

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

YENİ MÜZİK'TE OBUA:
OBUA'NIN YENİ MÜZİK ÇALIŞ TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ VE
MÜZİK ESERLERİNDE KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Hazırlayan
Bayram BAYRAMOĞULLARI

Danışman
Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY

İZMİR-2014

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Yeni Müzik’te Obua: Obua’nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi” 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.

..../..../.....

Bayram BAYRAMOĞULLARI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 07/07/2014 tarih ve 12 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 43.maddesine göre Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Bayram BAYRAMOĞULLARI'nın "Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Değerlendirilmesi" konulu tezi incelenmiş ve aday 19/8/2014 tarihinde, saat 10:30' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verildi.

BASKAN

Yrd.Doc.Dr. GÖNER CANBEY

Prof. M. Fahir Düzgün
ÜYE

Doc. Ayla Wüder
ÜYE

Doc. Dr. Feridun Çiis
ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Elif Akdoğan
ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: BAYRAMOĞULLARI

Adı: Bayram

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi

Tezin Projenin Yabancı Dildeki Adı: Oboe in New Music: An Analysis of the New Music Playing Techniques of the Oboe and an Evaluation of these Techniques in Musical Works

Tezin/Projenin

Yapıldığı Üniversite: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2014

Diğer Kuruluşlar

Tezin Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☐

Doktora

☐

Dili: Türkçe

Tıpta Uzmanlık

☐

Sayfa Sayısı: 185

Sanatta Yeterlik

☒

Referans Sayısı: 48

Tez Proje Danışmanlarım

Ünvanı: Yrd. Doç. **Adı:** Ebru

Soyadı: GÜNER CANBEY

Türkçe anahtar Kelimeler:

- 1- Obua
- 2- Yeni Müzik
- 3- Çalış Teknikleri
- 4-
- 5-

İngilizce anahtar Kelimeler:

- 1- Oboe
- 2- New Music
- 3- Techniques of Playing
- 4-
- 5-

Tarih:

İmza:

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum: Evet : ☒ **Hayır :** ☐

ÖZET

Bu çalışma, Obua'nın yeni çalış tekniklerini inceleyen ve “Yeni Müzik” eserlerinde nasıl kullanıldıklarına ilişkin değerlendirmeleri içeren bir “Türkçe temel kaynak” oluşturabilmek amacıyla yapılmıştır. Konuya ilişkin mevcut kaynakların neredeyse tamamı yabancı dilde yayımlanmıştır.

Birinci Bölüm’de; Obua çalgısının *tarihsel gelişimine* kısaca değinilmiş, *Yeni Müzik Dönemi*’nin amacı ve önemine ağırlık verilmiştir. İkinci Bölüm’de; Obua’da kullanılan *yeni çalış teknikleri* derinlemesine incelenmiştir. Üçüncü Bölüm’de ise; bu tekniklerin kullanımı *yeni müzik eserlerinde* örneklendirilerek *değerlendirilmiştir*. Bölümün alt başlıklarında *yeni müzik repertuarının* temelini oluşturan, bir nevi “Klasikleşmiş” bestecilerin eserleri seçilmiştir. İncelenen yeni bir çalış tekniğinin bir besteci tarafından nasıl kullanıldığı, bestecinin konumu ve dolayısıyla konumlandırılan müzik döneminin iyi anlaşılmasıyla “Obua’nın Yeni Müzik’teki Yeri”nin açıklanması, daha objektif bir fikir oluşturacağı düşünülmektedir.

Üçüncü Bölüm’de ayrıca, Türk bestecilerin eserleri arasında bir değerlendirme yapılarak önemli bulgulara ulaşılmıştır. Sonuç olarak; Türkiye’de obua çalış teknikleri ile ilgili olan bilgi eksikliğinin, hem icracılar hem de besteciler arasında yarattığı -genel motivasyonsuzluk ortamından kaynaklanan- *verimsizlik* sorunu olduğu görülmektedir. Dünya’da halen geçerli olan “birlikte çalışma” modelini Yeni Müzik Dönemi’nin en önde gelen besteci ve icracılarla örneklendirerek bu sorunun çözümüne katkıda bulunmak ve dolayısıyla Türk (Obua) repertuarının, yeni eserlerinin katılımıyla genişleyerek Dünya repertuarında yer bulması hedeflenmektedir. “Yeni Müzik’te Obua: Obua’nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi” adlı bu araştırmanın, konu hakkında yararlı bir “Türkçe temel kaynak” olarak faydalı olabilmesi, çalışmanın nihai amacını taşımaktadır.

ABSTRACT

This study has been done to form a “basic resource in the Turkish language”, which contains analyses of new playing techniques of the oboe and how these techniques are used in New Music as all related material on the subject are in foreign languages.

In Chapter One, historical development of the oboe has been briefly mentioned, however, the purpose and the importance of the Age of New Music have been more thoroughly covered. In Chapter Two, new playing techniques of the oboe have been analyzed in depth. In Chapter Three, the new playing techniques listed in Chapter Two have been evaluated and demonstrated with musical examples. Works by those composers whose works are now accepted as “Classics” and to be the core of the new music repertory have been chosen in order to display the many ways the new playing techniques are used by composers. It is thought that by doing displaying these approaches and understanding the place of the oboe in the New Music repertory a more objective opinion of the oboe can be formed.

Also in Chapter Three, works for oboe by Turkish composers have been compared to those of the foreign composers and important findings have been reached. Lack of information about different playing techniques of the oboe in Turkey can be seen as a sign of the inproductivity between performers and composers, perhaps due to the overall motivationless atmosphere present. With this thesis it is my aim to help solve this problem of motivation by encouraging performer-composer collaboration, and through this collaboration to develop a new repertory of Turkish oboe music and contribute to the world oboe repertory. The final aim of this research work titled “Oboe in New Music: An Analysis of the New Music Playing Techniques of the Oboe and an Evaluation of these Techniques in Musical Works” is to become a practical basic resource in Turkish.

ÖNSÖZ

Almanya'daki eğitimimi bitirir bitirmez, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası'nın kurulması aşamasında Türkiye'ye dönerek, bu kurumda Obua Sanatçısı olarak çalışmaya başladım ve hemen ardından Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla birlikte, bu kurumda da Obua Sanat Dalı Öğretim Elemanı olarak görevlendirildim. Yeni kurumların kuruluş aşamalarında bulunmanın verdiği heyecan ve sorumluluk başkadır. Kendi içinde kimi zorluklar içeren bu çaba esnasında kısa sürede Türkiye'deki genel sanat / eğitim durumunu irdeleyerek, bazı tespitlerde bulunma fırsatı elde ettim. En başta, Konservatuvarların müfredat programlarında yer alan eser eksikliğini, programlarda Türk eserlerine ve *Yeni Müzik* obua repertuvarına neredeyse hiç yer verilmemesi dikkatimi çekti. Altında yatan sebepleri araştırırken; *icracı* ve *besteci* birlikteliğinin eksik olduğunu, her iki tarafın da yeni müzik repertuvarından ve dolayısıyla yeni çalış tekniklerinden iyi bir seviyede bilgi sahibi olmadığını fark ettim. Ayrıca, sadece yeni çalış tekniklerinin değil, geleneksel tekniklere de ilişkin Türkçe kaynak bulunmadığından, bilgi edinmede boşluk yarattığını ve bu eksikliği gidermenin ancak yabancı kaynaklara başvurarak arandığını gördüm.

Antalya Devlet Konservatuvarı'ndaki altı yıllık görevim esnasında yetiştirdiğim öğrencilerden kazandığım deneyimle, bu konularda yararlı çalışmalar yapabileceğimi düşünmekte ve hissetmekteydim. Bu hissiyatımın fiile dönüşmesi ancak eşimin ve ailemin teşvik ve destekleri sayesinde olmuştur. Bundan dolayı ilk sırada sevgili eşim Lelya BAYRAMOĞULLARI'na, gösterdiği anlayış ve sabrından dolayı oğlum Arda'ya teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Bana Obua'yı sevdiren tüm hocalarım, başta Yrd. Doç. Macit KIZILAY ve Prof. Taşkın ORAY'a; uzun yıllara dayanan dostluğumuz ve mesleki işbirliğimizden dolayı besteci Sıdika ÖZDİL GARDNER'e; yazı içerisinde dil kullanımı konusunda çok faydalı önerilerde bulunan Sayın Doç. Ayla ULUDERE'ye ve en sonunda, tüm emeklerinden dolayı danışmanım Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Bayram BAYRAMOĞULLARI

İÇİNDEKİLER

YENİ MÜZİK’TE OBUA: OBUA’NIN YENİ MÜZİK ÇALIŞ TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ VE MÜZİK ESERLERİNDE KULLANIMININ DEĞERLENDİRİLMESİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
FOTOĞRAF LİSTESİ	xv
EKLER LİSTESİ	xvi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

OBUA’NIN TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ VE YENİ MÜZİK DÖNEMİ

1.1. Obua’nın Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi	3
1.2. Yeni Müzik Dönemi	12
1.2.1. Yeni Müzik Dönemine Doğru	12
1.2.2. 1900 – 1945 Döneminde Yeni Müzik: Yeni Müzik Dili Arayışı; Tını, Melodi ve Ritmin Yenilenmesi	14
1.2.3. 1945’ten Günümüze Yeni Müzik: Geleneklerinden Kopuk Yeni Arayışlar	29

2. BÖLÜM

YENİ MÜZİK’TE OBUA ÇALIŞ TEKNİKLERİ

2.1. Obua’da Yeni Çalış Teknikleri	43
2.1.1. Teksesli Tınılar	44
2.1.1.1. Mikro-tonlar	46
2.1.1.2. Renk Perdeleri	51
2.1.1.3. Tril ve Tremololar	56
2.1.1.4. Çift Tril	58
2.1.1.5. Diş Tonu	59
2.1.2. Çoksesli Tınılar	59
2.1.2.1. Yardımcı Teknikler	62
2.1.2.2. Uyumlu/Uyumsuz Akorlar	64
2.1.2.3. Teksesli ile Çoksesli Tınılar Arasında Geçişler	70
2.1.2.4. Çift Flajole	73
2.1.3. Artikülasyonlar	74
2.1.3.1. Tek Dil	74
2.1.3.2. Çift Dil	74
2.1.3.3. Üç Dil	75
2.1.3.4. Kurbağa Dili	75
2.1.4. Glissando	76
2.1.4.1. Parmak Glisandosı	76
2.1.4.2. Dudak Glisandosı	79
2.1.4.3. Portamento	79
2.1.5. Dudak Yardımıyla Yapılan Teknikler	80
2.1.5.1. Oscillato	81
2.1.5.2. Vibrato	82
2.1.5.3. Smorzato	82
2.1.6. Özel Efektler	84
2.1.6.1. Rüzgâr Sesleri	84
2.1.6.2. Perde Sesleri	85
2.1.6.3. Hava Sesleri	87

2.1.6.4. Öpücük Sesleri	87
2.1.6.5. Emme Sesleri	87
2.1.6.6. Slap-tongue (Dil Çarpma)	87
2.1.7. Alla Tromba	88
2.1.8. Sadece Kamışla Çalmak	88
2.1.9. Vokalleme	89
2.1.10. Mırıldanma	89
2.1.11. Nefes Çevirme veya Zurna Tekniği	91
2.2. Yeni Çalış Tekniklerin Obua Ailesinde Kullanım Farklılıkları	92
2.2.1. Musette	92
2.2.2. Obua d'amore	93
2.2.3. Korangle	93
2.2.4. Bas Obua	94
2.2.5. Heckelphon	94

3. BÖLÜM

YENİ MÜZİK ESERLERİNDE OBUA ÇALIŞ TEKNİKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Isang Yun, Piri für Oboe solo, 1971	97
3.2. Heinz Holliger, Studie über Mehrklänge für Oboe, 1971	106
3.3. Witold Jozef Szalonek, Quattro Monologhi per Oboe Solo, 1966	115
3.4. Krzysztof Penderecki, Capriccio per Oboe e 11 Archi, 1964	121
3.5. Karlheinz Stockhausen, In Freundschaft, 1977	131
3.6. Luciano Berio, Sequenza VIIa per Oboe, 1969 rev. 2000	141
3.7. Türk Bestecilerin Yeni Müzik Eserlerinde Yeni Çalış Tekniklerin Değerlendirilmesi	152
3.7.1. İlhan Usmanbaş, Solo Obua için Mavi Üçgen, 1965	152
3.7.2. Mete Sakpınar, Solo Obua ve Dijital Kayıt için İstanbul, 1999 ..	154
3.7.3. Mahir Cetiz, Solo Obua için 8 Epigrams, 2006	155
3.7.4. Emre Sihan Kaleli, [No. 9:1] Nineteen Thoughts on an Oboe Concerto, 2012	157

SONUÇ	161
EKLER	165
EK 1. Terimler Sözlüğü	165
EK 2. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü	170
EK 3. Bruno Bartolozzi'nin Kullandığı Obua Perde Mekanizma Numaralandırması	176
EK 4. Peter Veale'nin Kullandığı Obua Perde Mekanizma Şeması	177
KAYNAKÇA	178
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

1. **ing.** = İngilizce
2. **lat.** = Latince
3. **alm.** = Almanca
4. **it.** = İtalyanca
5. **fr.** = Fransızca
6. **isp.** = İspanyolca
7. **ru.** = Rusça
8. **tr.** = Türkçe
9. **age.** = Adı geçen eser
10. **agm.** = Adı geçen makale
11. **agt.** = Adı geçen tez
12. **s.** = Sayfa numarası
13. **bkz.** = Bakınız
14. **MÖ** = Milattan Önce

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1. Mikro-ton Değiştirici İşaretleri
- Şekil 2. Sekizli-ton Dizisi
- Şekil 3. Çeyrek-ton Dizisi
- Şekil 4. Doğal Ton Üzerine Farklı Armonikler
- Şekil 5. Yapay Ton Üzerine Farklı Armonikler
- Şekil 6. Aynı Ton Üzerine Farklı Tını Karakterleri
- Şekil 7. Renk Pozisyonları
- Şekil 8. Tek Ton Üzerine “Tını Melodileri”
- Şekil 9. Farklı Tonlar Üzerine “Tını Melodileri”
- Şekil 10. Tril ve Tremolo Pozisyonları
- Şekil 11. Çift Tril Pozisyonları
- Şekil 12. Çoksesli Tınılar Pozisyonları
- Şekil 13. Yardımcı Teknikler İşaretleri
- Şekil 14. Uyumlu Akor Pozisyonları
- Şekil 15. Uyumlu Akorlar Arasında Geçişler
- Şekil 16. Tek (Perde) Pozisyondan Farklı Çoksesli Tınılar
- Şekil 17. Kırılan Sesler Arasında Geçişler
- Şekil 18. Unison Tınılar Arasında Geçişler
- Şekil 19. Uyumsuz Akorlar Pozisyonları
- Şekil 20. Aleatorik Pozisyonlar
- Şekil 21. Teksesli ile Çoksesli Tınılar Arasında Geçiş Pozisyonları
- Şekil 22. Çift Flajole Pozisyonları
- Şekil 23. Parmak Glisandosuz Pozisyonlar
- Şekil 24. Seçenekli Glissando Pozisyonları
- Şekil 25. Dudak Glisandosuz Esneme Şeması
- Şekil 26. Portamento Uygulamaları
- Şekil 27. Çarpmalı Portamento Uygulamaları (Dudak)
- Şekil 28. Çarpmalı Portamento Uygulamaları (Perde)
- Şekil 29. Oscillato Dalgaları
- Şekil 30. Vibrato Şekilleri

Şekil 31. Smorzato Uygulamaları

Şekil 32. Çoksesli Akorlarda Smorzato Uygulamaları

Şekil 33. Rüzgâr Sesleri Dizileri

Şekil 34. Perde Sesleri Dizileri

Şekil 35. Mırıldanma Tekniği Çalışmaları

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Obuanın Atalarından Örnekler.

Fotoğraf 2. 1700 - 1800 Yılları Arasında Barok Obualardan Örnekler.

Fotoğraf 3. Triébert, Boehm ve Barret Perde Sistemlerinden Örnekler.

Fotoğraf 4. Obua ve Sarrusophon Ailelerinden Örnekler.

Fotoğraf 5. Rothphone Ailesinden Örnekler.

Fotoğraf 6. Obua Ailesi.

EKLER LİSTESİ

EK 1. Terimler Sözlüğü

EK 2. Müzik Fiziğı Terimleri Sözlüğü

EK 3. Bruno Bartolozzi'nin Kullandığı Obua Perde Mekanizma Numaralandırması

EK 4. Peter Veale'nin Kullandığı Obua Perde Mekanizma Şeması

GİRİŞ

“Yeni Müzik’te Obua” adlı bu çalışmayı iyi anlayabilmek için öncelikle, “Yeni Müzik” ve “Obua” kavramlarına açıklık getirmek gereklidir.* Obua’nın en eski ve temel çalgılardan birisi olduğunu, tarihçesinin MÖ 2800 yıllarına kadar dayandığını, süreç içinde Mısır, Eski Yunan, Uzak Doğu, Pers ve sonunda Avrupa kültürlerinden geçerek değişime uğradığını ve geçtiği tüm bölgelerde kendi akraba çalgılarını oluşturduğu görülmektedir. Bu çalgılardaki ortak temel özellik; çalgıların gövdelerinin *konik* yapıda olması ve *kamış* (ağızlık) aracılığıyla üflenmesidir. Üfleme tekniğinin ise, -Zurna’da olduğu gibi- nefesi sürekli olarak, kesintisiz bir şekilde çevirerek uygulanmasıdır.** Çalgıların *tarihsel süreç içerisindeki gelişimleri* esnasında çalış tekniklerinde de değişimler izlenmektedir. Kimi yerlerde, kamış bir kapsülün içine sokularak üflense de, zaman içinde kamışa dudak teması sağlanması eğilimine dönüşmüştür. Daha büyük değişim ise, çalgıların mekanik yapılarında yaşanmıştır. “İki perdeli” Barok Obua neredeyse bir yüzyıl hâkimiyetini sürdürse de, mekanizmadaki perdelerin artışı önlenememiştir. Buradaki amaç; müziğin talebine uyum sağlamaktan başka bir şey değildir. Nitekim Mozart’ın eserleri için mevcut obua (Barok Obua) yeterli cevap verememekteydi. Bu çalışmada sırasıyla Klasik, Romantik ve “Konservatuvar Sistemi” olan Modern Obua’ya doğru olan gelişimi kısaca izlenmektedir.***

Çalgıların gelişimini müziğin gelişiminden ayırmak mümkün değildir. Müzik ise, insan aracılığıyla yaşamdan dolayı olarak etkilenmektedir. Özellikle de son yüzyılda olan Dünya savaşları, Bilim’in ve Teknoloji’nin gelişmeleri ile yaşama olan güçlü yansımasıyla, müziği de peşinden sürükleyerek birbirlerinden farklı akımların oluşumuna sebep olmuştur. Bu çalışmada, akımları sıkı takip ederek bir fikir oluşturmak yerine, *öncü bestecilerin* ortak ilkelerini ortaya çıkartmak yöntemiyle objektif bakış oluşturulmaya çalışılmaktadır. Aralarındaki en önemli ilke; Müzik’te Yeni’nin peşinde olmaktır. Yeni tınılar ve beste biçimleriyle yeni *anlatım diline*

* Birinci Bölüm’de buna ağırlık verilmiştir.

** Bundan dolayı Türkiye’de bu tekniğe “Zurna Tekniği” terimi de kullanılmaktadır.

*** Christopher Redgate’nin oluşturduğu “Howarth-Redgate” marka/modelinden bahsedilmiş, ama ayrıntılı incelenmeye alınmamıştır.

ulaşılmaya çalışılmaktadır. Bu arayışları -kimi akımlarda- elektronik aygıtlar aracılığıyla sentetik sesler üreterek veya doğada bulunan sesleri kaydetme yöntemiyle yapmışlardır. Ama sonunda, var olan çalgıları hiç değiştirmeden, sadece onların çalış biçimlerini / çalış tekniklerini değiştirerek, yeni *vargılara* ulaşmak için yöntem olarak tercih etmişlerdir. Bu çalışmanın temel konusu olan “Yeni (Müzik) Çalış Teknikleri”ni iyi anlayabilmek için, öncelikle *yeninin* peşinde olan akımların ve temsilcilerinin oluşturdukları “Yeni Müzik Dönemi”nin iyi anlaşılması gereklidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

OBUA'NIN TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ VE YENİ MÜZİK DÖNEMİ

1.1. Obua'nın Tarihsel Süreç İçerisindeki Gelişimi

“İlk çalgı insanın kendi sesidir. Sonra el çırparak, ayağını yere vurarak ezgisini süslemiştir. Çalgıların tarih sırasına bakılırsa, insanın ilk buluşu, kendi sesini büyütebilmek için yaptığı bir alet olmalıdır: Kamıştan bir düdük gibi.”¹ Üflemeli çalgıların varlığı, Antik Çağ’a dayanmaktadır. Bu çalgılar iki ana gruba ayrılıyorlar: Boynuz Çalgılar (*Horninstrumente* alm.) ve Isık Çalgılar (*Pfeifeninstrumente* alm.). Boynuz Çalgılar; yabani hayvanların boynuzlarından ve sonradan bakır, pirinç ve kurşun gibi metallerinin karışımlarından yapılmıştır. Günümüzün bakır üflemeli çalgılarını temsil etmektedirler. Isık Çalgılar ise; yapıldığı maddenin özelliğinden çok borunun yapısına göre, düz (silindir) veya konik olmak üzere ikiye ayrılmışlardır. Düz yapıda olan Flüt (*Flauto* fr.) ve konik yapıda olan Obua (*Hautbois* fr.), günümüzün tahta üflemeli çalgılarını temsil etmektedirler.²

En eski ve ana çalgılardan biri olmasından dolayı, kendine özgü yapısıyla* Obua, dünyanın her yerinde eş zamanlı olarak var olmuş ve toplumların kültürel beğenilerine hitap edecek şekilde farklı ölçülerde gelişim göstermiştir. Obua'nın dünyadaki çeşitli temsilcileri kısaca şöyle sıralanabilir: Yunanlılarda *Aulos*, Romalılarda *Tibia*; Perslerde *Zamr*, Türklerde *Zurna*; Hindularda *Otou*, *Kalama* veya *Sanayi*, Çinlilerde *Nyastaranga*, *Koan*, *Heang-teih* veya *Sona*, Tibetlilerde *Chos*; Thailand ve Korelilerde *Pee*, Japonlarda *Hichi-riki*.³ (bkz. Fotoğraf 1)

¹ Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik**, 7. basım, YKY, İstanbul (1994a) 2003, s. 2.

² Edward Buhle, **Die Musikalischen Instrumente in den Miniaturen des Frühen Mittelalters**, Georg Olms Verlag, Hildesheim, (1903) 1975, s. 11.

* Konik oluşu ve kamıştan yapılan ek bir ağızlıkla çalınması.

