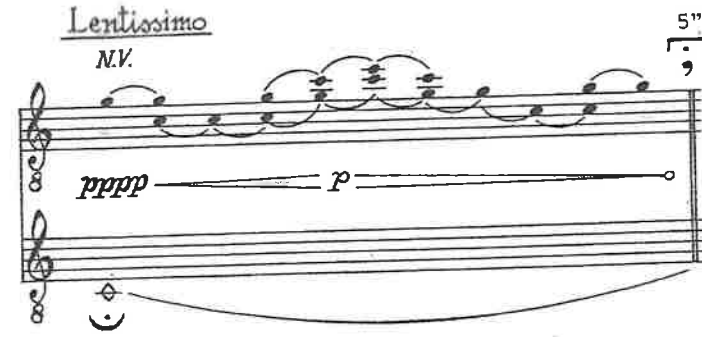
Gecikme (*delay*) bir sinyalin belirli bir zaman sonra tekrar etmesine yol açan zamansal aktarımdır. Özgün sesin/çizginin kendi gecikmesiyle birleşmesi, bir anlamda kanoniktir, tam anlamıyla da katmanlaşma (*stratification*)dır. Nono için gecikme, yankılarla yoğunlaştırılmış sürekli akan bir çizgi elde etmenin vazgeçilmez bir yolu haline gelmiştir. *A Pierre* (1985) yapıtında 12 ve 24 saniyelik kanonlar oluşturan gecikme çizgileri bu kullanımın güzel bir örneğidir. Gecikme; sesin sürekli hareketi üzerinden *suono mobile* kavramına olduğu kadar, çokboyutluluk ve eşzamanlılık üzerinden iç/düşey mekânsallığa da vurgu yapar.⁵

Nono'nun Son Dönem Oda Müziğinden Örnekler

Das Atmende Klarsein (1980-83)

Küçük koro, bas flüt ve canlı elektronikler için yazılmış olan bu müzik, Nono'nun canlı elektronikleri kullandığı ilk yapıtlardan biridir. Yapıt, flütist Roberto Fabbriciani için yazılmıştır. Nono'nun kendi sözleriyle "sesin fantastik çoğulluğunu yakalamaya, aynı anda başka bir hale dönüşümünü keşfetmeye" odaklanır. Flüt mikrofonlanmıştır ve bu da en düşük gürleklerin bile duyulabilirliğini sağlar.

Yukarıdaki ölçü (Figür 1) bize yapıtın mekânsal boyutları hakkında da fikir vermektedir. 2 mekânsallığa bağlı olarak 2 hareketlilikten bahsedilebilir: Dizeklerle gösterilen üst kısım mekânsal hareketliliğin spektral/iç/düşey boyutunu, grafiklerle gösterilen ve Halaphon ile yönetilen alt kısım ise mekânsal hareketliliğin fiziksel/dış/yatay boyutunu gösterir.⁶ Başka bir deyişle; üst kısım flütün kendi içinde ürettiği ve heterojen bir sesin (do) spektral salınımlarına



GIRD I

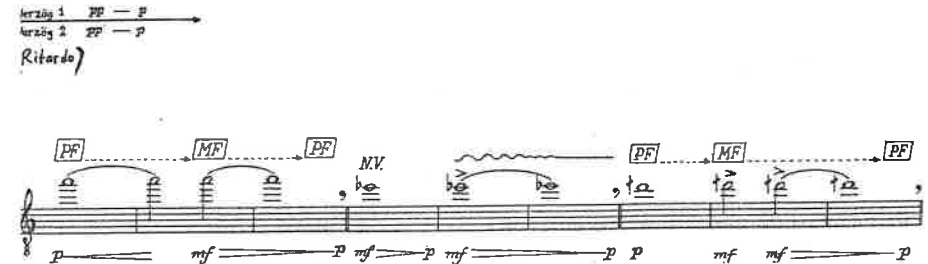
GIRD II

odaklanırken, alt kısım çalgının sesini hoparlörler yoluyla, hem saat yönünde hem de saat yönünün tersinde, mekâna yansıtmaktadır.