³ Leon Goossens ve Edwin Roxburgh, **Die Oboe**, Almancaya Çev: Else Winter, Europabuch AG, Unterägeri (İngilizcesi 1977) 1979, s.17-24.



Fotoğraf 1. Obuanın Atalarından Örnekler.

Önemli olan, bu çalgıların neredeyse hepsinin aynı teknikle çalınıyor olmasıdır;

1) Nefes tekniğinde: Normal üflemeyle birlikte nefesin burundan alınıp yanak kaslarının yardımıyla kesintisiz bir hava üflenmesi sağlanır. Bu tekniğe *Circular Breathing* (ing.) adı verilmiştir; Türkiye’de ise, “Nefes Çevirme” veya “Zurna Tekniği” adıyla bilinir. (bkz. 2.1.11.)

2) Pozisyon tekniğinde: Kamışa, ya ağız kovuğun içine yerleştirilerek üflenir ya da kamış ek bir kapsüle yerleştirilerek, kapsüle üfleme yoluyla titreşim sağlanır. Bu çalış tekniği Zurna’da icracının isteğine bağlı olarak, her iki şekliyle de kullanılır.

Obuanın ataları araştırıldığında ilginç bir süreç ortaya çıkar. MÖ 2800 yılına ait, Ur’da bulunan ve ilk Obua sanılan Eski Mısır’ın Çift Obua’sı, Eski Yunanlıların Aulos’unda, daha sonra Romalıların Tibia’sında yaşamaya devam etmiştir. Hristiyan dininin ilk yaygınlaşma dönemine gelindiğinde, *vokal* müziğin ön plana çıkartılması adına, çalgısal müziğe ve çalgılara, dolayısıyla onu icra eden kişilere karşı Kilise’nin katı ve olumsuz tutumu, ancak X - XI. yüzyıllarda sanatın Antik etkilerinden (*Ars Antiqua* lat.) çözülmeye başlamasıyla aşılabılmıştır. Sanatçıların artık sadece dinsel konularla yetinmemeleri, daha özgür, gerçekçi ve yaşamsal konulara ilgi duymaları, XIII. yüzyılın ortasından sonra gelecek olan Yeni Sanat Döneminin (*Ars Nova* lat.) habercisidir. Haçlı Seferleri sırasında Orient’ten Güney Avrupa’ya gelen Obua, Fransızların “Chalumeau” (*Schalmei* alm., *Calamus* lat.) adını vermeleri ile tekrar

yaygınlaşmaya başlamasına kadar zorlu geçen bin yıllık dönem boyunca, seyahat eden müzisyen topluluklarda (*Minstrels* lat., *Troubadour* isp.) varlığını sürdürdüğünü tahmin edilmektedir. O dönemin ilk resimli örnekleri XII. yüzyılın minyatürlerinde⁴ görülmektedir.

Schalmei (Şalmey) uzun süre etkinliğini korumuştur. Rönesans Döneminde, müzik sanatının geleneksel tutumdan kurtulmasıyla çalgısal müzikte ve dolayısıyla çalgılarda, *yenilik* arayışı sonucunda büyük bir gelişim sağlanmıştır. Çalgısal müziğin vokal müzikten bağımsızlaşması, yeni beste biçimlerini de (*Estampie* lat.) beraberinde getirmiştir. Bu eserler, sadece çalgılardan oluşan topluluklarla (*Consort* lat.) icra edilirdi.⁵ Böyle bir topluluk içinde çalmak amacıyla yapılan farklı boylardaki Schalmai'ler, günümüzün Obua ailesini oluşturmaktadır; En küçüğü olan *Diskant Schalmei*, yedi farklı boyunun en büyüğü olan *Bas Schalmei* ya da *Pommer* adı verilen çalgı ise neredeyse iki metre uzunluğundadır ve ancak yere dayandırılarak çalınabiliyordu. En önemli yenilik, çalış tekniğinde meydana gelmiştir: Artık kamış tamamen ağız kovuğun içinde değil, az da olsa dudakların kontrolü altındadır. Böylece dudak baskısıyla ve fazla üfleyerek bir sekizli tizden çalınabilme özelliğine de kavuşan çalgı, iki oktav ses genişliğine ulaşabilmiştir.

Günümüz Obua'sının doğuşu, 1650'li yıllarda Fransız Sarayında ünlü çalgı yapım ustası olan, *Jean Hotteterre*'ye dayanır. Kendisi, zamanın obua virtüözü *Philidor* ve besteci *Lully* ile birlikte, bu çalgıyı orkestraya taşımışlardır. İlk resmi kayıtlar, 1671 yılında Paris'te sahnelenen *Robert Cambert*'in "Pomone" operasına ait olsa da, *Lully*, çalgıyı bu tarihten önce kendi bale müziklerinde kullanmıştır.⁶

Yeni Obua hızla yayılarak ve 1715'te İngiliz orkestralarında yerini almasıyla, *Schalmei*'nin sonunu getirmiştir. *Barok Obua* (bkz. Fotoğraf 2) adı verilen çalgının üzerinde sadece iki-üç *perde mekanizması** vardı ve bir yüzyıl boyunca da bu şekilde kullanılmıştır. Obua'nın tüm ailesi müzik hayatında yerini bulmuş, onların da adları

⁴ E. Buhle, *age*, s. 44.

⁵ E. İlyasoğlu, *age*, s. 16/18.

⁶ L. Goossens ve E. Roxburgh, *age*, s. 28.

* Bkz. Terimler Sözlüğü No: 9(a).

değişmiştir: *Musette*, *Oboe d'amore*, *Cor anglais*, *Oboe da caccia*. Barok Dönemin müzik biçimlerinden *Concerto*'nun doğmasıyla, *altın çağını* yaşayan bu çalgılar için müzik yazan başlıca besteciler arasında: *Bach*, *Händel*, *Telemann*, *Vivaldi*, *Albinoni*, *Cimarosa* ve *Marcello* sayılabilir -bazılarının bu çalgıları çalabildikleri bilinmektedir.



Fotoğraf 2. 1700 - 1800 Yılları Arasında Barok Obualardan Örnekler.

Gunther Joppig, *Oboe & Fagott*, Schott, Mainz (1981) 1984, s. 75.

Klasik Dönemde Obua, hem solo hem de orkestra çalgısı olarak yerini sağlamlaştırmıştır. *Haydn*, *Mozart* ve *Beethoven* gibi müzik dehalarının çalgılara karşı olan tutumları* sayesinde gelişimlerine hız kazandırmışlardır. Çalgı yapım ustaları yeni eserlerin icra edilebilmesi için, bu bestecilerin adlarıyla özel modeller geliştirmişlerdir. Birkaç yeni perde mekanizması eklenen bu modellerin genel adı: *Klasik Obua* (Klassische Oboe alm.) olarak tarihe geçmiştir.

Romantik Dönem, hem teknik hem de tını ve ifade anlamında obuayı çok etkilemiştir. Romantik Obua’dan (Romantische Oboe alm.) istenilen daha büyük ve güçlü tınıyı elde edilebilmek için, bilinen şimşir ağacından başka gül ve abanoz ağaçları denenmeye başlanmıştır. Bu arayışın içinde en başta Alman, Fransız ve İngiliz geleneklerini temsil eden; *Barret*, *Triébert*, *Boehm* ve *Malsch* gibi obua yapım ustaları, çalgının teknik ve tını imkânlarını artırabilmek için sayısız denemeler yapmışlardır. Yeni perde mekanizmalarının eklenmesi, kimi ustalar tarafından yanlış bir tutum olarak görülse de, bütün ustaların nihai amaçları; çalgının tını niteliği ve teknik olanaklarını daha da ileriye taşımak olmuştur. (bkz. Fotoğraf 3)

Yaptığı Obua beğenilmese de, Alman yapımcı *Theobald Boehm*’ün icat ettiği yeni *perde sistemi*** (Boehm Griffsystem alm.), Flüt ve Klarinet gibi başka çalgılarda bugüne değin kullanılmaktadır. Bu buluşu, nefesli çalgı yapımı tarihinde kendisini en büyük *mucit* konumuna getirmiştir.⁷ Obua’da, özellikle tını bakımından Fransız geleneğin üstünlük kazanması *Richard Wagner*’in operalarında tercih edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu güne değin, Obua’da Alman geleneğinin sürdürülen tek örneği: Viyana Obuası’dır (*Viener Oboe* alm.).

* “Henüz ulaşılamayan teknikleri talep etmek” tutumunu sergilemişlerdir.

** Bkz. Terimler Sözlüğü No: 9(b).

⁷ Frank P. Bär ve Ludwig Böhm, “Boehm, Theobald”, Der: András Adorján ve Lenz Meierott, *Lexikon der Flöte, içinde*, Laaber Verlag, Laaber 2009, s. 149.



1. Couesnon & Cie.
(1882 als Nachfolger
von Gautrot und Trié-
bert gegründet), Paris,
Musette in hoch F aus
Buchsbaum mit sechs
Neusilberklappen,
um 1900

2. Buffet-Crampon
(gegr. 1836), Paris,
Boehm-System-Oboe
aus Grenadille mit
13 Neusilberklappen,
um 1870 (Handels-
marke Weril)

3. und 4.
Charles Mahillon
(1813–1887), Brüssel,
Palisanderoboer mit
15 Neusilberklappen
nach Triébert-System
Nr. 4 und 5, um 1880

5. Jacques Albert
(gegründet 1846),
Brüssel, Palisander-
oboer mit 16 Neu-
silberklappen nach
dem Barret-System
von 1920

Fotoğraf 3. Triébert, Boehm ve Barret Perde Sistemlerinden Örnekler.

G. Joppig, *age*, s. 78.

Obua, ünlü müzisyen ve çalgı yapım ustası olan *Guillaume Triébert*'in sayesinde büyük bir gelişim göstermiştir. Altı farklı model üreten bu yetenekli usta, Obua'ya sayısız yenilikler kazandırmıştır. Dört numaralı modeli, zamanın Paris Konservatuarı'nın (Conservatoire Impérial fr.) resmi ders çalgısı olarak kullanılmaktaydı. Beşinci ve Altıncı modelleri ünlü obuacı *Apollon Barret* tarafından *Thumb-Plate-System* olarak geliştirilerek İngiltere'de yaygınlaşmış ve hâlen kısmen kullanılmaktadır. Bu modelde, birçok değişikliğin yanında en önemli yenilik: pes "Si

bemol” perdesidir.⁸ *Guillaume*’nin takipçisi *Frédéric Triébert*’in ölümünden sonra altıncı modelini geliştiren meslektaşı *François Loreé*, 1882’de *Georges Gillet* tarafından Paris Konservatuvarında *Systeme Conservatoire* (Konservatuvar Sistemi) adıyla kabul görmüştür.⁹ Paris, -bugün de olduğu gibi- Obua yapımı konusunda önderliğini sürdürmektedir. Günün ihtiyaçlarına çözüm getirecek yenilikler yaratma konusunda, yine bu atölyelerde ustalara çalışma olanağı sağlanmaktadır.

Çalgının gelişimi Obua ailesinin diğer üyelerine de doğal olarak yansımıştır. Ancak, Romantik Dönemin obuaya yüklediği orkestra ağırlıklı görev, onları bir nevi etkisizleştirmiştir. Obua dışında en çok kullanılan *Korangle*, büyülü tınısıyla Geç Romantik Dönemin sevilen çalgılarından biri olduğundan etkinliğini sorunsuz sürdürebilmiştir. Bununla birlikte, Barok Dönemin bazı çalgıları unutulurken, bestecilerin farklı tını beğenilerini tatmin edecek yeni çalgılar icat edilmeye çalışılmıştır. Obua’dan yola çıkılarak geliştirilen çalgılar arasında: *Heckelphon*, *Rohtphon*, *Sarusophon*, *Saxorusophon*, *Saksafon* v.b. sayılabilir.¹⁰ (bkz. Fotoğraf 4 ve 5)

⁸ Gunther Joppig, “Oboe”, Der: András Adorján ve Lenz Meierott, **Lexikon der Flöte**, içinde, Laaber Verlag, Laaber 2009, s. 566.

⁹ L. Goossens ve E. Roxburgh, **age**, s. 36-37.

¹⁰ G. Joppig, **age**, (1981) 1984, s. 98-108.

Die Oboe und ihre tieferen Verwandten

1. Normale Oboe in C von Heckel, Biebrich, 1966
2. Sopran-Sarrusophon in B von Coueshon, Paris, um 1910
3. Oboe d'amore in A von Heckel, Biebrich, 1971
4. Englischhorn in F von Heckel, Biebrich, 1966
5. Heckelphon in C von Heckel, Biebrich, 1914
6. Bariton-Sarrusophon in Es von Gautrot-Marquet, Paris, um 1870
7. Kontrabaß-Sarrusophon in Es von Conn, Elkart, um 1920 (Sammlung Joppig, Foto Frehn)



Fotoğraf 4. Obua ve Sarrusophon Ailelerinden Örnekler.

G. Joppig, *age*, s. 83.

Ein Rothphonequartett, bestehend aus:
1. Sopran-Rothphone in B von Prof. Romeo Orsi, Mailand,
um 1900
2. Alt-Rothphone in Es
3. Tenor-Rothphone in B
4. Bariton-Rothphone in Es. 2, 3 und 4 von A. M. Bottali,
Mailand, um 1900. (Sammlung Joppig, Foto Koopmann)



Fotoğraf 5. Rothphone Ailesinden Örnekler.

G. Joppig, *age*, s. 123.

1.2. Yeni Müzik Dönemi

“Geç ve Post-Romantik Dönemin ulaştığı aşırı ifade duygusallığı, kalın tını anlayışı ve karmaşıklığa ulaşan müzik biçimlerden bir çıkış arayışı zamanında başlayan 20. yüzyıl müziği, müziğin temel öğeleri; Tını, melodi ve ritmin yeni bir anlayışla, sıkı ve anlaşılır müzik biçimlerle, esas anlamlarını yeniden kazandırmayı amaçlamıştır.”¹¹

Bu dönem için 1920’lerde Avrupa’da *Yeni Müzik*¹² (Neue Musik alm.) kavramı kullanılsa da, ilk kez bu isimle *Alfred Einstein* tarafından 1926 yılında, *A. Eaglefield-Hull*’un “Yeni Müzik Lexikonu”nda tanımlanmıştır. Dönemin başlıca öncüleri arasında: *Debussy*’nin açtığı yolda ilerleyen *Stravinski*, *Bartók* ve *Hindemith* görülse de, en önemli temsilcileri arasında *Schönberg*, *Berg* ve *Webern* ile birlikte; *Messiaen*, *Boulez*, *Varése*, *Stockhausen*, *Berio*, *Cage*, *Henze*, *Nono*, *Lutoslavski*, *Penderecki*, *Ligeti*, *Xenakis*, *Maderna*, *Zimmermann* ve *Kagel* gibi besteciler sayılabilir. Bütün bu bestecilerin oluşturduğu “Yeni Müzik Dönemi”nin ortak ilkeleri arasında en önemlileri: besteleme biçimlerinde özgürlük, sınırsız deneysellik, yeni tını ve ifade dilidir. Bu ilkelerin doğrultusunda müzikte yeni olana, *Webern*’in deyimiyle “şimdiye kadar hiç söylenmemiş olan”a ulaşmaya çalışılmıştır.¹³

1.2.1. Yeni Müzik Dönemine Doğru

Tarihinin hiçbir döneminde bu denli *yeninin* peşinde koşmayan Müzik, - *Ferruccio Busoni*’nin etkisiyle- XX. yüzyıl döneminde başlattığı, geliştirdiği veya bitirdiği akım ve fikirlerin çokluğu bakımından, müzik tarihçileri döneme “Modernizm” etiketini yakıştırmaya yöneltmiştir. Akımlara genel olarak bakıldığında -Yeni Romantizm (Neoromantizm), Egzotizm, İzlenimcilik (Empresyonizm), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Yeni Klasikçilik (Neoklasisizm), Caz, Folklorizm, Gelecekçilik (Fütürizm), Elektronik Müzik, Minimalizm v.b.-

¹¹ Hellmuth Christian Wolff, **Ordnung und Gestalt**, Verlag für Systematische Musikwissenschaft, Bonn-Bad Godesberg 1978, s. 7.

¹² “Yeni Müzik (Nuove Musiche): Müzik tarihinde her dönemde rastlanan bir tanımdır. 1300’lerde İtalya ve Fransa’da *Ars Nova* adı; 1600’lerde İtalya’da *Ceccini* ve *Monteverdi*’nin operalarına verilen *Nuove Musiche* adı; 1850’lerden sonra *Liszt* ve *Wagner*’in eserlerine yakıştırılan ve 20. yüzyılda 12 ton tekniğinden atonaliteye yönelerek yeni arayışlarını sürdüren, sürekli yeni deneyişleri içine olan çağdaş müziğe verilen genel isimdir.” (Aybegüm Şekercioğlu, **20. ve 21. Yüzyıla Ait Obua Eserlerinde Yeni Arayışlar ve Çalım Teknikleri**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008, s. 47.)

¹³ H. Chr. Wolff, **age**, s. 7.

Modernizmin ve devamındaki “Post Modernizm”in etiketi anlaşılmaktadır. Akımların kesin başlangıç ve bitiş tarihleri olmadığı gibi, çoğu birbirleriyle iç içe geçmiştir -öyle ki, bir besteci aynı anda birkaç akımın temsilcisi konumuna gelebilmektedir. Bu bölmelere karşı çıkan birçok müzik bilimci, farklı öneriler ortaya koymaktadırlar: *H. H. Stuckenschmidt*, bestecileri doğum tarihlerine göre sıralayarak gruplamaya çalışmıştır. Çıkan sonuçta -örn. *Bartók* (1881), *Stravinski* (1882) ve *Webern* (1883)- bu yöntemin pek de doğru olmadığını göstermektedir; bu besteciler, Yeni Müzik Dönemine ait farklı akımların temsilcileridir. *H. Chr. Wolff*’un önerdiği, XX. yüzyıl akımlarının ilk yarısını kapsayan “Ordo-stil” kavramı ise, henüz genel bir kabul görmemiştir.¹⁴

Yeni Müzik Dönemi akımlardan çok, yüzyılın içinde yaşanan en çarpıcı olaylar açısından irdelenirse, daha anlaşılır bir fikir elde edilebilir. Bu olaylar, yaşanan Dünya Savaşlarıdır.* Savaşlar sadece müziği etkilememiş, yaşam ile ilgili her şeyi, dolayısıyla diğer sanatları da etkilemiştir; ancak, “*müzik, tüm diğer sanatların birleştiği tek sanat olma özelliğine sahip*” olduğundan, en çarpıcı etkilerini sanatın bu dalında göstermiştir.¹⁵

Yüzyılın başında “Yeni Dönem”, müzik sanatının her zaman için kalbi olmuş olan Avrupa’da hazırlık devrini yaşarken patlak veren I. Dünya Savaşı, beraberinde getirdiği yeni fikirlerle bir nevi bu dönemin oluşum ve gelişimine olumlu katkı sağlamıştır. *Yeni Dünya Düzeni* için *Yeni bir Müzik* gerekliydi. Zaman içinde yaşanan hızlı ilerlemeler, kurulan hayaller ve ideolojiler, II. Dünya Savaşıyla birlikte ne yazık ki büyük bir yıkımla sonuçlanmıştır. “Nazi” Yönetiminin müzik sanatına verdiği zararları incelemek üzere, Almanya’da yakın zamanda kurulan müzikolojinin yeni bir bilim dalı olan *Exilmusikforschung*’un bu konudaki çalışmaları, dönemin anlaşılması açısından çok faydalı olmaktadır.¹⁶ Öldürülen Yahudi sanatçıları, yasaklanan destekçi meslektaşları, istemeyerek de olsa sınıflandırılan diğer

¹⁴ H. Chr. Wolff, *age*, s. 36-37.

* Bilimsel literatürün, gerek tarihsel -sosyolojik -teknolojik -sanatsal gelişmelerin izahında kullandığı en yaygın ayırım yöntemidir.

¹⁵ Ebru Güner Canbey, **Müzikte Dönemler ve Stiller (Yirminci Yüzyıl Müziği)**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Çalışması, İzmir 2001, s. 8.

¹⁶ Henning Eisenlohr, **Einblick in das Studium der Musikwissenschaft**, OPS, München 2000, s. 107.

sanatçıları düşünüldüğünde; Nasıl bir ortamda *yaratma* yapıldığını, o dönemi yaşamayanlar için yeterli fikri verebilmekte mi acaba? Burada, *Bartók*'un Nazi yönetiminden takdir gören bir sanatçı olmasına rağmen, desteği reddederek, kendi isteğiyle Amerika'ya göç etmesi; *Messiaen*'ın ünlü eseri “*Quatuor pour La fin du temps*”ı bir Nazi kampında yazmış olması ve ilk seslendirilmesini -Nazilerin haberi olmadan- oradaki arkadaşlarıyla beraber gerçekleştirmesi, çok çarpıcı iki örnektir.

14 Mart 1933 tarihinde *Webern*'in Viyana'daki müzikseverlere verdiği bir derste: “*Şimdiyse yalnızca ciddi bir sanatçı olduğu için bile insanın hapse atılacağı zamanlar yaklaştı. Belki de geldi bile!*” demesi, bu iş ölüm kalım meselesine vardığından politikanın işin içinden çıkartılamayacağını anlatması, sadece yaratma değil, yaşama ortamını da gözler önüne sermektedir. Umut ve derin korkuyu birleştiren ifadesi: “*Son anda kendilerine gelecekler mi acaba? Eğer bu olmazsa ruhsal hayat bir uçurumla karşı karşıya demektir*”; sanattaki bütün kazanımların kurtarılması gerekliliğini “*acil bir görev*” olarak ifade etmektedir.¹⁷

Bu anlamda, Yeni Müzik Dönemi iyi anlaşılabilmesi açısından, akımlardan çok öncü bestecilerin yapıtları ve aralarındaki etkileşiminden hareketle, “1900 - 1945” ve “1945'ten günümüze” olmak üzere, iki bölümde incelenmesi faydalı olacaktır.

1.2.2. 1900 – 1945 Döneminde Yeni Müzik: Yeni Müzik Dili Arayışı; Tını, Melodi ve Ritmin Yenilenmesi

*“Müziğin ortaya çıkması için bir ihtiyaç, temel bir zorunluluk olmalıydı. Bu zorunluluk nedir? Bir şey söylemek, bir şey anlatmak, seslerden başka bir yolla anlatılamayacak bir düşünce anlatmak (...) Bu yüzden müzik insanlara, notalar yardımıyla, başka bir yoldan söylenemeyecek olan şeyler söyler. Bu açıdan bakıldığında müzik bir dildir.”*¹⁸

Bu dönem, bir hazırlık devri olarak da görülebilir. Yeni bir müzik için yeni temeller gereklidir; yeni tını, ritim ve melodi anlayışı, ancak yeni besteleme tekniklerle işlenirse *yeni bir anlatım diline* dönüşebilir.