1. Das Atmende Klarsein, 1

Aynı ölçü, ses yüksekliği ve ritimden çok gürlek ve tınıya odaklanan bir müzikal estetiğin de izdüşümü gibidir (Tek bir sese -do'ya- indirgenmişlik ve ritimsizlik).

Yapıtın 2. bölümünde bas flüt, bu kez gecikmelerle elde edilen başka bir iç mekânsallığa tabi tutulmaktadır. Gecikmeler, tutulan seslerden bir katmanlaşma yaratarak düşey mekânı 3'e bölmektedir (Figür 2). Burada da önceki örnekteki



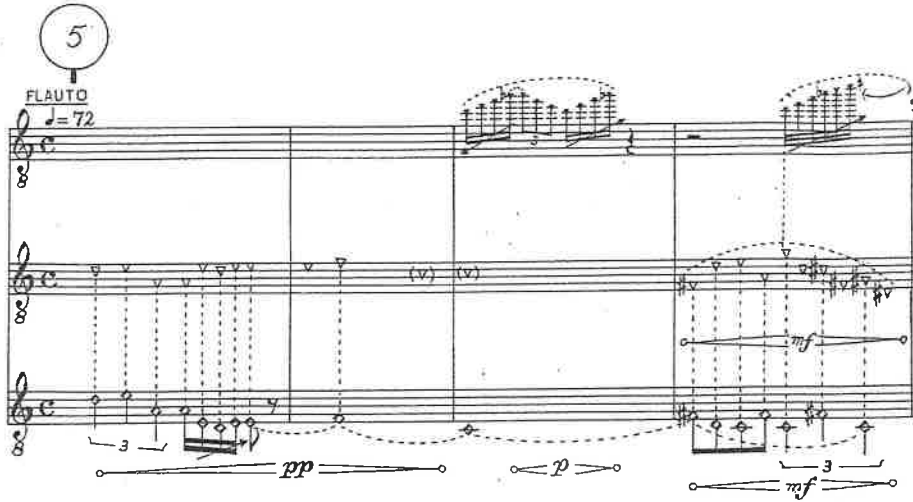
gibi ses yüksekliklerinin indirgenmişliği (bu kez 3 ses'e) ve ritmik sadelik dikkat çekerken, tını, artikülasyon ve gürlek farklılaşmalarına odaklanılması dikkat çekicidir.

2. Das Atmende Klarsein, 2

⁵ Alvisse Vidolin, "Il suono mobile", *Con Luigi Nono*, Milano, Ricordi, 1993, s. 42-47.

⁶ Manuel Cecchinato, "Il suono mobile: La mobilità interna ed esterna dei suoni", *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Archivio Luigi Nono, Venedik, 1999, s. 135-153.

İç mekânsallığın bir başka örneğine ise yapıtın 3. bölümünde rastlarız: Bu kez *Harmonizer (Publison)* aracılığıyla elde edilen katmanlaşma, pes seslerin üzerinden eşzamanlı olarak oktavlar ve spektral hareketlenmelerle sağlanır ve düşey mekânı yine 3'e böler (Figür 3).