¹⁷ Anton Webern, **Yeni Müziğe Doğru**, Der: Willi Reich, Çev: Ali Bucak, 2. basım, Pan Yayıncılık, İstanbul (Almanca 1960) 1998, s. 25-26.

¹⁸ **Age**, s. 22.

Geç Romantik bestecilerin müzikal anlayışına karşın 1900 yılı sonrası müzik, yeni bir ifade arayışına girmiştir. Amaç: müziğin kendi içindeki esas ifade değerlerini geri kazanmaktır. *Wagner*'in “Tristan ve Isolde” operasından sonra, temel tonalite bağımlılığını kaybeden müzik, dolaylı olarak tınıyı da etkilemiştir. Temel ton işlevi üstlenen “Leitton”* (alm.), artık çözülmeye ihtiyaç duymamaktadır. Bir akorun içinde dört *leitton* işlendiği düşünüldüğünde oluşan yeni tablo bir armonik işlevden çok, tınısal bir palet olarak karşıya çıkmaktadır. Resim sanatının etkisiyle, tınının yenilenmesindeki çıkış noktası “renk” üzerinde odaklanılmasına sebep olmuş, bu da yeni müziğin gelişiminin *ilk* adımı olarak kabul edilmiştir.

Bu arayışın ilk sonuçları, *Mussorgski*'yle paralellik gösteren *Claude Debussy*'de izlenmektedir. Tek tonu, etrafındaki gerek armonik gerekse melodik diğer tonlardan ayırarak bağımsız bir öge olarak gören *Debussy*, aslında Yeni Müziği'n en önemli temelini atmış olacaktır. Bu anlamda onu takip eden, *Stravinski*'den *Schönberg*'e kadar bütün besteciler, öğrencileri sayılabilir. Diğer önemli etkileşim; Uzun süreden beri Paris'te düzenlenen “Dünya Sergileri” aracılığıyla, bütün sanatlarda Uzak Doğu kültürüne ve mistisizmine karşı uyanan ilgi *Debussy*'yi de sarmıştır. 1889 yılında böyle bir sergide dinlediği doğu müziklerin yumuşak ve ince tınların etkisinde kalarak, *leitton* işlevi olmayan “Pentatonik” ve “Tam-ton” (Whole-tone ing.) dizilerini eserlerinde kullanmaya başlamıştır. Bu yeniliklerden esinlenerek, akor yapı ve bağlantılarında “Mixturparalelen”¹⁹ (alm.) gibi yeni teknikleri de elde etmiştir.

Yeni melodi arayışında da ilk önemli adımlar *Debussy*'de görülmektedir. *Wagner*'in “Sonsuz Melodi” anlayışına karşı; kısa, basit ve kendi içinde yapısal olarak kapalı melodiler kullanmaya başlamıştır. Melodilerini işleme biçimi Geç Romantiklere terstir; Bazen birkaç tondan oluşan melodiyi hiç geliştirmeden, sadece tekrar ve çeşitleme teknikleri kullanarak değerlendirir. Kimi müzik çevreleri, *Debussy*'yi geç romantizmin son temsilcileri arasında görse de, romantiklere karşı koyduğu yeni tavırla bu yaklaşımın doğru olmadığını göstermiştir. *Debussy*, “dünyanın etkileşimine kendine bırakmak” düşüncesiyle diğer bestecileri

* Bkz. Terimler Sözlüğü No: 8.

¹⁹ H. Chr. Wollf, *age*, s. 41.

sürüklemiştir. Bu da kendisine, Yeni Müzik Döneminin en önemli temsilcileri arasında haklı bir yer kazandırmıştır.

Melodinin yenilenmesi, Geç Romantizmin son temsilcilerinden biri olan *Gustav Mahler*'de de izlenmektedir. *Wagner*'in, armonik yapıya tamamen bağımlı olan melodi anlayışına karşın, *Mahler*, yatay ilerleyen kontrpantik bir melodi anlayışı benimsemiştir. Bunu da, Geç Romantizmin sevilen büyük orkestra biçimlerinde kullanmıştır: “Yeryüzünün Şarkısı” (Das Lied von der Erde alm.). Bu gelişmeyle birlikte müziğin anlatım dilinde oluşan yalınlık, *Mahler*'in melodilerinde kullanılan “Halk Şarkılı” motiflerle desteklenmiştir. Bir başka önemli kazanımı; eşliği melodiden bağımsızlaştırarak, kendi içinde değerli bir konuma getirmiştir. *Mahler*'in bu getirisinden dolayı *Webern*, “*Mahler*’le modern zamanlara varırız”²⁰ ifadesini kullanmıştır.

Yeni Müzik Dönemin ilk yarısını yaşayan fakat Geç Romantizmin ilkelerini benimseyen *Richard Strauß*'un “*Till Eulenspiegel*” eseri, orkestradaki renkleri kullanımı açısından Yeni Müziğe katkıda bulunmuştur. O dönemde, *Debussy* tarafından bile garipsenen bazı tekniklerin* günümüzde doğal tınlar olarak kabul görmesi, zaman içinde değişen *tını hissiyatının* bir göstergesidir.

Alexander Skrjabin tını paletine bakışı açısından, *Debussy*'e yakın bir bestecidir. Tematik motifler yerine, tını gruplarından oluşan motiflerle eserlerini yapılandırmayı tercih etmiştir. *Debussy*'nin *Mixturparalelen* tekniğini, kendi tarzında geliştirerek uygulamıştır**. Her iki bestecinin ortak yanı; Müzik karakterlerinin yumuşak, zarif ve gösterişten uzak, renk paletlerinin zengin ama duru, melodi yapılarının kısa ama ifadeli olmasıdır. Bu özellikler genelinde de, *yeni tını* ve *melodi* oluşumunun başlangıcı olarak görülebilir.

Buna karşın Avrupa’da, az da olsa Alman resim sanatından etkilenen ve ayrıca Viyana’yı etkisi altına alan “Vals Modası”na karşın, yeni bir müzik akımı olan

²⁰ A. Webern, *age*, s. 49.

* Trompetlerde sürdün, vurmali çalgılarda özel efektler gibi.

** Mixturklänge (alm.) H. Chr. Wollf, *age*, s. 43.

Ekspresyonizm oluşmaktadır. Temelinde, müziğin etik değerlerini sorgulayan bir yaklaşım olsa da, dinsel öğelerin var olduğunu gösteren araştırmalar bulunmaktadır.* Dini öğeler her zaman için müzikte önemli bir rol oynamıştır, fakat buradaki öğe, müziğin karakterini doğrudan etkilemektedir. Müzik, insanın ruhsal durumunu birincil olarak yansıtmalıdır ve bunu en çarpıcı bir şekilde: “yoğun, iç gerilimden gelen tını yığınlarla”²¹ yapmalarıdır. Güzel tınlara karşı sevinç yerine, Evren’in anlam ve acıma değerleri sorgulanacaktır. Yeni anlatım tarzı kendi tını dilini de bulmalıdır; Böylece yumuşak, birbirleriyle uyuşan tınlar yerine, acıyı ifade edecek olan sert, uyumsuz aralıklar** yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Uyumlu ve uyumsuz akorların aralarındaki ilişkiler gibi, var olan birçok armoni kuralları tam tersine uygulanmaya başlanmıştır.²²

Bu akımın öncüsü olan *Arnold Schönberg*, Yeni Müziğin gelişimine damgasını vuran en önemli bestecilerden biridir. *Schönberg*’in “On iki Ton Tekniği” (*Zwölftontechnik* alm.), bu dönemin en önemli yeniliği olarak müzik tarihine geçmiştir. Genel terim olarak bilinen *Dodekaphonie*’nin yapısal özellikleriyle oluşturduğu yeni tını ve melodi düzeni, kimi besteciler tarafından fanatik bir şekilde takip edilirken, kimilerinin de eleştirilerine neden olmuştur. İlginç olan, o dönemde *Stravinski* sistemi eleştirmesine rağmen, dönemin birkaç eserini (örn. *Requiem Canticles*) On iki Ton Tekniği kullanarak yazmış olmasıdır. *Schönberg* için tını ve melodi çok önemliydi; Yazdığı armoni kitabında, “Tını renklerinden oluşan melodi” kavramını açıklamaktadır. Melodi anlayışı alışlagelmişin dışındadır; Bilinen rahat, küçük aralıkların yerine, zor ve çok geniş aralıkları kullanmaktadır, ayrıca sesi de bir çalgı gibi kullanmayı öngörmüştür. Dolayısıyla ses icracıları için, son derece zorlayıcı bir durum oluşmuştur. *Schönberg*, müziğin tüm olanaklarını sınırlarını zorlayacak şekilde düşünmektedir. Bunu da, müzikal anlatımının en önemli aracı olarak kullanmıştır.

* “Über neue Musik” (Yeni Müzik Üzerine tr.), Ernst Krenek.

²¹ E. G. Canbey, **age**, s. 9.

** Küçük ikili, triton ve büyük yedili.

²² H. Chr. Wollf, **age**, s. 44.

“Yeni yüzyıl başladığında müzik de yeni yüzyılına girmiştir”²³; Hayatın her alanında yaşanan yenilikler* büyük bir heyecan yaratmıştır. Bilim ve teknoloji alanlarındaki gelişmeleri, müzikteki yansımaları eser isimlerinde de görülebiliyordu: *Brand*’ın “Makinist Hopkins”, *Mossolov*’un “Zavod” (Fabrika tr.), *Honegger*’in “Pasific 231” gibi. Makinelere hayranlık, hareket sanatlarında yansımaları en başta Bale sanatında yeni *stil* gelişmesine neden olmuştur, ayrıca başka oluşumları da teşvik etmiştir. Ritmik-Jimnastik’in babası sayılan *Jacques-Dalcroze*’un öğrencileri, Türkiye dâhil, dünyanın birçok ülkelerinde bu sanatı yaymayı çalışmışlardır. *Rudolf Steiner*’in antropozofi** (Anthroposophie alm.) başlığını temel alan “Eurythmie” sanatı, herhangi bir dans veya pandomim olmadığı gibi; Ton’u ve Söz’ü, kuralları olan belli hareketlerle *görünür* kılmayı amaçlayan yeni bir ifade dili ortaya koymuştur.²⁴ Önceleri Avrupa’da, günümüzde ise bütün dünyada yankı bulmuştur. Modern insan, kendini daha iyi ifade edecek yeni ritimlerin peşindeydi. Ritmin duygusu neredeyse enerjinin duygusuyla birleşmişti. Ritmin eski anlayışı; zamanı ölçülendirmesi ve kalıpları vurgulaması şeklinde, yeterli gelmiyordu.

Birçok akımın oluşumunu etkileyen ve Yeni Dönemin en yenilikçi bestecilerden biri olan *Béla Bartók*, sonradan *deneyler* olarak nitelendireceği çalışmalarında Çift Tonalite’yi (Bitonalite alm.) keşfetmiştir. Birinci, ikinci ve sekizinci “Bagatelleri”nde, aralarında küçük bir aralıkla*** uyguladığı bu tekniğinden oluşan yeni tınlarıyla, *Schönberg*’e yakınlık hissedilmektedir. Akorlarda temel seslerle birlikte yabancı seslerin eklenmesiyle bir çeşit “Tonal Bulanıklılık” (Tonverflächigung alm.) oluşturması, *Schönberg*’ten bir başka etkileşimdir. Sonraki çalışmalarında bu tını dilini sürdürmeyen *Bartók*, derin folklor araştırmalarından edindiği bilgiler ışığında yeni bir armonik sistemle (Modalem Tonsystem alm.) tınısal-diatonik melodi anlayışı geliştirecektir. Oryantal müziği ve bu müziğin

²³ E. İlyasoğlu, *age*, s. 197.

* Özellikle “İzafiyet” teorisi ve birçok yeni makineler gibi.

** Terim; Yunancadan *insan* anlamına gelen “anthropos” ve *ilim* anlamına gelen “sophia”dan türetilmiştir. Ruhbilimi’ni irdeleyen bir akım / düşüncedir. R. Steiner “*İnsanlığımın bilinci*” olarak açıklamaktadır. (Goethenaum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft, **Rudolf Steiner und die Anthroposophie**, Frans Garlgren (Haz.) ve Arne Klingborg (Haz.), 5. basım, Philosophisch – Anthroposophischer Verlag, Dornach 1982, s. 21.)

²⁴ Goethenaum, *age*, s. 30. ; Rudolf Steiner, **Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen**, Der: Helmut v. Wartburg, 3. Basım, Rudolf Steiner Verlag, Dornach (1969) 1981, s. 9.

*** La bemol majör ile sol majör gibi.

Balkanlar üzerindeki etkilerini çok iyi araştıran besteci, artık-dörtlü ve artık-ikili aralıklarını oluşturduğu “modal dizileri”nde* ustaca kullanmaktadır.

Bu yeniliklerle, *Zoltán Kodály* ile birlikte Folklorizm akımının öncüleri arasında yer edinen *Bartók*, “*Türk Müziğinin de çokseslendirilmesinde etkin olmuş ve Türk Beşleri’nin çıkış noktasını oluşturmuştur*”.²⁵ Adnan Saygun ile birlikte yaptıkları yöresel incelemeler çok büyük bir öneme sahiptir. Sadece Türkiye değil, bütün Balkanlar hatta Cezayir ve İran’a kadar uzanan bir coğrafyada yaptığı araştırmalarından edindiği bilgilerle, Avrupa’daki müzik düşüncelerine, Uzak Doğu müziklerine duyulan büyük ilgiye *alternatif / yeni* bir seçenek oluşturmuştur. Yenilikler elde etmek için gerekli *birincil* koşul, böylece sağlanmıştır.

Folklorizm’in bütün sanatların üzerinde artan etkisiyle, yeniliğin peşinde olan ritimde de izlenebilmektedir. Halk şarkıları eşliğinde uygulanan halk dansları, zengin bir ritim dokusuyla örülmüştür. Özellikle Afrika’nın, Güney ve Batı Amerika’nın, Doğu Avrupa ve Doğu Asya’nın halk müzikleri ve dansları örnek alınmıştır. Geçmişte de olduğu gibi, ritmin gelişimi her zaman dansın gelişimiyle paralel (koşut) bir çizgi izlemiştir. Ancak, bu durumda kaynak olarak *halk dansları* kullanıldığından farklı boyutlara ulaşılmıştır. Halk dansların son derece ritmik, akıcı ve uzun bir süre üzerinde tek düze olmaları, büyük esnemeleriyle bilinen Geç Romantizmin müziğine ters düşmektedir. Artık bir yavaşlama veya serbestliğin araçları (Rubato tempoları), ritmin dışında aranmaya başlanmıştır.** Ritimlerin sürekliliği, özellikle halk temalı baleler için de önemli bir araç olmuştur. Dansın genel olarak yaygınlaşması; “Tango”, “Ragtime”, “Vals” gibi dans isimlerinin, ünlü balelerin bölüm başlıklarına bile yansımaya neden olmuştur. Bale sanatı da, eski klasik kalıpları dışına çıkarak bu gelişmeleri takip etmiştir.

Yeni bir Bale Stili oluşmasında, Rus asıllı empresaryo *Sergey Dyagilev*’in uzun yıllar boyunca Paris’te sergilediği “Rus Baleleri” gösterileri çok etkili olmuştur. “Mir İz kustva” (Sanatın Dünyası tr.) sanat hareketi öncülüğüyle, Rus bale sanatı ile

* Sentetik Diziler.

²⁵ E. İlyasoğlu, *age*, s. 227.

** Aynı ritim kalıpları içinde, farklı zamanlarda aksan kullanma yöntemi veya ölçü kalıplarının değişimi görülmektedir.

birlikte Rus müzik sanatının da tanıtılmasına neden olmuştur.²⁶ Bundan en çok yararlanan Rus besteciler arasında *Stravinski* ve *Prokofiev* olmuştur. *Dyagilev*'in sadece olağanüstü sanatçılarla çalışması; *Picasso*, *Juan Gris*, *Nijinski*, *Balanchine*, *Ravel*, *de Falla* v.b., bu hizmetlerin Dünya Müzik Mirası'na kazandırılmasında önemli etken olmuştur.²⁷

Dyagilev'in sipariş ettiği ilk bale müziklerinden biri olan “Ateş Kuşu” ve “Petruşka”, *Stravinski*'ye dünya çapında haklı bir ün kazandırmıştır. Rus bir besteci olmasına rağmen, hayatının büyük bir bölümü Fransa ve Amerika'da geçiren *Stravinski*, eserlerinin en büyük esin kaynağı her zaman için kendi öz kültürü olmuştur. *Stravinski*, öncülük ettiği “Yeni Klasikçilik” akımıyla, Rusya'da yaşayan *Prokofiev* ve *Şostakoviç* gibi bestecileri de etkilemiş, anlatım dili bütün dünyayı sarmış ve hâlâ konser programlarını dolduran nice başyapıtın yaratılmasına esin kaynağı olmuştur.

İlk gösteriminde büyük bir skandala yol açan “Le Sacre du printemps” (Bahar Ayini tr.) balesi, tınısal araçlara varılan gelişmelerini neredeyse özetliyordu.* Bu eserde yeni ritim anlayışını da sergileyen *Stravinski*; düzenli bir tempo içerisinde farklı zamanlar üzerindeki değişken aksanlar veya sürekli değişen ölçü birimleriyle yeni bir ritim diline öncülük etmiştir.²⁸ Bu nedenlerden dolayı Bahar Ayini eseri, Yeni Müzik Dönemi ile birlikte günümüzde hâlâ önemli başyapıtlar arasında yer almaktadır. Eleştirmenler tarafından “devrimci” bir besteci olarak tanımlanmasından yakınan *Stravinski*, eseri ile ilgili en isabetli görüşün *Ravel*'e ait olduğunu söylemektedir: “*Sorunu görebilen Ravel, Ayin'deki yeniliğin ne yazımda, ne orkestrasyonda, ne de eserin teknik araçlarında yattığını, yeniliğin eserin müzikal varlığında bulunduğunu söyledi*”.²⁹

²⁶ Igor Stravinsky, **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev: Cem Taylan, 2. basım, Pan Yayıncılık, İstanbul (İngilizcesi 1942) 2004, s. 71.

²⁷ E. İlyasoğlu, **age**, s. 221.

* Tonal bulanıklılık, çift tonalite, kromatik akor bağlantıları, çözümlenmeyen akorlar ve genel bir tonalite hissinin kaybolması gibi.

²⁸ H. Chr. Wollf, **age**, s. 49.

²⁹ I. Stravinsky, **age**, s. 16.

Stravinski'de melodik yapı her zaman için bütün müzikal öğeler arasından en önemlisi olarak değerlendirilmiştir. Müzik üzerine “Altı Derste Müziğin Poetikası” kitabında:

“melodinin müziği oluşturan öğeler hiyerarşisinin zirvesindeki yerini koruması gerektiğini düşünmeye başlıyorum. Melodi bu öğeler içinde en elzem olanıdır; daha dolaysız ve çabuk algılanabildiği için değil, senfoninin (hem özel hem de mecazi anlamıyla senfoninin) egemen sesi olduğu için” ifadeleri kullanmıştır.³⁰

Wagner'in melodilerine karşın, *Rossini*, *Bellini*, *Verdi* ve *Gounod*'un melodi anlayışını kendine örnek alan *Stravinski*'ye göre; bir melodinin nerede başladığını ve nerede bittiğini izleyici de dolaylı olarak hissedebilmelidir. Müziğinde, basit melodiler, sınırlı ve kapalı bir biçimde; dans, halk veya modal motiflerle en ifadeli bir şekilde kullanılıyordu. Kendi stilini ise, aynı kitapta şöyle tanımlamıştır; “*Ne modern olduğumdan fazla akademik, ne de muhafazakâr olduğumdan fazla modernim. Pulcinella bunu kanıtlamaya yeter*”.³¹

Tonaliteyi savunan*, müziğe belli bir düzen ve açıklık getirmek amacıyla bir araya gelen Paris'teki “Les Six” grubu, *Eric Satie*'nin etkisi altında görünse de, tını ve melodi anlayışı bakımından farklıdır. Yeni Klasikçilik'in tohumları atılmıştı, *Debussy*'nin etkileri çok güçlüydü; öte yandan *Wagner*'in müziği savaş sonrası ruhsal duruma hiç uygun değildi, *Schönberg*'in besteleri ise konser izleyicisine hitap etmiyordu; Böyle bir ortamda *Les Six* grubu üyeleri, izleyiciyi küçük konser salonlarına veya farklı ortamlara çekecek, anlaşılır / rahat dinlenen, gerektiğinde eğlendiren müzik bestelemeye yöneleceklerini bir manifestoyla açıklamışlardır. Bu amaç doğrultusunda *Satie* ve *Debussy*'den ayrılan *Les Six* grubu, *anlatım dili* arayışlarında; daha renkli tınlar, daha canlı melodiler ve ritimler peşindeydiler. En başarılı temsilcileri arasında sayılan *Francis Poulenc*'in bestelediği “*Rhapsodie Nègre*” eseri, bu amaç için örnek gösterilebilecek bir çalışmadır.

Poulenc'in eseri ne kadar Paris'te artan Afrika sanatına olan ilgiyi eleştirse de, Afro-amerikalıların müziğinden doğan “Caz Müziği”, bütün dünyada hızla yayılmaya ve klasik sanatını da etkisi altına almaya başlamıştır. Bunun en güçlü

³⁰ Age, s. 36.

³¹ Age, s. 62.

* Bu, tek tona bağlılık da olabilir.

etkisi *ritimde* izlenmektedir; Caz müziğin senkoplu ritimleri, kaydırılmış ölçüleri ve serbest zamanlamaları, *Stravinski* ve *Hindemith*'in “Ragtime” başlıklı eserlerin bölümlerinde görülmektedir. Ritim, doğal olarak Caz müziğin dans formlarından da güçlü bir şekilde etkilenmiştir; Foxtrott, Charleston, Blues v.b. Aslında, Caz'ın bütün aksak ritimleri ve düzensiz vurguları son derece kesin ve sıkı bir temel zamanlama (tempo) altında yapılmaktadır. Solistlerin uzun doğaçlamaları bir tezat olarak görünse de, sıkı bir ritimsel alt yapı ile örülmüştür.