3. Das Atmende Klarsein, 3

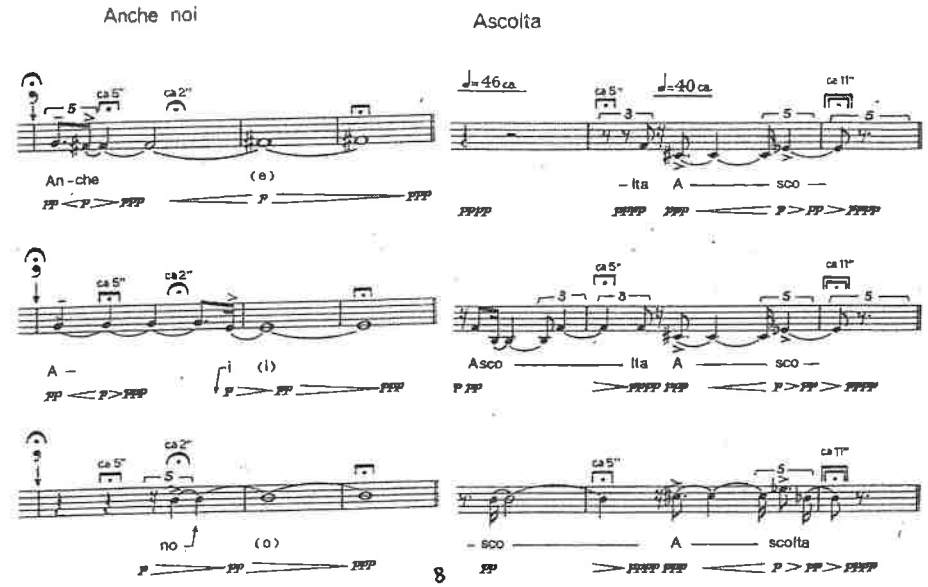
Bu yapıttaki mekânsallık fikri, Rainer Maria Rilke'nin *10 Ağır*'ından oluşan metin üzerindeki uygulamalarla eşlik edilir ve tamamlanır. Nono, sözleri ve sözcükleri koro içinde dağıtarak küçük parçalara, hecelere ve kırıntılara ayırır; âdeta tozlaştırır. (1956 tarihli ünlü bestesi *Il Canto Sospeso*'da da aynı teknikten fazlasıyla yararlanmıştır.) İkinci bölmeden 2 doku örneği, "sözün mekânsallaşması" olarak tanımlayabileceğimiz bu yaklaşımı açıkça göstermektedir (Figür 4).

Nono, bu müziğindeki durak (*fermata*) sürelerinin mekân akustiğine göre belirlenmesi gerektiğini de performans notlarına eklemiştir.

Quando stanno morendo: Diario Polacco no:2 (1982)

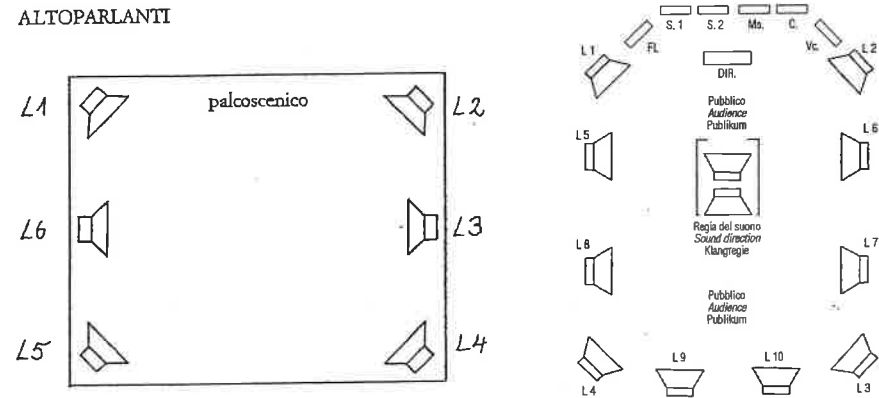
4 kadın sesi, bas flüt, çello ve canlı elektronikler için bestelenmiş bu yapıtın ses hareketliliği ve mekânsallık alanlarında *Das Atmende Klarsein*'a göre bir adım önde olduğunu farkediyoruz. Bu kez iki döngü taşıyan tek bir çember yerine hem iç (5, 6, 7, 8) hem de dış (1, 2, 3, 4) olmak üzere iki çember bulun-

⁷ Stefan Beyst, "Luigi Nono's Quando stanno morendo: Diario polacco no: 2", Ocak 2004.



maktadır. Hatta bunlara ek olarak, müziğe başka bir boyut katmak amacıyla, 9 ve 10 numaralı hoparlörler de sahne arkasına yerleştirilmiştir. Böylece fiziksel/dış/yatay mekânda, toplam olarak, 3 katman elde edilir (Figür 5 ve 6).