*Stravinski'nin, “Hangimiz, caz dinlerken, ısrarla düzensiz vurguları öne çıkarmaya çalışan bir dansçı ya da solo yapan bir müzisyen, kulağımızı, davuldan gelen düzenli ritmik cümle vuruşlarından uzaklaştırmayı başaramayınca, baş dönmesine yakın hoş bir duyguya kapılmıştır?” ifadesi, bu ritimsel yapıyı özetler niteliktedir.*³²

Caz müziğin bu özelliği, klasik müzikte yeni bir ölçü düzeni anlayışına etken olmuştur. Artık ölçü yazılışının bir önemi kalmamıştır, başlıkta yazılan ile devamında görünen arasında bir bağlantı aranmamaktadır. Bu, öyle bir noktaya varmıştır ki, kimi eserler sonuçta iki farklı ölçü notasyonunda yazılmaya başlanmıştır; düz bir ölçü birimi veya ritimlere göre değişken ölçü birimi kullanılarak. Böyle bir notasyonu “El Salón Mexiko” adlı eserinde kullanan *Aaron Copland*'ın öncülüğünde Amerika'lı besteciler, Caz müziği bir çıkış noktası olarak değerlendirerek yeni bir “Amerikan Stili” yaratmaya çalışmışlardır. Bu çabanın en başarılı örneği “Rhapsodie in Blue” eseridir. Caz müziği senfoni orkestrası ile tanıştıran besteci *George Gershwin*'dir. Afro-amerikalı konulu operası “Porgy and Bess”, bütün dünyada beğeniyle karşılanmıştır.

Aynı yıllarda “İşlevsel Müzik” (Gebrauchsmusik alm.) hareketinin öncülüğüyle, *Les Six* grubunun düşüncelerine katıldığını gösteren Alman besteci *Paul Hindemith*, amatör müzisyenlerin de rahatlıkla çalabileceği eserler yaratmaya başlamıştır. Buradaki amaç, müzikseverlere Yeni Müziği öğretmek ve sevdirmektir. Türkiye’de çoksesli müziğin gelişmesine büyük katkıları olan *Hindemith*, besteciliğinin yanı sıra, müzik kuramı alanındaki eğitimci yanıyla da Yeni Müzik Döneminin en önemli öncüleri arasında yer edinmiştir. Müziğin bütün biçimlerinde sayısız eser veren bu çok yönlü sanatçı, yazdığı armoni kitabıyla, yeni bir tınısal ve

³² I. Stravinsky, *age*, s. 28.

melodik düzenin arayışında olduğunu göstermiştir. Bu kitabında *Hugo Riemann*'ın teorisini, yeni bir anlayışla savunduğu; Kromatik diziyi oluşturan on iki tonun tonaliteye (temel tona) karşı eşitliği, olgunlaşmakta olan *Schönberg*'in “On iki Ton Tekniği” için iyi bir zemin oluşturacaktır. Müzikte yaşanan bu tartışmalar, tekniğin çabuk yaygınlaşmasına önemli katkı sağlamıştır. *Schönberg*, bu besteleme tekniğinde tonaliteyi tamamen kaldırarak, müziğin bu güne değin temeli olan *diatonik yapıyı* değiştirecektir. Yeni temel: Kromatik gamın on iki tonundan saptanmış, “özel bir sıra”^{*} olacaktır. *Webern*'in, “On iki notayla kompozisyon, tonalitenin 'yerine geçen bir şey' değildir, ondan çok daha öteye götürür bizi” ifadesinden, yeni sistemi bir değişimden çok bir gelişim olarak gördüğünü anlaşılmaktadır.³³

Tınısal dilin araçlarında konsonans-dissonans ayırımını kaldıran On iki Ton Tekniği'nin esas amaçları arasında: 12 sesin aralarında hiçbir tonal bağımlılığı olmaksızın, belli ve kurallı bir düzende^{**} kullanımlarıyla, “Tertemiz“ (Absolute Reinheit alm.) tınısal bir palet oluşturmaktır. 48 farklı şekilde kullanılabilen “orijinal dizi”, müzikte maksimum bütünlük ve dolayısıyla en üst ifade açıklığı, “Anlaşılabilirlik”i sağlayacaktır. *Schönberg* yaratma evrelerinin sonlarına doğru, yeni anlatım dilini terk edecek olsa da, sadık öğrencileri *Alban Berg* ve *Anton Webern* tekniği geliştirerek sürdüreceklidir. 12 ton tekniğini sıkı ve katı şekli ile uygulamayı tercih etmeyen *Berg*'in, yazdığı keman konçertosu, “Wozzeck” ve “Lulu” operaları, dönemin başyapıtları arasında yer edinmişlerdir. Yeni tekniği son derece kuralcı bir şekilde uygulamayı sürdüren *Webern*, minyatür ve noktasal stilde yazdığı besteleriyle^{***} yeni akımlara ışık tutacaktır. Kimi müzik eleştirmenlere göre “kâğıt müziği” olarak değerlendirilen *Webern*'in eserleri Yeni Müzik Dönemine öyle bir etki yaratmıştır ki, halen besteciler arasında; “*Webern*'e karşı tutumunu söyle, kim olduğunu söyleyelim” deyimini, bir bestecinin tutucu (geleneksel) veya yenilikçi olup olmadığı konusunda ölçüt olarak kabul edilmektedir.³⁴

* On iki Ton Dizisi.

³³ A. Webern, *age*, s. 73.

** Dizi kuralları.

*** Anton Webern'in eserlerinin toplam sayısı 41, toplam süreleri ise 3 saat kadardır. (Necati Gedikli, *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği*, “Prof. Dr. Necati Gedikli: ISBN 975-96802-1-1”, İzmir 1999, s. 10.

³⁴ *Age*, s. 10.

Willi Reich'in derlediği, Webern'in on altı dersinden oluşan "Yeni Müziğe Doğru" kitabından anlaşılacağı gibi, besteci derslerini profesyonel müzisyenlerden çok müzikseverlere yönlendirmiştir. Amacı: insanların müzik sanatını öğrenmelerinde elde ettikleri *ahlaki kazançla* birlikte, günümüz müziğine daha bilinçli ve eleştirel bakabilmelerine de olanak sağlanmasıdır. Derslerinde Webern, *yeni müziğe doğru* geçen sürecin tüm aşamalarını, oluşturduğu tüm ilke ve yasalarını müziğin tarihsel geçmişiyle olan bağlantılarını çok sistematik ve ikna edici bir şekilde anlatmasıyla, *Schönberg*'in On iki Ton Tekniği'ni en anlamlı şekilde savunmuştur.

Webern'e göre, Müzik Tarihinin en büyük adımı yine kendisi tarafından eş görülmemiş bir tepkiyle karşılanmıştır, oysa *Schönberg*'in sistemi; müziğin doğal olarak gelişiminin sonucu olduğunu göstermektedir. Bütün bunların bir gecede değil, uzun ve titiz çalışmalarla birlikte, çok zorlu sezgisel süreçlerden geçtiğini ifade etmektedir:

*"Bu yüzden olay, birinin 'tonaliteyi kullanmasak olmaz mı?' demesinden ibaret olarak görülmemelidir. Bu konu üzerinde uzun ve titiz bir tarzda düşünülmüş, sezgisel buluşlar yapılmıştır (...) Doğal olarak bu zorlu bir savaş oldu; en korkunç yasakların, en büyük korkuların yenilmesi gerekti (...) Bütün bu olayları yaşamış ve onlar için mücadele vermiş bir kişi dinliyorsunuz şu anda (...) müzik tarihinde bunlarla olduğu kadar hiçbir şeye karşı çıkmamıştır."*³⁵

Yeni Müziğin sunduğu yeni besteleme olanaklarını ifade ederken Webern, bestecilerin daha büyük bir özgürlüğe kavuştuklarını savunmaktadır:

*"Biz, daha önce söylenmiş olanları 'çok başka bir yoldan' söylemek istiyoruz. Ama artık daha özgürce buluşlar yapabiliriz: Her şey daha derin bir bütünlük içindedir çünkü. Ancak şimdi dizi dışında hiçbir şeye bağlı kalmadan serbest düş gücüyle beste yapma imkânı doğmuştur. Çok çelişkili bir tarzda ifade edersek, ancak bu yeni engeller sayesinde tam bir özgürlük mümkün olmuştur."*³⁶

Buna rağmen bütün bu yeniliklerin kötü eserlerin yazılması için bir engel olmadığını, ama bunun da sebebi tonal sistemde olduğu gibi on iki ton tekniğinde

³⁵ A. Webern, *age*, s. 63-66.

³⁶ *Age*, s. 79.

aranmaması gerektiğini ifade etmektedir: “Burada da sonuç berbat bir şey çıkabilir; tıpkı tonal kompozisyonda olduğu gibi: Ama bundan ötürü kimse majör ve minörü suçlamamıştı!”³⁷

Öte yandan, majör-minör gamların oluşturduğu “Fonksiyonel Armoni”yi terk etmekle, müzikte amaç ve anlam yoksunluğa yol açacağı kanısı Avrupa’da gittikçe ağırlık kazanırken, majör-minör’ü hâlen savunan ve gizeminde “dünya yuvarlağının hiçbir vakit değişmeyecek olan çekim gücü”nü gören *Paul Hindemith*, bu sistemi yenilikçi bir şekilde kullanarak yaratmayı sürdürmüştür.³⁸ O dönemde eserleri “Sonate in E” (Mi tonunda Sonat tr.) gibi adlar taşımaya başlamıştır ki, bu da artık bütün tonaliteyi tek bir tona bağladığının göstergesidir. Armoni kitabında, güzel bir melodinin nasıl oluşması gerektiğine ilişkin verdiği açıklamalarında, *Bartók*’a yakın durduğu görülmektedir. Özellikle de, *Schönberg*’in yaklaşımına; sesin bir çalgı gibi kullanılmasına, son derece karşı çıkmaktadır. Dönemin kimi diğer öncü bestecileri de, *Schönberg* yerine *Hindemith*’in yolunu takip etmeyi tercih etmişlerdir. (örn. *Stravinski* “Sérénade en la”)

Eski tonaliteye kıyasla tek bir tona bağlılık biraz “kaygan”, sağlam olmayan bir his oluşturmuştu. Bu sistemi geliştiren *Stravinski*, “Genişletilmiş Tonalite” olarak açıklamıştır. Eski merkez olan “Tonalite” yerine, tek tonu temsil eden “Ton Merkezi” veya “Tınısal Merkez” deyimini kullanılmaktadır.³⁹ Caz müziğin serbest zamanlaması etkisiyle ritimde de benzer yenilikler yaşanmaktadır. Yine başta *Stravinski*’nin eserlerinde görülen “Genişletilmiş Metrum” sistemi: Polymeter* veya Poliritim** teknikleri olarak kullanılmaktadır. (örn. “Askerin Öyküsü” ve “Petruşka”) Bu da, son gelişmelerin birincil olarak müziğin tını ve ritim dilini, ikincil olarak melodi dilini etkilediğini göstergesidir.

Bartók da *Hindemith* gibi tonaliteden tamamen kopmakla, müzik anlatımında zenginlikten çok fakirleşme ve sınırlılık getireceğine inanıyordu. *Schönberg*’ten

³⁷ *Age*, s. 76.

³⁸ Cevad Memduh Altar, *Sanat Felsefesi Üzerine*, 2. basım, Pan Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 118.

³⁹ H. Chr. Wolff, *age*, s. 52-54.

* “İki veya daha fazla değişik ölçünün aynı anda kullanılması” (E. G. Canbey, *age*, s. 28.)

** İki veya daha fazla ritim kalıplarının aynı anda kullanılması.

etkilenerek kimi eserlerinde çok sert bir üslup kullansa da, artık bir arınmaya ihtiyaç olduğunu düşünerek, son dönem eserlerinde daha yalın tınısal malzemeyi tercih etmiştir. Karmaşık armoniler yerine, kendi kurduğu, bazen sadece birkaç sestten oluşan dizilerle yeni bir anlatıma (Neomodalite alm.) başlamıştır. Bu bir geri adım olarak değil, aksine; son eserlerinden biri olan “Mikrokosmos”, basitten karmaşığa, sistematik bir kurgu ile yeni teknikleri kullanarak, neredeyse Yeni Müziği öğretmek, sevdirmek veya anlatmak amacıyla yazılan bir başyapıt olarak zaman içinde değerini kazanacaktır. Bu eserin son parçalarında (Nr:148-153) işlediği Bulgar halk danslarında egemen olan aksak ritimler, dönemin ritim anlayışına önemli etki yaratmıştır. Genellikle 5/8, 7/8 veya 9/8 olan bu ritimler tempolu ve aralıksız olarak, aynı ritmik kalıplarda bütün şarkı / dans boyunca sürmektedir. Ritim kalıpları kendi içinde vurgulama bakımından farklı kullanılabilir olsa da, herhangi bir yavaşlama veya esnekliğe izin verilmez. Bir genişleme yaratmak amacıyla, aksak ritimleri diğer ritimlerle birleştirerek veya bu ritimleri bir bütün olarak kabul edip hiç aksan yaratmadan kullanmıştır. Bu anlamda, bilinen 8/8 ölçüyü 3/8+2/8+3/8 veya 3/8+3/8+2/8 ve benzeri olarak bölünerek, istenildiğinde düzenli-düzensiz olarak da kullanılabilinmektedir.⁴⁰

İspanyol halk dansları da klasik müzikte etkilerini artarak göstermektedir. “Fandango” ve “Tango”da kullanılan “kastanyet” gibi birçok vurma çalgı, orkestralarda görülmeye başlanmıştır. *Darius Milhaud*’un “Saudades do Brazil” ve *Maurice Ravel*’in “Bolero” isimli eserleri en tipik örneklerdir. *Bolero*’da sergilediği usta orkestrasyon ve melodiyi ön plana taşıması; “Pavane pour une Infante défunte” eserinde kullandığı zengin orkestra renkleri ve yenilikçi “Piyano Konçertoları”, *Ravel*’e Yeni Müzik Döneminin usta bestecileri arasında yer kazandırmıştır. Ayrıca, orkestrasyonlarında kullandığı çok çeşitli vurma sazlar ile birlikte, keman sonatında yer verdiği “Banjo” çalgısının etkileri, yeni tınların peşinde olduğunun göstergesidir.⁴¹ İspanya’da da kendi kültürlerini baz (temel) alarak güçlü bir Ulusal bestecilik okulu oluşmuştur; *Albéniz*, *de Falla* ve *Rodrigo*, dünya çapında üne kavuşmuşlardır.

⁴⁰ H. Chr. Wolff, **age**, s. 82.

⁴¹ **Age**, s. 77.

Caz müziğinin etkisinde vurma çalgıların kullanımı bütün bestecilerde olağanüstü artmıştır. Orkestralara yeni giren sayısız çalgıların tek bir müzisyen tarafından çalınması artık mümkün olmamaktadır. *Bartók*, “İki Piyano ve Vurma Çalgılar için Sonatı”nda vurma çalgılara “tremoli”, “çift glisandi” ve “çift triler” gibi yeni çalış teknikleri aracılığıyla oluşturduğu ritimsel motiflerle, eşit bir “Partner” olarak piyanonun yanında yer kazandırmıştır. Bu tutum, piyanonun “vurma çalgısı” gibi kullanılmasına *eğilimi** yaratmıştır. Hayatının son yıllarını yaşadığı Amerika’da Caz müziğinden çok etkilenen *Bartók*, yaylı çalgılarda, sonradan kendi adını taşıyacak yeni çalış teknikleri keşfetmiştir; “Bartók Pizzicatosu”, “Kemanı Gitar gibi Çalmak” ve “Pizzicatu Glissando” gibi.⁴²

Tını ve melodik yeniliklere önemli bir katkı sağlayan Çek besteci *Alois Hába*’dır. Temelini oryantal müziğin balkanlardaki etkilerinden esinlenerek alan *Hába*, bir tonu; üçe, dörde, altıya ve on ikiye bölerek, “Mikro” olarak kullanmaktadır. Türk Sanat Müziğinde de “Koma” adıyla “Makam Dizileri”nde görülen bu “mikro-tonları”, çok sesli müziğin kuramların içine kaynaştırmasıyla *yeni anlatım dili* kazanılmıştır. Kuramsal olarak teorisini de yazan *Hába*, melodi yapısında “Temasız Stil” (Untematische Stil alm.) yaklaşımıyla *Webern*’e yakın durduğu anlaşıyordu. Bu anlamda tınısal yenilenmeye daha etkili katkı sağlamış olan besteci, kendi sistemini bütün yaratı biçimlerinde kullanabiliyordu. (örn. “Anne Operası” ve “Çeyrek ton Yaylı Quarteti”) Öğrencisi olan Necil Kâzım Akses’in aracılığıyla Türk müzik sanatını da etkileyen *Hába*, kendi eserleri için mikro-tonları olan *özel* bir piyano üretilmiştir. Bir yandan böyle bir piyanonun icrası son derece zorlayıcı olması, diğer yandan izleyicilerin piyanodan çıkan bu mikro-tonları, daha çok entonasyonu bozuk tınlar olarak algılanmasından dolayı, bu *deneyi* o zamanın şartları içinde sınırlı bırakmıştır. Bu tecrübeler, Yeni Müzik Döneminin ikinci yarısını derinden etkileyerek; “Sınırsız deneyellik ve geleneksel çalgıların geleneksel olmayan şekilde kullanılması” *ilkelerini* kazandıracaktır.⁴³

* Bu eğilim, yaylı çalgılarını da kapsamaktadır.

⁴² H. Chr. Wolff, *age*, s. 76.

⁴³ *Age*, s. 57-58.

Alois Hába gibi, *Busoni*'den etkilenen ve getirdiği yenilikleriyle günümüzü hâlen etkileyebilen Amerikalı besteci, *Edgard Varèse*'dir. Bestelerinde *gürültüyü* de bir tını dili (*Organize Tını, son organisé fr.*) olarak değerlendirmesiyle deneysel müziğin öncüleri arasında yer edinmektedir. Vurma çalgılar topluluğu için bestelediği “*Ionisation*” adlı eserinde ritim anlatımının olanaklarını göstermekle birlikte *tampere* (*tempréré fr.*) düzenini de sorgulamıştır. Çalgıların olanaklarını sonuna kadar araştıran ve kullanan *Varèse*, elde ettiği sonuçlarıyla elektronik müzik bestecilerine de öncülük etmiştir.⁴⁴ 1930’larda yaptığı çağrı ile: “*Öyle bir bomba arıyorum ki, geleneksel müzik dünyasında kocaman bir gedik açsın, sonra da yaşantımızda yer alan her türlü ses, hatta gürültü bile bu delikten içeriye sızabilsin*”, sözleriyle bütün dikkati ve tutucu çevrelerin tepkisini üzerine çekmiştir.⁴⁵

Şimdiye kadar anlatılan birçok önemli yeniliği* herkesten önce kullanan ama kişisel özgürlük anlayışından dolayı yapıtları herkesten sonra yaygınlaşan Amerikalı besteci, *Charles Ives*'dir. Yaratıcılığında özgür kalabilmek için müziği meslek olarak seçmemiş, bu sayede piyasanın gereklerine uyma kaygıları hissetmeden her türlü yeniliğin peşine koşmuş ve pek çok kişiden önce ulaşmıştır. Yapıtlarının birçoğunu 1915** yılından önce yazmış olmasına rağmen, hiçbir zaman şöhret peşinde olmadığından ömrünün son yıllarında ancak tanınmıştır ve bu nedenle eserlerin etkisi “1945’ten sonrası” döneminde göstermiştir.⁴⁶

En son gelişmelerin doğrultusunda, Yeni Müziğin birinci döneminde Tını, Ritim ve Melodi’nin; yenilenmenin ötesine, günümüze ulaşan etkileriyle büyük bir gelişim göstermiştir. Anlatım araçları yenilenirken, mevcut besteleme teknikleri de değişime uğramıştır. “On iki Ton Tekniği” gibi özgün buluşlar, çıkış dönemlerinde genelde beğenilmese de etkileri sonraki yıllarda birçok bestecide dolaylı olarak izlenmektedir. Caz müziğin olağanüstü etkisi, bu müzik türünün de klasik müzikle ortak anlatım dili kullandığının göstergesidir. Bütün bu gelişmelerin besteciler arasında çok hızlı bir şekilde yayılmış ve etkileşime dönüşmüştür. Yüzyılın başından

⁴⁴ İlhan Mimaroglu, **Müzik Tarihi**, 9. basım, Varlık Yayınları, İstanbul (1961) 2011, s.161.

⁴⁵ E. İlyasoğlu, **age**, s. 233.

* Politonalite, atonalite, folklor öğesi ve çeyrek tonlar gibi.

** Besteci 1874-1954 yılları arasında yaşamıştır. Eserlerini 40’lı yaşlarına kadar bestelemiştir.

⁴⁶ İ. Mimaroglu, **age**, s. 159-167.

beri oluşan birikimin iyi bir şekilde anlaşılabilmesi, Yeni Müziğin ikinci dönemi için önemli olacaktır. Nitekim eski'yi bilmeden, yeni'nin anlaşılması mümkün değildir.

1.2.3. 1945'ten Günümüze Yeni Müzik: Geleneklerinden Kopuk Yeni Arayışlar

“20. yüzyılın ilk yıllarında putları kıran yenilikçilerin rüzgârına, Stravinski'nin Bahar Ayini ile başlayıp, Schönberg'in tonaliteye başkaldırması ve Alban Berg'in Wozzeck operası ile devam eden o heyecanlı günlere hoyratça “dur” diyen 1. ve 2. Dünya Savaşları, yüzyılın müzik gelişiminin çok yönlü karmaşaya girmesine neden olmuştur.”⁴⁷

Bir bomba etkisi yaratan II. Dünya Savaşı sadece kurulan hayaller, umutlar ve varılan ilerlemeleri yıkmadı; insanların geçmişleriyle olan bağlantılarını da kopardı. “Müziğin sıfır saati”^{*} Bartók'un ve Webern'in ölümleriyle bir daha sarsılmıştı. Savaşın bitiminde bir hata⁴⁸ sonucunda öldürülen Webern, Schönberg Okulu'nun temsilcisi olarak tekrar etkisini göstermeye başlamıştır. Verdikleri eğitim faaliyetleriyle Fransa'da René Leibowitz, Almanya'da Wolfgang Fortner ve Boris Blacher'in katkıları çok önemli olmuştur. Webern'in etkisi o kadar güçlüydü ki, müzikteki değişimin neredeyse bir gecede oluvermiş gibi, pek çok besteciyi arkasına sürüklemiştir. 1920'li yıllarda doğan genç kuşak bestecileri Boulez, Berio, Stockhausen, Henze, Zimmermann, Pousseur, Kagel, Ligeti, Cerha, Cage v.b. artık yepyeni bir müzik dünyasının temsilcileriydiler.⁴⁹

Almanya (Köln), Fransa (Paris), İtalya (Milano) ve Amerika'daki (New York) devlet radyo veya üniversitelere bağlı olarak, geniş stüdyo olanaklarıyla kurulan “Elektronik Enstitüleri” bestecileri deneyselliğe teşvik etmiştir. Teknolojinin sunduğu imkânlar bir yandan yeni, hiç duyulmamış tınların yaratılmasına olanak verirken, öte yandan icracıyı ikinci plana iterek dinleyici (Publikum alm.) ile bağlarını koparma tehlikesiyle karşı karşıya getirmiştir. Savaş sonrası oluşan sosyo-politik ortamda^{***} bestecinin halk ve icracıyla olan bağıını kesebilme olanağını sunan Elektronik Müzik,

⁴⁷ Filiz Ali, “Yüzyılın Müziği”, **Kişisel Blog Sayfası**, <<http://filizali.blogspot.com/2010/03/yuzyilin-muzigi-filiz-ali-yuzyiln-en-iyi.html>> [26.05.2012]

^{*} Kimi müzik eleştirmenlere göre; Mayıs 1945'ten hemen sonrası dönemine yapılan yakıştırma.

⁴⁸ E. İlyasoğlu, **age**, s. 218.

⁴⁹ Andreas Liess, “Synopsis der Musik des 20. Jahrhunderts”, **Allgemeine Musikgeschichte**, içinde, Österreichisches Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1972, s. 492.

^{**} Karamsarlık, içe kapanma ve sosyal soyutlanma.

aslında yeni bir *müzik dili* arayışı olarak görülmelidir. Yeni Müziğe karşı genel anlamda oluşan bilgisizlik, ilgisizlik, anlayışsızlığı önlemek, ilişkiyi yeniden kurabilmek ve halkı bilinçlendirmek amacıyla *Wolfgang Steinecke*'nin Darmstadt'ta kurduğu merkez (Kranichsteiner Tagungen alm.), bütün yeni buluşların sergilenmesi, paylaşılması ve öğretilmesi açısından verdiği hizmetlerle gördüğü ilgi, zaman içinde büyük önem kazanmasına neden olmuştur. Böylece Almanya, Fransa ile birlikte müzikteki bu yeniliklerin yaygınlaşması bakımından öncülüğü üstlenmişlerdir.

Her iki ülkede, geçmiş ile bağlantılarını koparmaları açıdan teknolojinin rehberliğinde gelişen müzikleri aynı çıkış noktalarını paylaşıyorlar da, işleyişleri bakımından farklılık göstermeleriyle ayrılmaktadırlar. Köln'de *Herbert Eimert*'in öncülüğünde benimsenen işleyiş, tınların tamamen elektronik ortamda *matematiksel* bir düzen içinde üretilmesidir. Kozmik tınların araştırılması; en basitinden (sinus ton) en karmaşığına kadar olan Tını Kompleksleri kopyalama, yankılama, “Phonogène”⁵⁰ gereciyle kayıt hızının değiştirilerek ana ses kaynağının yükseltilmesi veya azaltılması, sesi manyetofonda tersten çalarak v.b. yöntemleri kullanarak ses bandı üzerinde sabitlemek ve manyetik şerit üzerine kayıt ederek, eskiye göre çok zor olan bazı ritimler, artikülasyonlar, nüansların uygulanması sağlanabilmiştir.⁵¹

Paris'te ise filizlenen anlayışın temeli farklıydı: Elektronik teknolojiyi sadece doğada veya gerçek hayatta var olan sesleri (gürültü dâhil) kaydederek, onları *ham* (saf) haliyle kullanmak. Bu akımın adı ise: “Somut Müzik”tir (Musique Concrète fr.). Yeni amaç; bu etkileri gerçek (ham) halleriyle banda kaydederek eserlerde monte edip, hiç değiştirmeden “somut” şekliyle dinleyicilere sunulmasıdır. Akımın temsilcileri arasında *Pierre Schaeffer* ve *Pierre Henry* sayılabilir.

Her iki akımın farklı ve ortak yönlerini özetlemek gerekirse; Elektronik Müzik yaratıcısının matematiksel zekâsına dayanan bir hayal gücü ürünü olduğundan, tamamen soyut bir yaratıdır. Somut Müzik ise; gerçekçilikte veya doğada esin kaynağını aramaktadır. İşleyişleri farklı olsa da, her iki akımın

⁵⁰ “Bu gereçte şerit üzerine kaydedilmiş sesler; kromatik gamın derecelerine göre dönüş hızı ayarlanmış olarak çalınır ve yeniden kaydedilir”. (İ. Mimaroglu, *age*, s. 163.)

⁵¹ A. Liess, *age*, s. 492.

teknolojinin yardımıyla ulaştıkları bulguları bilimsel yöntemlerle irdeleyerek değerlendirmeye çalışmışlardır. “Düşman kardeşler” aynı yöne doğru hareket etmektedirler, her ikisi de geleneksel malzemeyi reddetmiş, amaçları ise; Teknik veya Doğa’nın rehberliğinde tını evreninin keşif ve zaptedilmesiyle Tını, Biçim ve İçerik olarak günümüzün ruhuna uygun (Zeitgeist alm.) yepyeni bir müziğe ulaşmaktır.⁵² Bu arayış birliği, çok geçmeden ortak yaratıları meydana getirmiştir; birçok besteci (MADERNA, Cage, Henze, Berio ve Zimmermann gibi) elektronik malzemeyi sesle veya geleneksel çalgılarla birleştiren eserler bestelemeye yönelmişlerdir. (örn. Stockhausen “Gesang der Jünglinge”)

*“Dünya 20. yüzyılın ilk yarısında iki büyük topyekün savaşla altüst olduğunda sanatçının konumu da, toplum içindeki yeri de, önemi de, amacı da altüst olmuştur...20. Yüzyıl bestecisi ölümleri, katliamları, yıkımı görmüş, büyük acılar yaşamıştı. Olanlara isyan ederken, hayal dünyasında, zihninde tatlı melodiler, neşeli dans ritimleri barındırmıyordu 20. yüzyıl bestecisi. O unutmayı yeğliyorsa da bilinçaltına yerleşmiş olan yıkım, yarattığı müziği de ister istemez etkisi altına alıyordu.”*⁵³

Dünya savaşlarının yarattıkları yıkım, yaratı sanatlarını tümünden etkileyerek, yaratıcıyı kişisellikten, milli kimliklerden uzak arayışlara itmiştir. Bu toplumsal ortam 2. Viyana okulunu, başta Webern olmak üzere tekrar tekrar gündeme getirerek, elektronik müzikte de dâhil olmak üzere dizisel tekniğin sonuna kadar gelişmesine yol açmıştır. Aslında, “Serial (dizisel) Tekniğin” sanatsal içeriğinden çok didaktik yönünün ağır basması nedeniyle yaratıyı kişisel ve milli unsurlardan uzaklaştırması, bestecilerin en büyük tercih nedeni olmuştur. Dünya’da dizisel tekniği duymayan / bilmeyen besteci kalmamıştır. Tekniği çok iyi öğrenmeleriyle birlikte, deneme yapan birçok besteciden en çarpıcı örnekleri arasında: Boulez’in “Polyphonie X” ve Messiaën’in “Mode de valeurs et d’intensités” eserleridir. Bu örneklerde, müzikteki bütün parametreleri* toptan⁵⁴ dizisel yapıya bağlanmıştır. Elektronik müzikte tını evrenin sonsuz imkânlarında kaybolmayı önlemek adına, “Toptan (tümel) Dizisellik Tekniği” ilk etapta kullanışlı gelmiştir.

⁵² A. Liess, **age**, s. 496.

⁵³ Filiz Ali, “Müzik Yaratıcılarının Zaman İçinde Yolculuğu”, **Kişisel Blog Sayfası**, <http://filizali.blogspot.com/2011/12/normal-0-false-false-false_20.html> [26.05.2012]

* Ton yüksekliği / süresi / rengi, ritim, nüans v.b.

⁵⁴ İ. Mimaroğlu, **age**, s. 164.

Toptan dizisellikte, önceden saptanan dizi, önceden saptanan kurallara uygun şekilde geliştirildiğinden eser neredeyse kendiliğinden oluşuyordu. Müzik daha çok “kâğıt” üzerinde yazılıp, sonucu besteci tarafından bile tam anlamıyla açıklanamıyordu. Kimi zamanlar icracılar doğru veya yanlış istedikleri gibi çalıp, bestecisi bile fark edemediği trajikomik sonuçlarla karşılaşmıştır. Bu da, sistemin devamını anlamsızlaşmasına sebebiyet vermiştir. Neticede, müzik sanatı binlerce yıldan beri gözle değil, *kulak* üzerinden insanlara hitap etmiştir. Varılan bu tıkanma*, *müzik sanatının* genel anlamı üzerine düşünölmeye itmiştir ve çıkmazın içinden “kulak” duyumu ön plana alan arayışlara yönelerek kurtulmaya çalışılmıştır.⁵⁵

Boulez ve hocası olan *Messiaën*, toptan dizeselliğın müzikal yaratıcılığı tamamen kilitlediğini çabuk fark etmişler, bu teknikten uzaklaşarak daha başka arayışlara yönelmişlerdir.** Diğer besteciler ise, diziselliğın katı kurallarından uzaklaşmak için tam ters bir yola başvurarak, “rastlamsallık” (Aleatorik alm.) tekniğini tercih etmişlerdir. Bundan sonra, sanatçı kendini artık daha rahat ve özgür hissetme arzusundadır. Eserin içinde kendi fikrini de söyleyerek, yaptığı işten daha çok zevk ve tatmin alma isteğindedir. Bu durumu en iyi fark eden besteciler arasında *Stockhausen* olmuştur. 1957 yılında bestelediğı “Piyano parçası XI”de (Klavierstück XI alm.) icracıya bu imkânları vermiştir. Bundan sonraki eserlerinde de bu ilkelerini yaratıcılığının ana eksenine yerleştirecektir.⁵⁶

1957 yılı, *Boulez*’in Darmstadt’ta sunduğı “Alea” (Zar lat.) adlı bildiriylde önem kazanmıştır. Her ne kadar Aleatorik’in genel çerçevesi bu bildiride açıklansa da, 50’lerin sonlarında etkisini gösteren, birçok ilerici bestecinin ortak akıl ve fikrine dayanan, tüm kural ve kısıtlamalara karşı olan, daha çok özgürlük talep eden bir akımdır. *Kontrollü şans* anlamına gelen *Aleatorik* terimi, yaratıda müziğın kimi unsurlarının şansa bırakılmasıyla elde edilir. Örneğın *Stockhausen*, yukarıda adı geçen piyano eserini bölümlere ayırır, ama hangisinden başlayacağını icracıya bırakır. *Berio* ise, kimi bölümleri veya partileri “serbest” kimilerini ise “kesin” olarak

* Kontrolsüzlük ve aşırı kuralcılığın getirdiğı bunalma.

⁵⁵ Hans Vogt, **Neue Musik seit 1945**, 2. Basım, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1972, s. 24-30.

** Hint, Java ve Bali Uzakdoğı kültürleri; doğadaki sesler gibi v.b.

⁵⁶ H. Vogt, **age**, s. 30-32.

sabitleyerek, iki yapı arasında gerginlik (karşıtlık) yaratmayı yeğler. *Lutoslavski*'de bu arayışlar “aleatorik kontrpuan” olarak sonuçlanmıştır.

Birçok deneme arasında, diğer iki önemli uygulamalar ise;

- 1) Barok dönemden kalma *işleme* (süsleme) tekniğine aleatorik bir çeşitleme olarak bakılmıştır.
- 2) Notasyon çeşitlemeleri kullanarak uygulanır. Örneğin; beyaz bir kâğıda notalar ya da işaretler rasgele yazılır, üzerinde dizeler, anahtar, ölçü veya grafik işaretleri içeren ikinci şeffaf bir kâğıt yerleştirilir, böylece eser ortaya çıkar; şeffaf kâğıt farklı yerleştirilince eser de değişmiş olur.⁵⁷ Eserin nihai yapısı icracıya bırakıldığından, sonuç hiçbir zaman aynı olamaz ve dolayısıyla dinleyici tarafından eserin önceden tahmin edilmesi de mümkün değildir. Böylece, *grafik* notasyonun da yardımıyla özünü tamamen kaybetmeyen ama *Webern*'in aşırı kontrollü yaratıcılığı ötesine giden, yarı kontrollü *yeni bir teknik* ortaya çıkmıştır.

Avrupa'daki gelişmelerinin yanında da, Amerika'da *Ives* ve *Varése*'in eserleri özellikle genç Amerikan bestecilerini etkilemiştir. *İves*'in “ilintisiz düşünceler” fikri* ve *çokseslilik* anlayışı**, *Carter*, *Brant*, *Flynn*, *Antheil* ve *Cowell* gibi başka besteciler tarafından takip edilmiştir. Elektronik Müzik'te de çalışmalar yapan *Varése* ise, çalgısal müziği beklenmedik bir zenginliğe ulaştırmıştır. (örn. “Oktandre”, “Ionisation” ve “Déserts”) Avrupa'daki savaşlardan dolayı göç etmek zorunda kalan birçok öncü besteciyi kucaklayan -*Dvořák*'ın değimiyle- “Yeni Dünya” (Amerika), müzik sanatında büyük bir dinamizm kazanmıştır.⁵⁸ Gelenekçi *Barber*, *Copland*, *Piston*, *Menotti* gibi bestecilerin yanı sıra, *Cage*, *Nancarrow*, *Crumb*, *Brown*, *Feldmann* gibi yenilikçi bestecilerin “Amerikan Stili” arayışları ne denli amacına ulaşmıştır bilinemez, ama Yeni Müziğe olan katkılarıyla Avrupa ülkelerine yaklaştırmaya çabaladıkları kesindir.

⁵⁷ *Age*, s. 113-116.

* Birbirinden bağımsız öğelerin birlikte sunulması.

** Aynı anda farklı müzikleri bir arada kullanmak.

⁵⁸ Filiz Ali, “Cumhuriyet'in Müzik Devrimi ve 20. Yüzyıl Modernizmi”, **Kişisel Blog Sayfası**, <<http://filizali.blogspot.com/2010/02/cumhuriyetin-muzik-devrimi-ve-20-yuzyil.html>> [26.05.2012]

Rastlamsallığın getirdiği rahatlama Amerikalı bestecilerde Avrupa'dakilere göre farklı, çok daha abartılı ölçülerde görülmektedir. Bu besteciler meslektaşlarına nazaran sırtlarında bin yıla yakın ağır gelenek geçmişini taşımadıklarından dolayı, “çok daha maceracı, keşfedici, icatçı olabiliyorlar”dı.⁵⁹ Dadaizm'in de etkisiyle, Cage ve Kagel eserlerinde bazen *absürd* (müzik dışı), *kara mizah* (ironi) ve *kolaj* da kullanarak “avant-garde stili” tercih etmişlerdir. John Cage, devrimci eserleriyle müzik tarihine ismini kazınmıştır. “Hazırlanmış Piyano için Konçerto” adlı eserinde tellerin arasına lastik, vida, tokmak gibi garip cisimleri yerleştirerek geleneksel tınıda yenilikler aramıştır. Diğer *Piyano Konçertosu*'nda ise rastlamsal yöntemi mümkün olan en geniş biçimde işlemiş ve kullandığı daha anlaşılır *grafik notasyonuyla* ilgi odağının merkezine oturmuştur. 4'33" adlı eseri ayrı ilgi çekmiştir. Ünlü müzikbilimci Paul Griffiths'in düşüncesine göre, “müzikteki tüm gelişmeleri kesen”⁶⁰ bu eserde, solist hiç çalmadan, sadece bu süre zarfı içinde sessizce durarak etraftaki bütün ses ve gürültüleri kendi kalp atışları dâhil dinler, böylece sessizlik de müziğin bir parçası haline gelir. Besteci, sahnede değişik ortamları işitsel ve görsel açıdan birleştirerek olağanüstü yenilikler getirmiştir. Tüm sanatların ve dinleyicinin de yer aldığı değişik ortamların kolaj yoluyla birleştirilmesi (*Happening*) Cage'in fikriydi. “HPSCHD” eserinde ise canlı elektronik müzik ile ışık gösterisini birleştirmiştir.⁶¹

Hayatının son döneminde Schönberg'in Amerika'da yetiştirdiği sayısız öğrencileri sayesinde yaygınlaşan “Serializm”, burada da kimi besteciler tarafından tepkiyle karşılanmış ve onları “Minimalizm” akımına yönelmeye itmiştir. Milhaud ve Berio'nun öğrencisi olan Steve Reich bu akımın başından itibaren en istikrarlı öncüsüdür. Düşünceleri ortak olan besteci arkadaşlarıyla (Young ve Riley) bir trio kuran Reich, ilk etapta “Modern Caz” müziğinden faydalanmaya çalışmıştır. Aynı anda vurma çalgıları ustalıkla çalan besteci, Afrika ritimleri, Bali ve Jamaika müzikleri ve İbrani ilahilerinden esinlenerek, eserlerinde *büyülenme* etkilerini yakalamaya çalışmıştır. Teknik olarak sürekli tekrarlanan bir hücre motifi ile bir tür *kulak yanılsaması* yaratılmaktadır; böylece kulak küçük ayrıntıları algılayamaz hale

⁵⁹ Filiz Ali, “Müzik ve Zaman”, *Kişisel Blog Sayfası*, <http://filizali.blogspot.com/2010/01/muzik-ve-zaman.html> [26.05.2012]

⁶⁰ Filiz Ali, **agm**; “Yüzyılın Müziği”, [26.05.2012].

⁶¹ E. İlyasoğlu, **age**, s. 248-252-272.

gelmektedir. “Sonuçta kulağın seçtiği, kendi içinde bağdaştırdığı hatta var olmayan sesleri de eklediği bir bileşim çıkar ortaya”.⁶² Önceleri elektronik müziği tercih eden besteci (örn. “It’s Gonna Rain” ve “Melodica”), sonradan “New York Counterpoint” eseriyle geleneksel çalgılara* ve geleneksel tekniklere** yönelmesiyle, neredeyse “yeni klasikçilik” tutumu sergilemiştir.⁶³ *Jennings, Nyman, Adams, Tavener* ve *İnce* gibi minimalist akımın diğer ülkeleri de kapsayan temsilcileri, yabancı kültürlerden ve özellikle “Hint” kültüründen etkilenecek küçük farklılıklarla arayışlarını sürdürmüşlerdir. *Philip Glass*, özellikle Opera dalında çok başarılı olmuştur; “Einstein Kumsalda”, “Satyagraha” ve “Akhnaten” eserlerinde, müziğin hipnotize edici etkilerini aramıştır.⁶⁴

Bütün dünya bestecilerinin en büyük etkileşim merkezi Darmstadt’taki kurslar (Darmstädter Ferienkurse alm.) olmuştur. *Penderecki*’nin söylediği gibi; “Besteciler, 1960’lı yıllarda Darmstadt’a Mekke’ye Hacca gider gibi giderlerdi.”⁶⁵ *Leibowitz*’ten sonra, *Messiaen*, *Varèse* ve *Krenek*’in dersleri genç kuşağı derinden etkilemiştir. İngiliz *Fricker* ve *Searle*, İtalyan *Maderna*, *Adorno*, *Dallapiccola*, *Berio* ve *Nono*, İsviçreli *Schibler*, *Kelterborn* ve *Staempfli*, Fransız *Boulez* ve *Jolivet*, Yunanlı *Xenakis*, Macar *Ligeti* ve *Kurtag*, Polonyalı *Penderecki* ve -o kadar da genç olmayan- *Lutoslavski*, Belçikalı *Pousseur*, Amerikalı *Cage*, İskandinav, Hollandalı ve daha pek çok besteci orada çalışmış. Özellikle Almanya’da yeni müzik için imkânlar gitgide daha genişlemişti. Birçok radyo kanalı özel programlar yapmaya başlamıştır. Münih’te “Musica viva” müzik festivali ile birlikte, Nazi döneminde kapatılan “Donaueschinger Musiktage” festivali 1950’lerde tekrar açılarak yeni müziğin merkezi haline gelmiştir. Yukarıda adı geçen birçok besteci ünlerini bu festivallerde kazanmışlardır. İlginç olanı; dönemin “Batı” Almanya’sı yeni müziğin önemli merkezlerinden biriyken, “Doğu” Almanya’da olup bitenlerden kimsenin haberi olmamıştır. Başlarda adı konmayan ama zamanla da derinleşen bir savaş

⁶² E. İlyasoğlu, *age*, s. 272.

* Flüt, Klarinet, Gitar ve Viyolonsel.

** Kontrapuan, Çeşitleme ve Tonalite gibi.

⁶³ Knud Breyer, “Ein Klassiker der Minimal Music: Stive Reich zum 75. Geburtstag”, *Rohrblatt, Die Zeitschrift für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon*, S: 4 (2011), s. 181.

⁶⁴ E. İlyasoğlu, *age*, s. 248.

⁶⁵ Filiz Ali, “Krzysztof Penderecki”, *Kişisel Blog Sayfası*,

<<http://filizali.blogspot.com/2010/05/krzysztof-penderecki-filiz-ali-1987.html>> [26.05.2012]

sürmekteydi: “Soğuk Savaş”. Bu savaşta belki kimse ölmüyordu, fakat ekonomik, sosyal ve kültürel olarak büyük bir kopukluk yaratarak Avrupa’yı ikiye bölmüştü: “Sosyalizm” ve “Kapitalizm”.

Stalin’in vefatından sonra sosyalizmin güçlü hegemonyası daha az hissedilmeye başladığı bazı “Doğu Blok” ülkelerinde (Polonya, Yugoslavya ve Çekoslovakya) kültürel gelişmelerin izlenmeye başlamış ve desteklenmiştir. Bu sayede “Varşova Sonbaharı”, “Prag İlkbaharı” ve “Zagreb Bienali” gibi bazı festivaller açılmış ve Yeni Müziğin desteklendiği merkezler haline gelmişlerdir. Buna karşın, ortadan bölünen ülkelerinde Alman müzisyenler birbirlerinden habersiz kalmışlardır. Sadece bir, iki kilometre ötede yapılan müzikten (örn. *Siegfried Matthus*’un operası “Der letzte Schuß”) habersiz olmayı bir *skandal* olarak niteleyen *Hans Vogt*, 1975’te yazdığı yazılarında; “*Matthus*’u Federal Cumhuriyetimize davet etmek ve çalışmalarını üzerine konuşmasını veya yenisini seslendirilmesini rica etmek düşüncesi bile, hâlen absürd” olduğunu belirtmiştir.⁶⁶

Doğu Alman bestecileri *Dessau*, *Eisler*, *Meyer*, *Kochan*, *Wohlgemuth*, *Gerster* ve *Rosenfeld*, yazdıkları eserlerde halkın yaşantısını ve problemlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Ancak “avant-garde tekniklerden” habersiz oldukları da gözlemlenmektedir.

Doğu Blok ülkeleri arasından, dünyaca kabul gören bir bestecilik ekolü Polonya’da geliştirilmiştir. Balkan ülkelerindeki bestecilere nazaran, daha az folklorik bir dil kullanan Polonya’lı bestecilerin çıkış noktası *Şimanovski*’dir, ancak *Malavski*, *Serocki*, *Kotoński*, *Gorecki*, *Bacevic*, *Penderecki*, *Lutoslavski* gibi besteciler, müzikteki bütün yeni gelişmeleri* eksiksiz olarak takip edebilmişler ve eserleri Avrupa’nın diğer müzik merkezlerinde büyük ilgi görmüştür. Yunanlı *Xenakis* ve Macar *Ligeti*’den farklı olarak Polonya’lı besteciler kendi ülkelerinde eserlerini bestelemek zorunda kalmışlardır. Bunu yapmak kolay değildir. Örneğin, *Şostakoviç*’in kendi ülkesinde rejime karşı yaşadığı zorlukları müzik tarihinde de bilinmektedir.