ALTOPARLANTI



Dış mekânsallığın yanı sıra spektral/iç/düşey mekânsallık da düzenlenmiştir: Ses ve çalgılar 4 ayrı ses aralığına dağıtılır ve bu dağıtım bölümler arası küçük farklılaşmalara uğrar⁷ (Figür 7).

4. Das Atmende Klarsein, 4

5. Das Atmende Klarsein - Hoparlör Konumlandırması

6. Quando stanno morendo - Hoparlör Konumlandırması

II			III					
IA	IB	IC	IIA	IIB	IIC	IIIA	IIIB	IIIC
2S	2S	2S	2S	2S	2S	S/Bfl		2S
Ms	Ms	Ms				Ms		Ms
Ca	Ca	Ca	Ca	Ca	Ca	Ca	Ca	Ca
			C, Bfl	C, Bfl	C, Bfl		C, Bfl	

7. Quando stanno morendo,
iç mekânsallık şeması (s:
soprano, ms: mezzosoprano,
ca: contralto, c: çello, bfl:
bas flüt).

Das Atmende Klarsein'da olduğu gibi, sözcükle-
rin küçük parçalara, hecelere ve kırıntılara ayrılarak 'söz
mekânsallaşması'na uğramasını bu yapıtta da algılayabi-
liriz (Figür 8).

8. Quando stanno morendo,
Lontano (uzak) sözcüğünün
mekânsallaştırılması.

A Pierre. Dell'azzurro Silenzio, Inquietum (1985)

Nono'nun bas çalgılara olan ilgisi sürmekte, kontrbas flüt (Roberto Fabbriciani), kontrbas klarnet (Ciro Scarponi) ve canlı elektronikler için yazılmış olan bu yapıtta daha da pekişmektedir.

Bahsedeceğimiz 4 yapıt içinden bu yapıta özgü en önemli fark 12 ve 24 saniyelik gecikmelerdir. Çalgının sesi, yorumcunun uzun süre sustuğu anlarda dahi devam eder. Sonuç olarak, bas çalgıların zengin doğuşkanları ile canlı elektronik müdahalenin birbirinden ayırt edilemediği bir "tınlar karmaşası" elde edilir. Bu bütünleşiklik/füzyon, sürekli hareket halinde ve akmakta olan bir beden yaratır.⁸

Pierre Boulez'in 60. yaşgününe (26 Mart 1985) ithaf edilen bu müzik, Fransız bestecinin *Dialogue de l'ombre double*'si (1985) ile aynı yıl yazılmıştır. Boulez, klarnet ve manyetik şerit için bestelediği bu yapıtta IRCAM tarafından geliştirilen *Spatialisateur* adlı bir donanım kullanmaktadır. O yıllarda mekansallığın Boulez'in de odağında olması, bize Nono'nun ithafını daha iyi açıklıyor.