⁶⁶ H. Vogt, *age*, s. 65.

* Özellikle aleatorik tekniği ve grafik yazı.

Şostakoviç ünlü bir besteci olarak komünist partisi tarafından sıkı bir şekilde takip edilirken, diğer tarafta bilinmeyen *Denisov*, *Şnittke* ve *Gubaidulina*, gizli olarak çalışmalarını devam ettirmişlerdir. Kimi müzik tarihçilerin "yer altı" (underground ing.)⁶⁷ bestecileri olarak nitelendirdiği bu üçlü, yeni müzik programlarında günümüzde en çok icra edilen isimlerdir. İçlerinden yaşça büyük olmasına rağmen bir tek hayatta olan *Gubaidulina*, verdiği bir söyleşinde: komünist iktidar tarafından sanat için bunca para ayrılmasına rağmen, *yeni müziğe* uygulanan bilinçli *sansürün* boyutlarını, afiş/bilet gibi hiç bir ilan yapılmadan "Zakryty variant" (ru.) dedikleri *kapalı şekilde* 10 yılda bir ancak bir eserinin çalınabildiğini, dinleyicilerin tepkisini bilmeden nasıl yaratmayı sürdürebilecekleri konusunda derin ümitsizliğe sürüklendiklerini açıklamaktadır. Birbirlerini pek fazla tanımamalarına rağmen dolaylı olarak desteklediklerini açıklayan besteci, *Şostakoviç*'in moral desteğiyle, kendi yolundan hiçbir şey uğruna şaşmadığını / ayrılmadığını. "*Her yaratının, bilinmezliğe yolculuk*" olduğunu söylerken, bestecinin başarısızlıktan, rezil olmaktan korkmaması gerektiğini ve ancak böyle kendi özünü dinleyebilme yetisini kaybetmeyeceğini savunmaktadır.⁶⁸ 1980'li yıllarda -tıpkı kendi zamanında *Stravinski*, *Prokofiev* ve *Şostakoviç* üçlüsü gibi- *Denisov*, *Şnittke* ve *Gubaidulina*'nın eserleri Avrupa'yı derinden etkilemesine rağmen, Yeni Müzik'te bir "Rus Ekol"ün devamı olarak değerlendirilmemiştir.

Türkiye'de *Atatürk*'ün müzik devrimleri sayesinde yeni devletin himayesi altına alınan *ciddi* müzik, "ulusalci" akımın etkisinde kalmıştır. "*Türk müziğinin makamsal, ezgisel ve ritimsel yapısından kaynaklanarak batı biçim ve tekniği içinde besteler*"⁶⁹ yapmaya amaçlayan "Türk Beşleri", zaman içinde bir ekol oluşumundan çok, bireysel olarak gelişimlerini sürdürmüşlerdir. Aralarında, yeni teknikler ve akımlardan en çok etkilenen *Necil Kâzım Akses* olmuştur.⁷⁰ Yine de yüzyılın ilk yarısındaki beste ve eğitimsel çalışmalarıyla, gelen kuşaklara müzikteki gelişmeleri

⁶⁷ F. Ali, **agm**; "Müzik ve Zaman", [26.05.2012].

⁶⁸ JAN Jan Smirizkiy, "Sofia Gubaidulina: 'Komsomolskaya Uvertyura? Net! Stoit Tolko Dat Palchik i... Vmeste s Nim Prodash Dushu'", **Moskovsky Komsomolez**, Moskova 2007, <<http://viperson.ru/wind.php?ID=277118&soch=1>> [01.06.2012]

⁶⁹ Evin İlyasoğlu, **71 Türk Bestecisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 12.

⁷⁰ Sıdika Özdiç Gartner, "Necil Kâzım Akses", **Doğumunun 100. Yılında Necil Kâzım Akses**, Necil Kâzım Akses'in 100. Yılı Etkinliklerini Düzenleme Komitesi tarafından bastırılmıştır, Ankara 2008, s. 48.

zamanında takip etmelerine olanak sağlayan Türk Beşleri'nin eserleri, dünyanın birçok müzik merkezlerinde seslendirilmiştir.⁷¹ Türk Beşler'in öğrencileri olan *Bülent Arel*, *İlhan Usmanbaş*, *Cengiz Tanç* gibi besteciler, müzikteki bütün gelişmeleri eş zamanlı, öncülerıyla birlikte takip edebilmişlerdir* ve yenilikçi kişilikleriyle *Kamuran İnce*, *Sıdika Özdi*, *Özkan Manav* gibi bestecilere de ışık tutmuşlardır.⁷² Yine de, Türkiye'deki müzik eserlerin genelinde *Hindemith* ve *Bartók*'un izleri hâlen izlenebilmektedir.⁷³

Zaman içinde görülmektedir ki, *Bartók*, yaşadığı dönemde pek anlaşılamamış ve takip edilmemiştir. Belki de, *Dvořák*, *Smetana*, *Sibelius* veya *Grieg* gibi milli unsurları** açıkça kullanan besteciler katmanında görülmesinden, eserleri yeterince çalınmamış ve araştırılmamıştır. *Bartók* zamanının çok önemli bir Folklor bilimcisidir. Kendini adadığı bu araştırmalarını yaratılarıyla birleştirerek balkan ülkeleri bestecilerini de etkileyecek yeni bir akım başlatmıştır. Öyle ki, *Adnan Saygun*, *Konstantin İliev*, *Witold Lutoslavski*'nin ilk eserleri ile *Ligeti*'nin ilk dönem eserleri, hep onun etkisinde yazılmıştır.

Bartók'un yurttaşı olan *György Ligeti*, yeni müzik döneminin en önemli bestecilerinden biridir. *Xenakis* gibi müzikteki gelişmeleri ülkesinin dışında izleyen besteci, çok önemli birikimler edindikten sonra, 1950'lerin sonlarında ancak kendi stilinde yaratmaya başlamıştır. İlk eseri “Artikulation” elektronik müzik örneği olsa da, bu anlatım dilini sürdürmemiş ve genelde geleneksel çalgılara yönelmiştir. Yine de Elektronik Müzik çalışmaları *Ligeti*'de derin izler bırakmıştır. Kozmik tınların uçsuz bucaksız imkânlarını aramak, bestecinin kişisel anlatımın en önemli unsuru olarak bütün eserlerinde görülür. *Ligeti*'yi Yeni Müziğin sahnesine taşıyan en önemli eseri, 1961'de orkestra için yazdığı “Atmosphères” olmuştur. Diğer eserlerle kıyasla bu eserin en çarpıcı yanı doğrudan “kulağa” hitap etmesidir. Besteci için aleatorik yapı pek ilgi çekici değildir. İşi şansa bırakmadan, kontrollü *tınsal* oluşum onun ilgi

⁷¹ Yılmaz Aydın, *Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, s. 19 ve 118.

* Örneğin; *Bülent Arel* – Elektronik Müzik ve *İlhan Usmanbaş* – Rastlamsallık. (F. Ali, *agm*; “Cumhuriyet’in Müzik Devrimi ve 20. Yüzyıl Modernizmi”, [26.05.2012].

⁷² Evin İlyasoğlu, *İlhan Usmanbaş'a Armağan*, SCA, Ankara 1994(b), s. 3.

⁷³ Y. Aydın, *age*, s. 14/20.

** Folklor ögesi.

odağıdır. Bu arayışların sonunda “Cluster” ing. (Salkım tr.) akorları kullanmaya başlamıştır. Bir çeşit *tını alanları* olan bu akorlar, dizinin bütün tonlarını kapsadığından, kromatik gamın tamamından oluşmaktadır ve tamamen *renkler* üzerine kurulmuştur. Bu tekniğin başlangıcı *Schönberg*’in “Farben” adlı eserinde - hatta *Wagner*’in “Reingold” operasının girişinde- görülse de, buradaki yaklaşım çok farklıdır; akorlar bir çeşit *tını lâbirentleri* gibi kullanılmaktadır. Bu da dinleyen için, o güne kadar hiç alışılmamış, çok farklı bir duygu uyandırmaktadır. Bir anlamda *Debussy*’e dönüş olarak ta görülebilen bu teknik, kısa sürede gelişim göstermiştir. Sabit Cluster’den sonra hareketli Cluster’lar; özellikle yaylı çalgılar veya seste (vokal) kullanıldığında, glissando efektleri gibi çok etkileyici sonuçlar getirmektedir. Tınısal alanın içinde yapılan küçücük (mikroskobik) müdahaleler* tınıyı tamamen değiştirebilmektedir. Böylece, *Ligeti*’nin teorisine göre, bir çeşit “Mikropolifoni” (Mikropoliphonie alm.) oluşmaktadır.⁷⁴

Ligeti’nin zıt yönünde -biraz da Mimarlık olan ikinci mesleği etkisinde-kendini geliştiren Yunan besteci *Iannis Xenakis*, müzikal yaratıda önce düşünsel şema ve yapısal oluşum, akabinde tınısal içeriğin oluşturulması gerektiğini savunmaktadır. *Xenakis* Paris’te *Honegger*, *Milhaud* ve *Messiaen*’in yanında ciddi bir eğitim almıştır. *Scherchen*’in Gravesano’daki elektronik müzik stüdyonun dergilerinde kendi teorilerini açıklayan birçok bildiri sunmuştur. Ayrıca, matematik formülleriyle müziksel olayları hesaplamaya çalışan, olasılık kurallarına dayalı *stokastik* müzik fikri teorisini açıkladığı bir kitabı yayınlanmıştır. Her iki mesleğini birleştirdiği çalışmaları, “Mekân Müziği” (Raummusik alm.) adıyla yayılmıştır. Besteciye göre müzik; sergileneceği mekânın yapısal, işlevsel ve akustik özelliklerine göre düzenlenir. *Le Corbusier* ve *Varése* ile birlikte Brüksel’de Dünya Sergisi’nde düzenledikleri “Philips Pavyonu” büyük ilgi uyandırmıştır. (örn. “Poème Elektronique” fr.) Diğer başlıca çalışmaları: “Metastasis”, “Polytope” ve “Noomena” orkestra eserleridir. 80’lerden sonra müzik anlatım dilini değiştirip daha çok yalın melodi, halk motifleri ve ritimleri kullanmaya eğilmiştir. *Evin İlyasoğlu*’nun değimiyle; “*Xenakis, kuramsal açıdan yüksek matematiğe bağlı olsa da köklerini*

* Örneğin; entonasyon veya gürültü oranıyla oynama.

⁷⁴ H. Vogt, *age*, s. 118.

*geçmişte arayan sıcak bir insancılığı duyurur”.*⁷⁵

Yeni Müzik’te varılan bu aşamalar* *geleneksel notasyonu* yetersiz kılmıştır. Özellikle rastlamsal eserlerde bestecinin isteklerine tam karşılık veremediğinden, *grafik* notasyon tercih edilmiştir. Zamanla besteciler tarafından eklenen sayısız yeni işaret/imge kavram kargaşası oluşturduğundan, daha fazla tercih edilip kullanılanlar süreç içinde grafik notasyonda *ortak* bir *dil* oluşturmuşlardır. *Erhard Karkoschka*’nın kapsamlı çalışması olan “Das Schriftbild der Neuen Musik” (alm.), yeni müzik notasyonunu bestecilere, müzik bilimcilere, profesyonel müzisyenlere ve ilgilenen herkese gösterme ve öğretme amaçlı yönelmiştir.⁷⁶ Bütün çalgıları kapsayan 721 *işaret* ve eser örnekleriyle birlikte değerlendirilen farklı *notasyonlar*, konu ile ilgili iyi bir fikir oluşmasını sağlamaktadır.

Geleneksel eğitimde, grafik anlamda bir notasyon kullanılmadığından, icracılardan bu yeniliği öğrenmesi beklenilmektedir. Ancak her eser, her yeni çalış tekniği, yeni işaret, ayrıntılı bir izahı gerektirdiğinden, icracı için uzunca bir ön çalışma gerektirir. Öyle ki, *Stockhausen*’in “Zyklus für einen Schlagzeiger” eserin notasyonu 17 sayfa iken, açıklamaları 23 sayfadan ibarettir. Kimi bestecilerin, eserlerinde kullandıkları grafik notasyonun icracıya *optik* bir etki oluşturmaya gerektiği anlayışı benimsemeleri ise, aslında icracıya kolaylık sağlamak amaçlıdır.

Grafik notasyondaki çok çeşitlilik bestecilerle icracılar arasında anlaşmazlığa neden olmaya başlamıştır. Bu problemin çözümündeki sorumluluğu en iyi fark eden bestecilerden biri *John Cage*’tir. Eserlerinde özenle, anlaşılır, gerçeğe yakın işaretler kullanmasıyla tanınır. Yine de, birçok besteci grafik ile geleneksel notasyonu birleştirerek kullanmayı tercih etmiştir. Halen Elektronik Müzik eserleri için gerekli görüldüğünde besteciler çok ayrı işaretler ve grafikler kullanmayı sürdürmektedirler. Ne de olsa oradaki ölçüler daha çok frekansların süreleri ve manyetik bandın uzunluğuna dair rakamsal işaretlerden ve teknik şemalardan oluşmaktadır.

⁷⁵ Evin İlyasoğlu, **age**, 1994(a), s. 271.

* Aleatorik, cluster, elektronik teknikler v.b.

⁷⁶ Edhard Karkoschka, **Das Schriftbild der Neuen Musik**, Hermann Moeck Verlag, Celle 1966, s. V.

Sonuçta; notasyonun doğru olmasında hedeflenen amaç, eserlerin yorumcular tarafından daha kolay anlaşılabilir olmasıdır. Eserlerin yorumcular tarafından anlaşılması ise, yorumcunun işinin kolaylaştırılması ve böylece ortaya çıkan yapıtın, bestecinin beyninde duyduğuna en yakın şekilde dinleyiciye ulaştırılması amacı, yüzyıllardır süre gelen “notasyon” fikrinin ana hedefidir. Notasyon aslında besteci için vazgeçilmez bir araç olmakla birlikte, *“Yaratılan yapıtın her seslendirilişinde, yapıtın ana kimliğini belirleyen, bazen de bestecinin imzasını somutlayan bu önemli gereç için kusursuzu arayış, müzik bilimi için sonsuza dek sürecektir.”*⁷⁷

Günümüzde bu arayış, aslında besteci ve icracıyı bir araya getirerek daha verimli bir çalışma zeminine oturtmuştur. Kolektif aklın, daha pratik bir ortam oluşturduğuna olan inanç ile Henze’den Özdi’le, Patterson’dan Penderecki’ye, Berio’dan Lutoslavski’ye, Gubaidulina’dan Şnittke’ye, Xenakis’ten Archbold’a kadar, daha pek çok besteci, yorumcular ile ortak çalışmalar yaptıktan sonra beste yapmayı tercih etmektedirler. Bu yöntemle en azından, besteci ile yorumcu arasındaki bariyer kaldırılarak eserin icrasındaki zorluklar aşıp, dinleyiciye ulaşmak ve hatta “Yeni Müziği” onlara benimsetmek idealine oldukça yaklaşmıştır.

⁷⁷ Sıdika Özdi Gardner (Gönderen). **Tez Coda**, <sidika.ozdil@gmail.com>, (24.05.2012), <bayram.obua@gmail.com>, (24.05.2012).

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ MÜZİK'TE OBUA ÇALIŞ TEKNİKLERİ

Yeni Müzik Döneminde müziğe bakış açısı*, çalgı çalış tekniklerini gerçekleştirmek için *yeni bir yaklaşımı* zorunlu kılmıştır. II. Dünya Savaşından sonra hızla gelişen Elektronik Müzik, geleneksel çalgıların tek ifade aracı olmadığı gerçeğini ortaya koymuştur. Böylece bu çalgıların varlığı da bir nevi tehdit altına girmiştir. Nitekim teknolojinin gelişimi ve Akustik biliminin yardımıyla, özellikle tahta üflemeli çalgılarda ton oluşumun *ilkeleri*** keşfi, bu çalgılardan kimsenin tahmin etmediği tınılara ve tekniklere yol açıldı. Oluşan algının aksine, Tahta Üflemeli çalgılarda çoksesli tınların da çalınabiliyor olması, her şeyden önce bestecileri mutlu eder.⁷⁸ Çalgıların yeni teknik olanakları bestecilerin dikkatini çekince, yeniden ve öncelikli olarak yeni tınıları kullanmaya başladılar. Böylece, çalgı çalış teknikleri için *yeni yaklaşımın* hedefi; “yeni tını olanaklarına geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanarak ulaşmayı amaçlamak olmuştur”.⁷⁹

Obua çalış tekniğinin alt yapısını oluşturan “Geleneksel Çalış Teknikleri”⁸⁰ ile *Yeni Müzik* eserlerini yorumlamak mümkün olamamaktadır. Yeni Müziğin sanatsal talebinin etkisinde oluşan; Çoksesli Tınılar, Mikro-tonalite’yi temsil eden sekizli, çeyrek, üç sekizli, üç çeyrek ve yedi sekizli aralıklar; Çift Flajoleler, Hava Sesleri ve Perde Sesleri ile ulaşılan nüanslar; Çift Dil veya Kurbağa Dili gibi artikülasyonlar; Glissando, Alla tromba, Sadece Kamışla Çalma, Slap-tongue, Nefes Çevirmek (Zurna Tekniği), çalarak şarkı söylemek (Mırıldanma) gibi teknikler, “Yeni Çalış Teknikleri”nden⁸¹ sadece bazılarıdır. Bu tekniklere de, özünde besteci ve icracının hayal gücüne dayanan ucu açık bir alan sunulduğundan, sürekli olarak yenileri eklenmektedir.

* “Yeni tınılar ve onların aracılığıyla yeni ifade olanakları yaratma düşüncesi” bakış açısı.

** Nefesli çalgılarda ton oluşumunun “bağlanmış sistemler” ilkesine dayanmaktadır. Bkz. Müzik Fiziki Terimleri Sözlüğü No: 4.

⁷⁸ Bruno Bartolozzi, *Neue Klänge für Holzblasinstrumente*, Almancaya Çev: Isolde Schröder ve Ekkehard Jost, B. Schott's Söhne, Mainz 1971, s. 7-9.

⁷⁹ H. Vogt, *age*, s. 126.

⁸⁰ B. Bartolozzi, *age*, s. 11.

⁸¹ *Age*, s. 11.

Yeni alış tekniklerinin çokluğundan dolayı, aynen geleneksel alış tekniklerinde olduğu gibi icracı tarafından hepsinin bilinmesi beklenmemektedir. Ayrıca, bir eserde bazen bir veya birkaç yeni teknik kullanılmaktadır. Bundan dolayı; icracının çalacağı eserin *yeni alış tekniklerini* iyi öğrenmesi ve zaman içinde Yeni Müzik repertuvarını genişletmesiyle daha çok tekniği deneyimlemiş / öğrenmiş olması beklenmektedir. Bu anlayışın bir başka sebebi ise; tekniklerin icra yönünden kendi aralarında çok farklılık göstermeleridir. Neredeyse her bir teknik için ayrı bir beceri gerekmektedir. Örneğin, Kurbağa dili için anatomik özellikler ön koşul oluşturmaktadır. Bundan dolayı; Obua'nın Yeni Müziğe ait alış tekniklerinin ayrıntılı olarak incelenmesi ve örneklendirilerek açıklanması, bu tekniklere ihtiyaca göre başvuran bir icracı veya besteci için büyük önem taşımaktadır.

2.1. Obua'da Yeni alış Teknikleri

Obua'nın yeni alış tekniklerinin en çarpıcı özelliği *oksesli* tınları icra edebilmesidir. *Sesbilimi*'nde (Akustik*) yapılan araştırmaların sayesinde *tekkesli* tınlarda da olağanüstü yenilikler kazandırılmıştır. Tekniklerin bütününde iyi anlaşılabilmesi için sırlamada “tekkesli / oksesli tınlar” olarak izlenmiştir. Anlatılacak teknikler, *mekanizma*** olarak dünyada en çok kullanılan “Konservatuvar Sistemi” algı modelleri için öngörölmüştür. Buna rağmen, başka perde sistemiyle oluşturulmuş olan obualar için de benzer uygulamalar mümkündür ve her alış tekniği için birden çok *perde pozisyonu**** seçenek olarak verilmiştir. Tablolarda kullanılan örneklerin uzunluk ölçüsü, sadece anlatılan alış tekniği ile ilgili anlaşılır bir fikir oluşturacak kadar olmasına dikkat edilmiştir. Örneklerin tamamı için ise, kaynakların orijinallerinin kullanılması önerilir. (bkz. **Kaynakça** bölümü)

* Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 1.

** Bkz. Terimler Sözlüğü No: 9.

*** Bkz. Terimler Sözlüğü No: 13.

2.1.1. Teksesli Tınlar

Tek ses* (ton) ya da tek olarak duyulan *temel* bir ses, aslında birçok *basit* sestten oluşan karmaşık bir ses *kümesidir*. Bu basit seslere *Doğuşkan / Üst ses* denir. *Doğuşkan Dizisini* oluşturan bu basit sesler, yani doğuşkanlar, ait oldukları temel sese karşı tonal / armonik bir ilişki kurduklarında, onlara *Armonikler / Selenler* denir.** Armoniklerin *frekansları*, oluşturdıkları temel sesin frekansının tam katsayıları olduğunda kulak tarafından tek ses olarak algılanır. Ancak yeteri kadar armonik ortaya çıkabilirse işitme sisteminin *merkezi perde işlemcisi* tarafından gelen karmaşık uyarıları basitleştirerek tek uyarı, yani tek ses (Residualton alm.) haline getirebilir. Armoniklerin arasında temel sesin frekansı olmasa da, bu defa, saklı temel bulma işlemiyle, aslında var olmayan ses olan *Öznel Perde*'yi oluşturabilir. Merkezi perde işlemcisi devre dışı bırakılırsa***, temel ses üzerine ilk birkaç armonik duyulabilir. *Spektral perde işlemcisi* adlandırılan bu tanıma mekanizmasının yavaş çalışması sayesinde, ses kümesinin özeti olan tek sesleri duymak / algılayabilmek mümkün olabilmektedir.⁸²

Armonikler; sayıları, farklı frekans ve genlikleriyle oluşturdıkları ses *spektrumu* aracılığıyla temel sesin belirginliğini sağlarlar. Ayrıca, çalgı gövdelerinde olan *karakteristik rezonans bölgelerinin (Formant⁸³) seçimliliğine* bağlı olarak ton'un**** oluşumunda belirleyici işlev üstlenmektedirler. Üflenlen havanın etkileşimi ile *gürültü* oranının karışımı, *tınıya özgün* bir karakter kazandırmaktadır.⁸⁴

* Ses; “kulağımızı uyaran ve bu yolla beynimizde duyumlara yol açan etkilerin bir ses oluşturduğunu” söz eder Ayhan Zeren. (Ayhan Zeren, **Müzik Fiziği**, 5. basım, Pan Yayıncılık, İstanbul (1993) 2010, s. 11.) Buna göre ses; ton kavramından çok daha geniş, her türlü tınıyı (gürültü dâhil) kapsayan bir kavram olarak algılanmalıdır.

** Bkz. Terimler Sözlüğü No: 1/4 ve 5; Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 5 ve 35.

*** Bunun için, düzgün seslendirilen ve uzatılan bir sese odaklanarak dinlenmesi gerekir.

⁸² A. Zeren, **age**, s. 137-138-274. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 15/23/26 ve 41.

⁸³ **Age**, s. 180-181. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 14/30/33 ve 40; Terimler Sözlüğü No: 6.

**** Ton kavramı; ses'in nitelik boyutu olan tını karakteristiğini öne çıkarmaktadır. Nitekim; *tını duyumu* işitme sistemin algıladığı en son basamak olmasına karşın, müzikte ilk olmasından dolayı ton'a; “müzik'te kullanılan ses” de denilebilir. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 46. (**Age**, s. 276)

⁸⁴ Peter Veale “ve diğerleri”, **Die Spieltechnik der Oboe**, 4. basım, Bärenreiter, Kassel (1994) 2001, s. 64. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 17 ve 45.

Temel sesin üstüne oluşan ve zor duyulabilen basit sesler, Doğuşkan Dizisi'ni oluştururlar. Temel Ton'la birlikte bu serideki her *üst ses*, doğuşkan olarak adlandırılır. Doğuşkanlar, Doğal Ses'in armonikleridir. Bu nedenle onlara *doğal armonikler* denir. Yaylı çalgılarda, boş tellerin 4'lüsü, 5'lisi vb. yerlere hafif dokunularak çıkarılan doğal armoniklerin yanısıra, tele parmak basıp, 4'lüsüne ya da 5'lisine diğer parmağı hafif dokundurtmak suretiyle elde edilen *yapay armonikler* de vardır. Yaylı çalgılardaki bu zengin örnekler takip edilerek, tahta üflelemeli çalgılarda da temel tonlar yerine *Flajole* ya da *Armonik* denilen, bir nevi “Yapay tonlar üretilir mi?” sorusu, araştırmacıları olumlu neticelere sürükler. Böylece tahta üflelemeli çalgılarda da, farklı / değişik (özel) perde pozisyonları uygulayarak *yapay armoniklerden* oluşan *yapay tonlara* ulaşılmıştır.⁸⁵

Yapay tonlar, doğuşkanların yoğunluk dengesinin değişmesiyle oluşmaktadır; alışlagelmişin dışında / *farklı* armonikler, normal olanlarını kısmen veya tamamen baskılayarak kendilerini duyururlar. Güçlenen yeni doğuşkanlar temel sese karşı doğrudan armonik bağlantılar kurmadıklarından, onlara *yapay armonikler* denir. Yapay armonikler, tonu çok farklı / çeşitli *tınsal özellikler*le donatma olanağı sunarlar. Hatta bu olanak sanıldığığının aksine, yaylı çalgılardan çok daha zengindir.⁸⁶

Akustik açıdan bakıldığında ise; farklı (özel) perde pozisyonlarla çalgı borusunun içinde olan *hava sütununda* oluşan farklı *basınç düğümleri*⁸⁷, başka basamaklarda olan (örn. 7. 10. 15. 19.) doğuşkanların yoğunluklarını artırarak önceden güçlü olanları baskılamaktadır.⁸⁸ Yapay armonikler; “Mikro-tonlar”, “Renk Perdeleri” ve “Çoksesli Tınlar”da da belirleyici bir işlev üstlenmektedirler. Böylece, çalgının teknik olanakları olağanüstü artar ve ucu açık bir süreç olarak devam etmektedir.

⁸⁵ L. Goossens ve E. Roxburg, *age*, s. 210. Bkz. Terimler Sözlüğü No: 3 ve 18.

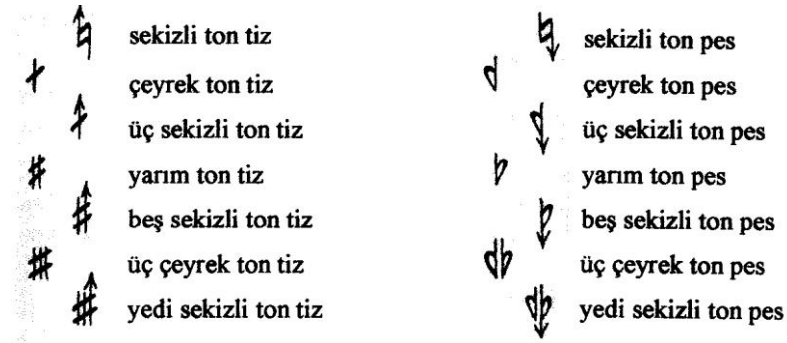
⁸⁶ B. Bartolozzi, *age*, s. 18.

⁸⁷ A. Zeren, *age*, s. 197. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü; No: 12 ve 18; Terimler Sözlüğü No: 7.

⁸⁸ B. Bartolozzi, *age*, s. 68.

2.1.1.1. Mikro-tonlar

Mükemmel ton arayışının sınırlarına ulaşılan Obua’da, doğal tonları icra etmek için *geleneksel* çalış teknikler vardır. Bunlarla karşılaştırıldığında *yeni* çalış tekniklerin sınırları henüz bilinmemektedir. Yapay tonların sunum olanaklarından doğan “Mikro-tonlar” yeni çalış tekniklerinde büyük bir yenilik olarak ortaya çıktılar. Onların aracılığıyla tam *perde* 3’e, 4’e, 6’ya veya 8’e bölme olanağına ulaşıldı. Bunların en kullanışlıları 4’e veya 8’e bölünme olarak görülür. Böylece *dizi* yarım perdeden* değil, çeyrek veya sekizli perde aralıklarından oluşmaktadır. *Sekizli-ton dizi*; sekizli, çeyrek, üç-sekizli, yarım, beş-sekizli, üç-çeyrek ve yedi-sekizli aralıklarıyla tam perdeyi 8’e, *Oktavı* ise 48 eşit parçaya bölmektedir. (değiştirici işaretleri için bkz. Şekil 1) Bu *aralıklar* kendi aralarında diğer “*Mikro-aralıklar*”ı oluşturmaktadırlar.**



Şekil 1. Mikro-ton Değiştirici İşaretleri.

Not: Bu işaretler dışına başka benzerleri de kullanılmaktadır.

Oryantal müzikte ve Türkiye’de Geleneksel Türk Sanat ve Halk Musikisi’nde buna benzer diziler *Makam*, mikro-tonlar ise *Koma* adı altında görülmektedir.⁸⁹ Tabii ki, bu ve benzer müziklerde kullanılan çalgılar, o müziğin icrasına olanak verecek şekilde icat edilmiş ve bundan dolayı teknik bir zorlukla karşılaşmamaktadır.

* Tampere yarım ses = 4.42 koma. (A. Zeren, *age*, s. 229)

** Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 3/10/13 ve 46; Terimler Sözlüğü; No: 2/10/14 ve 15(j).

⁸⁹ Necati Gedikli, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, “Prof. Dr. Necati Gedikli: ISBN 975-96802-0-3”, İzmir 1999, s. 5. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 21.

Sonradan eklenen bazı klasik kökenli çalgılar istisnalar oluşturmaktadır ki, bu çalgılara da icra yönünden kolaylıklar sağlamak amacıyla ek perde mekanizmaları eklenmiştir. * (örn. “Türk Klarneti”)

Teknik olarak -Şekil 2’de görüldüğü gibi- mikro-tonları icra etmek için *özel perde pozisyonlar* ** vardır. Bu pozisyonlar kimi zaman alışılmışın çok dışında olması (yarım veya çeyrek kapanan delikler, çok karmaşık gruplamalar, tek parmakla birkaç perdeyi kullanmak gibi) ayrı bir zorluk oluşturmaktadır.⁹⁰ Mikro-tonların (özel) perde pozisyonları ne kadar iyi sonuç verse de, Şekil 13’te gösterilen *yardımcı teknikler* ile desteklenmesi; kamışın ağızdaki konumu (uçta – ortada - dipte), dudak pozisyonu (gevşek - sıkı) ve hava basıncı (çok zayıf - biraz zayıf – normal - biraz güçlü - çok güçlü) olmak üzere, tam sonuca ulaşılması için önemlidir. (bkz. s. 63-64) Bir başka zorluk; özel perde pozisyonlardan, farklı çalgı modelleri veya kamışlardan kaynaklı farklı sonuçlar elde edilmesidir. Bu nedenle, icracının kendisi de üretebileceği, *seçenekli perde pozisyonları* *** değerlendirmek, tam entonasyona ulaşılması bakımından önemlidir. (bkz. Şekil 7, s. 54)

* Örneğin; Serkan Çağrı’nın tasarladığı ve kendi ismi taşıyan “Serkan Çağrı Modeli” olan Sol Klarnet. Türkiye’de ayrıca “Gırnata” adı altında bilinir. <http://www.muzikkursu.com/klarnette-dunya-markasi-serkan-cagri.html> [13.06.2014]

** Bkz. Terimler Sözlüğü No: 13(b).

⁹⁰ P. Veale ve “diğerleri”, **age**, s. 18.

*** Bkz. Terimler Sözlüğü No: 13(c).

The image displays a musical score for a piece titled 'Şekil 2. Sekizli-ton Dizisi'. The score is written on six staves, each containing a series of notes and rests. Above the notes, there are symbols representing scale mechanisms, consisting of dots and lines. Measure numbers are indicated above the staves: 349, 350, 352, 353, 354, 357, 359, 363, 366, 369, 374, 381, 384, 387. Dynamic markings are placed below the notes, including *mp-mf*, *p-mf*, *p-f*, *p*, *pp-f*, and *pp-mf*. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals).

Şekil 2. Sekizli-ton Dizisi

P. Veale ve "diğerleri", *age*, s. 20. **Not:** Semboller perde mekanizmaları; rakamlar ise, oktav perdelerini belirtir. (bkz. EK. 4)

Mevcut çalgılarla mikro-tonları icra etmek oldukça zor ve karmaşık bir durumdur. Burada en önemli etkenlerden biri duyustur; entonasyonu doğru bulmaktır. Bunu sağlayabilmek için öncelikle, sekizli-ton diziyi, “mikro sistemi” algılayacak şekilde duyusun eğitilmesi gerekmektedir. Bu sürecin yavaş ve özenle yapılması, başarıya ulaşılması açısından çok önemlidir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, Geleneksel Doğu Müziklerinde var olan buna yakın sistemlerin icracıları, en başta böyle eğitildikleri için bir zorlukla karşılaşmamaktadırlar. Fakat tampere sistemiyle* eğitilen bir kulak duyusunun, böyle yeni bir aşamaya gelebilmesi için büyük çaba gerekmektedir. Kazanılan bu duyuş becerisi -Mikro-aralıklar ve Renk Perdeleri gibi- diğer çalış teknikleri için de bir ön koşuldur.

Mikro-tonların icra yönündeki zorluğundan dolayı, besteciler tarafından çok dikkatle kullanılması gerekir. 1973 yılında, deneysel teorileri ve müzikleri geliştirme amacıyla Paris’te kurulan “Ensemble Itinéraire” ile çalışan birçok besteci, mikro sistemlerin dinleyiciler üzerindeki etki ve algılamalarını ölçmeye çalışmışlardır. Yapılan çalışmalar sonucunda, *çeyrek*-tonların sekizli-tonlara nazaran, dinleyiciler ve icracılar tarafından daha kolay algılandığı ve uygulanabildiği tespit edilmiştir.⁹¹ (bkz. Şekil 3)

* Tüm seslerin birbirleriyle eşit mesafede olan bir sistemdir. Bunun olabilmesi için kimi sesleri 0.28 koma kadar düzelterek “tampere” işlemi uygulanmıştır.. Bu işlem özellikle piyano, kitar ve org çalgıların gelişimine çok önemli bir rol oynamıştır.

⁹¹ Pierre-Yves Artaud, “Vierteltöne - Mikrointervalle”, Çev: Margit Kopper, Der: András Adorján ve Lenz Meierott, **Lexikon der Flöte**, içinde, Laaber Verlag, Laaber 2009, s. 811-812.

Ob.

14 15 8 16 8 16 (1) bis

14 11 16 16 3 3

14 15 1 1 1 1

1 2 2 2 2 3

14 14 12 11 11 16

14 14 9 12 1 1

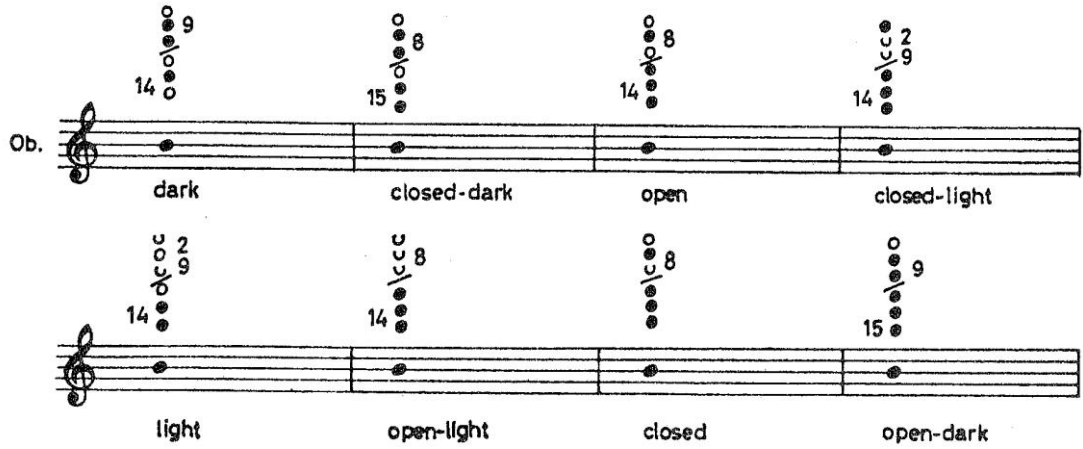
Şekil 3. Çeyrek-ton Dizisi

Bruno Bartolozzi, **New Sounds for Woodwind**, İngilizceye Çev./Der: Reginald Smith Brindle, 2. derleme, Oxford University Press, London, (1967) 1982, s. 29-30. **Not:** Rakamlar; parmakların basması gereken perde mekanizmalarını belirtir. (bkz. EK 3.)



Şekil 5. Yapay Ton Üzerine Farklı Armonikler

Age, s. 33.



Şekil 6. Aynı Ton Üzerine Farklı Tını Karakterleri

Age, s. 17. **Not:** Soldan sağ; karanlık, kapalı-karanlık, açık, kapalı-aydınlık, aydınlık, açık-aydınlık, kapalı ve açık-karanlık.

Renk Perdeleri tekniği -yukarıdan da anlaşılacağı gibi- özel perde pozisyonları uygulayarak elde edilmektedir. *Renk* (perde) *pozisyonları* aracılığıyla bu teknikte; armoniklerin sayısında yükselme/azalma yoluyla daha *koyu/açık* tını ve gürültü oranının artırılması/azalması yoluyla daha *hışırtilı/hışırtısız* tını oluşmaktadır. Tını rengi ve hışırta oranı Şekil 7'de 0'ı - standart tını olarak baz alındığında, 1 - 5 rakamlarıyla sınıflandırılarak ölçümlenebilmesi, bu parametrelerin kontrollü kullanılabilirliğinin göstergesidir. Kontrol, çalgı yapım ustalarının zaman içinde yaptıkları birçok deney sonucunda ekledikleri bazı mekanizmaların yardımıyla sağlanmaktadır. Bu anlamda iyi bir sonuca ulaşmak için; çalgı modeline göre *seçenek* pozisyonlarının sunduğu olanaklara ve eğitilmiş duyurun kontrolünde yardımcı

tekniklere başvurulmasına gereksinim vardır.⁹³

Geleneksel tekniklerde yer alan “Flajole” de bir *renk perdesi* olarak kabul edilir. Flajole; *ana perde pozisyonlarıyla** birlikte 1./2. oktav perdeleri veya -Şekil 7’de gösterildiği gibi- bazı perdeleri yarım açarak, hava basıncının artırılmasıyla birlikte elde edilir. Hava basıncının ölçüsüne bağlı olarak 1. veya 2. doğuşkan duyulmaktadır. Yarım otomatik çalgı modellerinde çoksesli bir tını olarak *çift flajole* icra etmek mümkündür, fakat onun işlevi ve dinamik olanakları normal flajoleden çok farklıdır. (bkz. s. 73) Flajole ile aynı entonasyonda olan doğal ton arasında ard arda yapılan hızlı geçişlere: “bisbigliando” denilir; özel bir etkiye sahip olan bu teknik, yeni müzik eserlerinde sıkça kullanılmaktadır. (bkz. 3. Bölüm)

⁹³ P. Veale ve “diğerleri”, **age**, s. 22.

* Bkz. Terimler Sözlüğü No: 13(a).

10

19

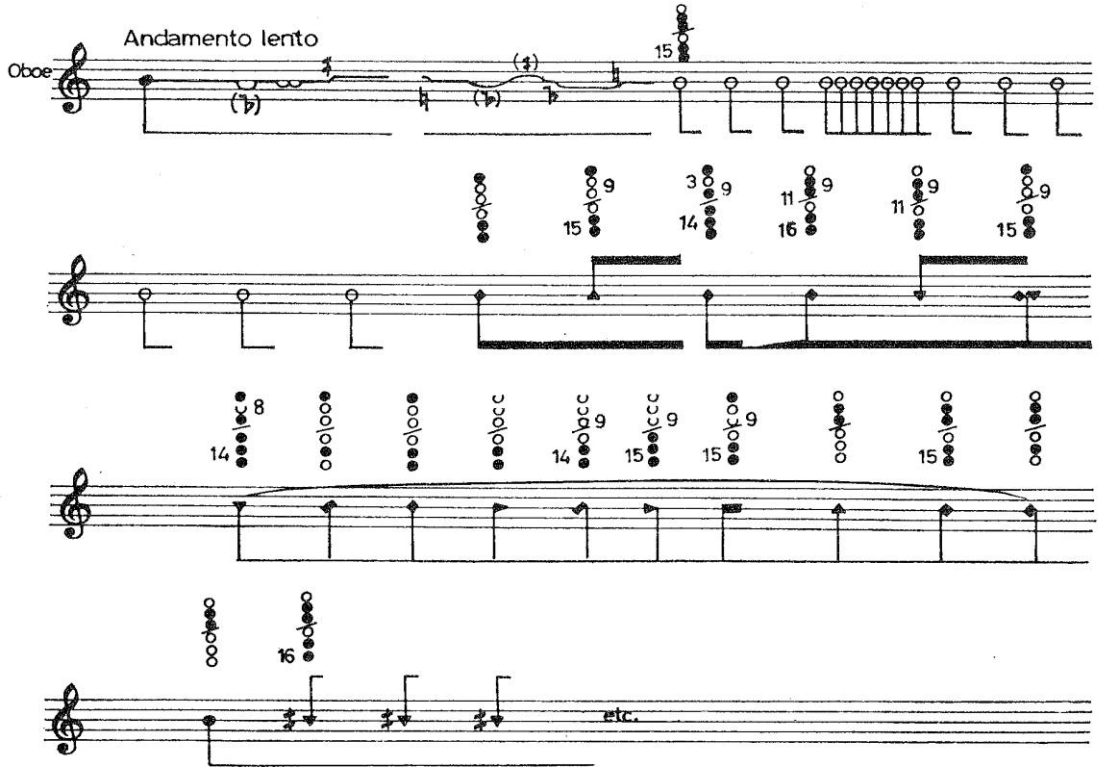
353

Şekil 7. Renk Pozisyonları

P. Veale ve "diğerleri", age, s. 24. Not: + işareti; çok sivri / sert / hisırtılı tını olduğunu belirtir.

Besteciler için Renk Perdeleri tekniğın sunduğu müzikal olanaklar epey ilgi çekici olmalıdır. Nitekim Schönberg’in buluşu olan “Tını Renklerinden Melodi” (Klangfarbemelodie alm.) artık sorunsuz bir şekilde tahta üflemeli çalgılarda da uygulanabilir.⁹⁴ Yeter ki; teknik imkânların kullanımında gösterilen beceri, müziksel düşüncüyü ifade edecek ölçüde olsun. Bu imkânları kullanmadan önce besteciler tarafından çok iyi anlaşılmaları bir ön koşuldur, bundan dolayı -Bruno Bartolozzi ve Peter Veale’nin değerli kitapları da amaçladıkları gibi- besteci ile icracının birlikte çalışması önerilmektedir. (bkz. Sonuç bölümü)

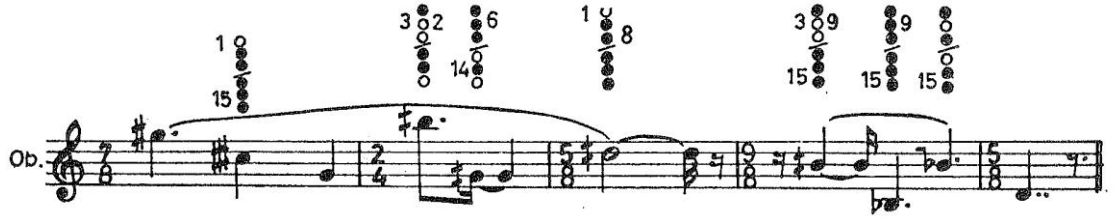
“Tını Melodileri”n arayışında Renk Perdeleri tekniğı -başka tekniklerle birleştirilerek- tek ton üzerinde olduğu gibi (bkz. Şekil 8), farklı / çeşitli tonlarda da kullanılabilir. Bu tonlar doğal ile yapay (mikro) tınılar arasından karıştırılarak uygulandığında, tınıdaki renk farklılıkları daha belirleyici bir şekilde ortaya çıkmaktadır. (bkz. Şekil 9)



Şekil 8. Tek Ton Üzerine “Tını Melodileri”

B. Bartolozzi, **age**, 1982, s. 69. **Not:** B. Bartolozzi “Concertazione for Oboe and other Instruments”.

⁹⁴ B. Bartolozzi, **age**, 1971, s. 52.



Şekil 9. Farklı Tonlar Üzerine “Tını Melodileri”

Age, s. 41.