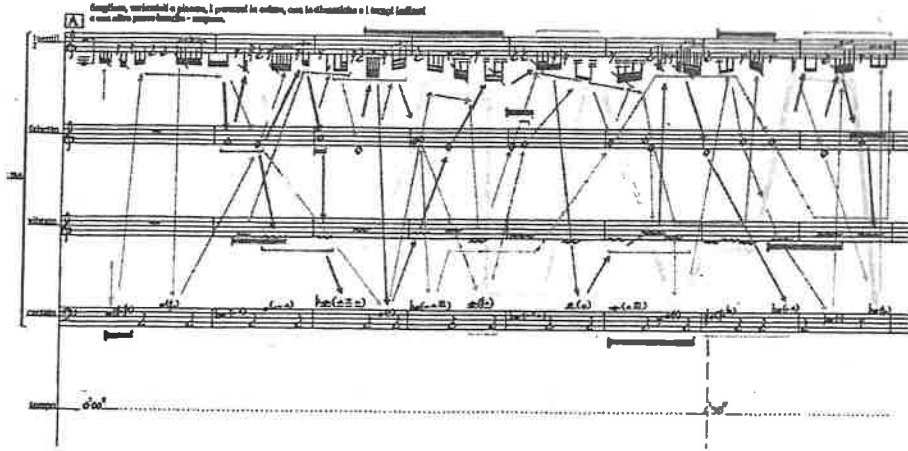
Post-Prae-ludium per Donau (1987)

Fa tuba için yazılmış olan ve tubacı Giancarlo Schiaffini ile sıkı bir işbirliğinden doğan bu müzik, 4 yapıt içinde en aleatorik (raslamsal) ve çokboyutlu olanıdır.⁹ Nono'nun kariyeri başında mesafeli durduğu, hatta Stockhausen'la ayrışmasına yol açan aleatori kavramı, *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura* (1988-89) ve *Hay que caminar, sonando* (1989) gibi diğer son yapıtlarının da bileşenleri haline gelmiştir.¹⁰ Besteci, daha özgür bir notasyon kullanarak yorumcuya seçme ve çeşitleme şansı verir. Dikkat, tını ve jest çoğulluğuna/çeşitlenebilirliğine odaklanmıştır. Katmanlaştırma (*stratification*) ve sıralama

⁸ Paolo Petazzi, "A Pierre. Dell'azzurro silenzio, inquietum", *Luigi Nono e il suono elettronico*, Milano Musica Festivali, Teatro alla Scala, Milano, 2000.

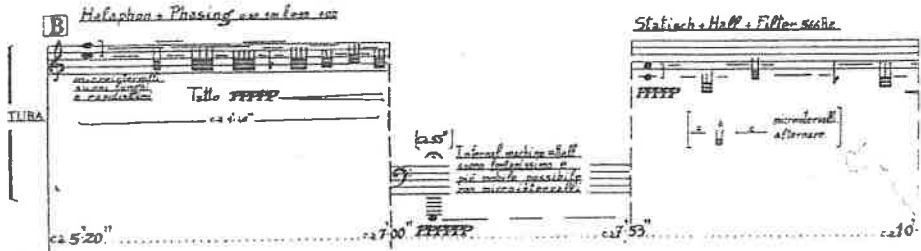
⁹ Paolo Pinamonti, "Post-Prae-ludium per Donau", Konser programı notları, *Con Luigi Nono*, Milano, Ricordi, 1993, s. 244-246.

¹⁰ Luigi Pestalozza, "Nono: La Lontananza Nostalgica Utopica Futura, Hay que caminar sonando", Albüm notu, Dg imports, 2003.



9. Post-Prae-ludium per Donau, 1

(juxtaposition) notasyon üzerinde farklı renklerle ifade edilir. Özellikle başlangıçtaki farklılaştırılmış motivik hücreler zengin bir polifonik doku yaratır. Ani jest değişimleri, hareketli bir iç mekânsallık doğurur (Figür 9).



10. Post-Prae-ludium per Donau, 2

Orta bölmede (B) ise *harmonizer* yoluyla elde edilen çok tiz sesler, tubanın en pes menziliyle ard arda getirilir. Bir yandan karşıt blokların farkı bu şekilde mekânsallaştırılırken, diğer yandan her bloğun da kendi içinde “mümkün olduğunca hareketli, değişken ve mikroaralıklı” olması talep edilir (Figür 10).

¹ Yazar özgeçmişleri kitap içerisindeki sıraya göre yer almaktadır.