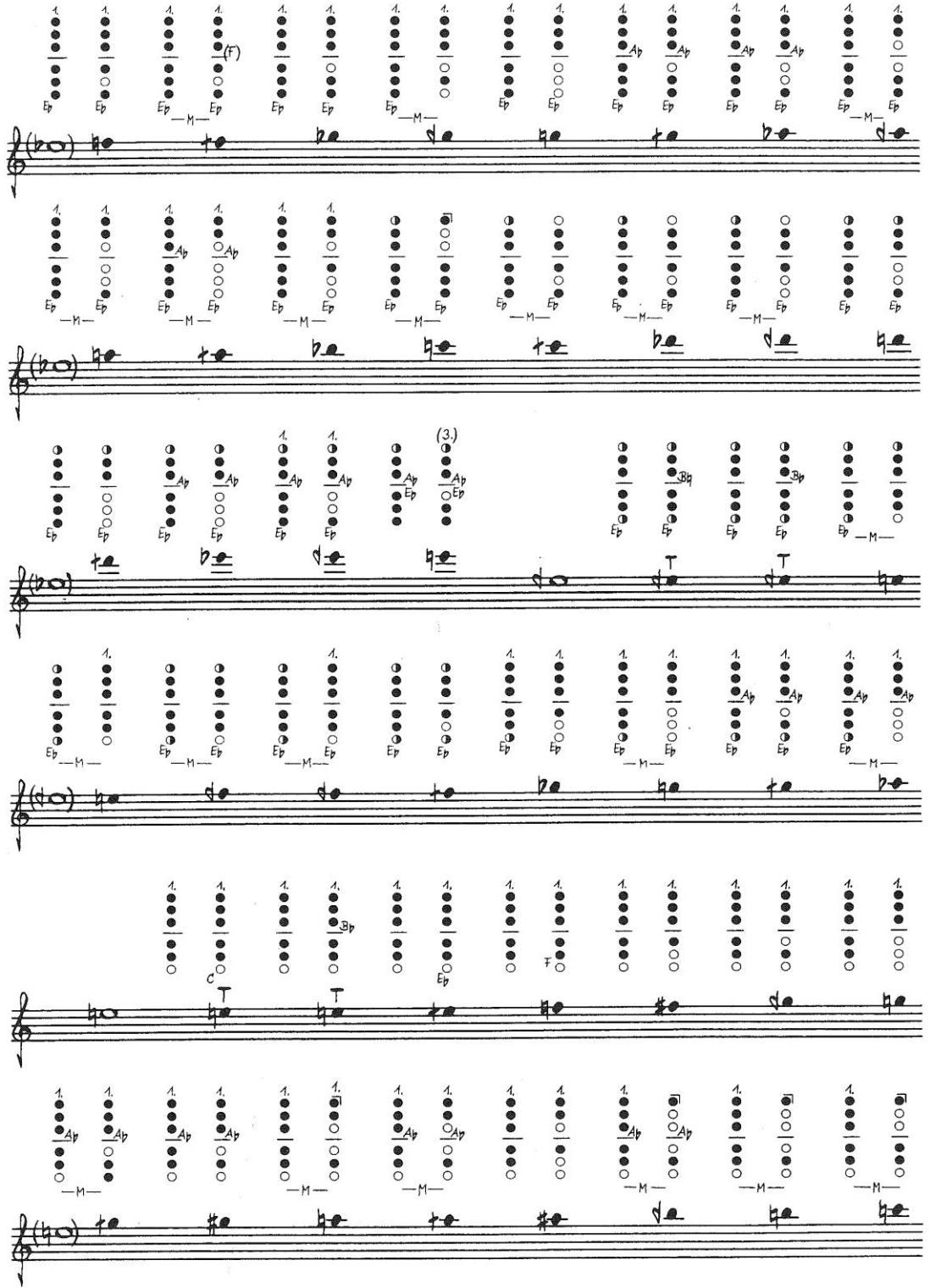
2.1.1.3. Tril ve Tremololar

Geleneksel anlamında “Tril ve Tremolo”, iki sesin hızlı ve düzenli bir şekilde ardı ardına tekrarına denir, bu tekrar ritim dışı olup *süsleme* amaçlıdır. Yeni çalış tekniklerinde *Tril ve Tremolo* genellikle mikro-tonlar, renk perdeleri veya tınların armonikleri arasında uygulanmaktadır. Tril tonları* birden fazla da olabilir, buna: “Birleşimli Triller” denir. Bir başka şekil; müzikal cümlelerin tüm tonlarına tril uygulayarak, bir nevi “Pedal Tını” (Ostinato, Pedal Klang alm.) etkisi yaratılmak amaçlanır. Burada dikkat edilmesi gereken husus; kullanılan bütün tonların (doğal/yapay) perde pozisyonları açısından olanaklı olmasıdır, çünkü “Pedal Trili”, sadece perde mekanizmaları kullanılarak uygulanmaktadır. (bkz. Şekil 10) Tril ve Tremolo icrasında *hız* söz konusu olduğundan, diğer tekniklerde kullanılan yardımcı tekniklere gereksinim yoktur.

Şekil 10’daki “T” harfi; Entonasyon olarak aynı ses içindeki farklı renk perdeleri arasında yapılan “Renk Trilleri”ni ifade etmektedir. “M” harfi ise uygulanabilirliği ancak orta hızda mümkün olan pozisyon için kullanılmıştır. Bundan daha yavaş olan tril ve tremololar, çalış tekniğın ana karakterinden uzaklaştıklarından bu listeye alınmamışlardır.⁹⁵

* Ana tona eklenen *küçük* tonlara denir.

⁹⁵ P. Veale ve “diğerleri”, *age*, s. 39. Bkz. Terimler Sözlüğü No: 17 (c, ğ, h).

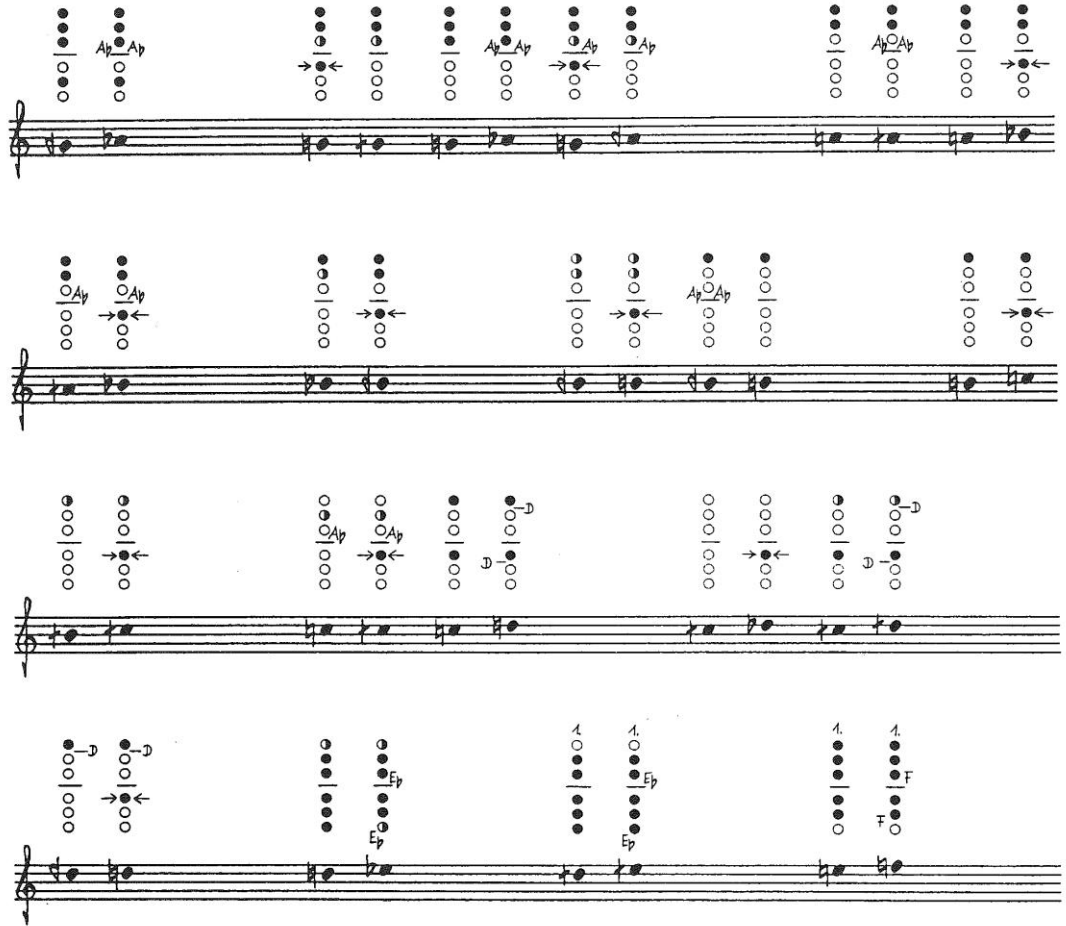


Şekil 10. Tril ve Tremolo Pozisyonları

P. Veale ve “diğerleri”, **age**, s. 53. **Not:** Çeyrek-ton dizisi üzerine örneklendirilmiştir.

2.1.1.4. Çift Tril

Obuanın mekanizma yapısında bazı tonları elde edebilmek için birden fazla perde mekanizması mevcuttur; Örneğin; 1. ve 2. oktav “fa”, hem sağ hem de sol elin parmaklarıyla uygulanabilir. “Çift Tril” tekniğinin özelliği; sağ ve sol elin parmaklarını kullanarak çok hızlı bir tril elde edilebilmesidir. Adında yer alan *çift* kelimesi, geleneksel tril hızının iki katına uygulanmasını ifade eder. Çalgının mekanizma yapısından dolayı teknik açıdan sınırlılık gösteren bir diğer uygulama şekli ise; aynı perde üzerinde farklı parmakların dönüşümlü olarak kullanılmasıdır. *Çift Tril* çalış tekniği Şekil 11’de örnek olarak gösterilen *ana* ve *özel* perde pozisyonlarıyla elde edilir.



Şekil 11. Çift Tril Pozisyonları

Age, s. 61. Bkz. Terimler Sözlüğü No: 12(b).

2.1.1.5. Diş Tonu

“Diş Tonu” tekniğinde -adından da anlaşılacağı gibi- dudaklar yerine dişler kullanılmaktadır. Ağız pozisyonunda dudakları kıvrımadan *dişlerle* kamışın ortasına dokunarak üflenir. Bu pozisyona: *Diş Pozisyonu** denir. Oluşan tının özelliği; çok batıcı ve açık olmasıdır. Normal Ton ile Diş Tonu arasında birbirlerine bağlı geçişler yapılamadığı gibi, birçok artikülasyon ve etkili nüansları elde etmek mümkün değildir. Özellikle orta ve tiz rejistirdaki tonlar diş pozisyonuyla çalındığında, çeyrek-ton kadar tizleşirler. Ayrıca; en tiz rejistirin sesleri için diş pozisyonun kullanımı zorunlu olabilmektedir. Bazı çoksesli tınlar da bu pozisyonla icra edilirler.

“Obua çalgısıyla birlikte bir etkileşim içinde olan, obuanın ağızlığı, kamışı, aynı zamanda tonun oluşumunu tetikleyen bir titreşim sisteminin bağımsız parçasıdır. Tetikleme, havanın ve dudak pozisyonunun aracılığıyla gerçekleşmektedir. Çalgı olmadan sadece kamışa üflenildiğinde, birinci oktav “si” notasında kükremeye benzer bir tını oluşacaktır. Titreşim, sistemin herhangi bir parçasının işlevi (kamış) baskı yoluyla engellendiğinde, titreşim dalgaları kısalmakta ve böylece oluşan ses tizleşmektedir. Küçük bir deney bu işlevi açıklayabilir; Herhangi bir pozisyon yapmadan kamışı dudaklarınızın arasına alarak, çok hafif ve baskı uygulamadan üst ve alt dişlerinizi kamışın tırnak çizgisine dokundurun, dudaklarınızı germeden kapatın ve hafifçe üfleyin, bu arada dişlerinizin baskısını, kamışın hava basıncından dolayı ağızınızdan düşmesini engelleyecek bir şekilde ayarlayın. Sonucunda çıkan tını normal tının (kükreme) neredeyse bir oktav tizidir; çünkü sadece kamışın dişlerin arkasında kalan kısmı işlev görmektedir.”⁹⁶

2.1.2. Çoksesli Tınlar

Yeni Çalış Teknikleri arasında en renkli ve en çok kullanılan tekniklerden biri: “Çoksesli Tınlar”dır. Bu tınlar, bazen belirli/uyumlu bir akor, bazen ise uyumsuz/anlaşılması zor bir tını bileşeni (kompleksi) olarak ortaya çıkmaktadır. *Çoksesli Tınlar* arasında geçişler, triller ve çeşitli artikülasyonları uygulamak mümkün olduğu gibi, tek sesli tınlarla birlikte de kullanılabilir. Şekil 12’de görüldüğü gibi, özel perde pozisyonlarıyla birlikte *yardımcı tekniklerin* (hava - pozisyon - kamış) etkin kullanımı, iyi bir sonuca ulaşmak için çok önemlidir. Bu teknikler** bir sonraki alt başlıkta ayrıntılı olarak açıklanacaktır.

* İşareti için bkz. Şekil 13, s. 64. Bkz. Terimler Sözlüğü No: 15 (t).

⁹⁶ L. Goossens ve E. Roxburg, *age*, s. 207-208.

** İşaretleri için bkz. Şekil 13, s. 64.

9

1.

C

mp-mf
β
port.

10

F

C

f
γ
ten.
R

11

C#

f
β
ten.

mf
γ
port.

12

C

f-ff
β
rep.

ff
γ
port.

13

C#

mf
γ
ten.

f
γ
ten.

14

Bb

mf-ff
β
rep.

15

Bb

f
γ
ten.

f
γ
ten.

16

Bb

mf-f
β
rep.

Şekil 12. Çoksesli Tımlar Pozisyonları

17

Ab Bb

f
β
ten.

18

C#

mp-mf
α
rep.

19

Eb

mf-ff
β
rep.

f
β
rep.

20

1.

Ab

mp-mf
γ
port.

mf
β
rep.

21

mf
γ
ten.

22

Bb

Eb

mf
β
port.

23

Eb

p-f
α
stacc.

24

Bb

Eb

mf
α
stacc.

Detailed description: The image shows a musical score for 8 measures, numbered 17 to 24. Each measure is presented with a piano part (left staff) and a guitar part (right staff). The piano part includes a vertical sequence of notes (dots) and a horizontal sequence of notes (circles) on a staff. The guitar part includes a vertical sequence of notes (dots) and a horizontal sequence of notes (circles) on a staff. Dynamics and articulations are indicated by symbols and text below the staves. Measure 17: Piano part has notes Ab and Bb. Guitar part has notes f, β, and ten. Measure 18: Piano part has note C#. Guitar part has notes mp-mf, α, and rep. Measure 19: Piano part has note Eb. Guitar part has notes mf-ff, β, rep., f, β, and rep. Measure 20: Piano part has note 1. and Ab. Guitar part has notes mp-mf, γ, port., mf, β, and rep. Measure 21: Piano part has note mf, γ, and ten. Measure 22: Piano part has notes Bb and Eb. Guitar part has notes mf, β, and port. Measure 23: Piano part has note Eb. Guitar part has notes p-f, α, and stacc. Measure 24: Piano part has notes Bb and Eb. Guitar part has notes mf, α, and stacc.

Şekil 12. Devam

Çoksesli Tınılar, bir tonun içinde bulunan doğuşkanların aritmetiği bozulmasıyla ortaya çıkmaktadırlar. 2.1.1.'de belirtildiği gibi, tek tonun oluşumunda doğuşkanların frekansları temel tonun frekansının tam katsayıları olduğundan, *işitme sistemi* tarafından tek bir ton olarak algılanmaktadır. Bu düzen bozulduğu zaman, doğuşkanlardan biri veya daha fazlasının, frekansları uyuşmadığından temel tondan ayrı olarak duyulur hale gelmektedir.⁹⁷

Bölümün girişinde bahsedildiği gibi, tahta üflemeli çalgılardaki ton üretimi *bağlanmış sistemler* ilkesine dayanıyor. Bu sistemde; pes rejistirda olan doğal tonlar kendi armoniklerinden tiz rejistiri oluşturuyorlar. Hava basıncının arttırılmasıyla doğal tonların armonikleri farklı katmanlarda (8'li, 12'li, 15'li vb.) duyulur hale geliyorlar. Bu sisteme dayandırarak; bir borunun (*Resonatör*) içinde farklı *titreşimlerin* frekansları aynı anda yankılanabildiği görülmüştür. Titreşimlerin kaynağı (temel tonu) aynı, ama armonikleri farklıdır. Bu özellik, sadece *tahta üflemeli çalgılarda* vardır.⁹⁸

2.1.2.1. Yardımcı Teknikler

Çalış Tekniklerinin anlatımında “yardımcı” olarak ifade edilen bazı tekniklerin, özellikle çoksesli çalış tekniğinde oldukça önemli bir işleve sahip olmaları nedeniyle, ayrı bir alt başlık içinde ele alınmıştır. Söz konusu teknikler sadece Yeni Çalış Tekniklerinin icrasında kullanılmaktadır ve temelinde, geleneksel tekniklerin bir *değişime* uğrama halidir. Bu teknikler tek başlarına bir sonuç ortaya koymamaktadırlar, var olan tekniklerin uygulanmalarında destekleme işlevi görürler. *Yardımcı tekniklerin* arasında en önemlileri; Hava Basıncı, Dudak Pozisyonu ve Kamışın Konumu'dur.

“Hava Basıncı” tekniğinde, kamışa üflenene hava basıncının, önceden tespit edilen belirli bir *ölçüsü* ifade edilmektedir. Geleneksel tekniklerde üflenene havanın basıncı “normal” olarak değerlendirilirken, yeni çalış tekniklerinde bu basınç abartılı ölçülerde kullanılmak üzere; çok zayıf, biraz zayıf, *normal*, biraz güçlü ve çok güçlü

⁹⁷ P. Veale ve “diğerleri”, *age*, s. 65. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü; No: 20.

⁹⁸ B. Bartolozzi, *age*, 1971, s. 39. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü; No: 32 ve 44.

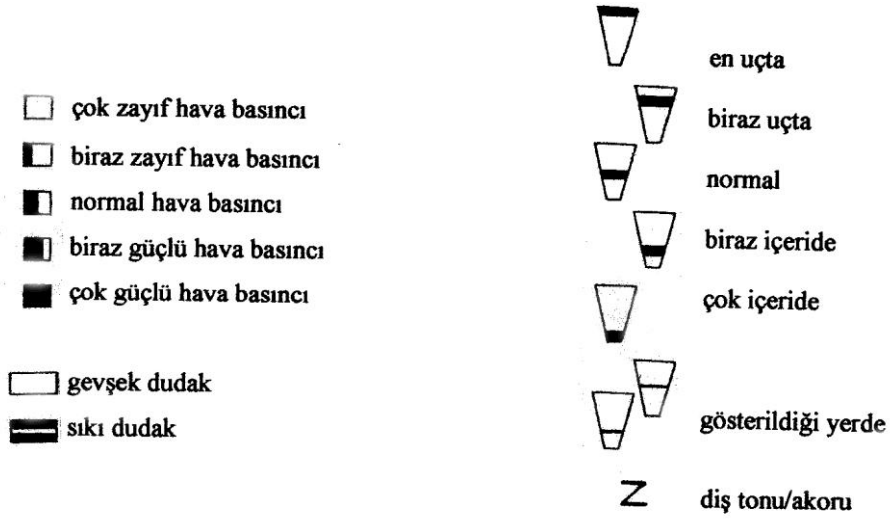
olarak sınıflandırılmıştır. Şekil 13'te sol tarafında gösterildiği gibi, her bir basınç değeri için ayrı bir işaret bulunmaktadır. *Hava Basıncı* tekniği Çoksesli Tınılar dışında; Alla Tromba, Hava Sesleri, Çift Flajole ve Glissando tekniklerinde de çok önemli işleve sahiptir.

“Dudak Pozisyonu” tekniğinde, pozisyonun şekli değil, dudakların kamışa uyguladıkları baskı farklılıkları ifade edilmektedir. Bu baskı, dudakların *gevşek* ya da *sıkı* olmalarıyla doğru orantılıdır. Onun dışında abartılı (uç) durumlarda, dudaklarla birlikte çenenin açılıp/kapanmasıyla baskının oluşumuna katkı sağlanmaktadır. *Dudak Pozisyonu* tekniğinde “çene” -Glissando, Oscillato, Smorzato ve Vibrato gibi- başka tekniklerde de yardımcı olarak kullanılmaktadır. Şekil 13'te sol alt kısmında gösterildiği gibi, her iki baskı türü için ayrı işaret bulunmaktadır.

“Kamışın Konumu” tekniğinde ise; dudak veya diş pozisyonlarının kamışın neresine temas ettirilmeleri gerektiği belirtilir. Bu temas dudak için; en uçta, biraz uçta, *normal*, biraz içeride ve çok içeride (en dipte) olarak sınıflandırılmıştır. Şekil 13'te sağ tarafında gösterildiği gibi, her konum için ayrı bir işaret vardır.* *Kamışın Konumu* tekniği özellikle Çoksesli Tınılar'ın icrasında, -aşağıda izah edilen- Aleatorik ve Çoksesli Perde Pozisyonları, Tek ve Çoksesli Tınılar Arasında Geçişler'inde çok önemli bir işleve sahiptir.

Sonuç olarak, Şekil 13'te görülen yardımcı tekniklerin kullanımına ilişkin işaretlerin titiz grafik notasyonu, onların yazıldığı gibi uygulanması gerekliliğini gösterir. Bunun önemi 2.1.2.3.'te anlatılan “Teksesli ile Çoksesli Tınılar Arasında Geçişler” alt başlıkta ayrıca görülmektedir.

* Diş Pozisyonu için, sadece ortada veya dipte olabilmektedir.



Şekil 13. Yardımcı Teknikler İşaretleri

Not: Bu teknikler için başka benzer işaretler de kullanılmaktadır. En son işaret (Z) “Diş Tonu” tekniğine aittir.

2.1.2.2. Uyumlu/Uyumsuz Akorlar

2.1.2.’de anlatıldığı gibi, aynı rezonatörün (boru) içinde farklı titreşimler yankılanabiliyor. Bu titreşimlerin tını özellikleri, doğuşkanların miktarı ve dengesine göre farklı renkte (mat/açık) ve yoğunlukta olabiliyorlar. Renk ve yoğunluk olarak birbirlerine yakın olan titreşimlerden oluşan çoksesli tınılara: “Uyumlu Akorlar” (Homogen Akkorden alm.) denir. Bu titreşimler *denge*siz de olabilecekleri gibi, birbirlerine çok yakınlaşırlarsa* aralarındaki etkileşim bir tür “çarpışma” (Schwebung alm.) hissi yaratmaktadır. Doğuşkanların yakınlık derecesine göre *çarpışma* daha hafif veya çok güçlü olabilmekte, böylece neredeyse birbirlerini katlayan frekanslar (titreşimler) “Uyumsuz Akorlar”ın oluşumuna sebebiyet olmaktadır.

Uyumlu Akorlar özel perde pozisyonlarıyla kolayca elde edilmektedir. Bunlar aslında, ana pozisyonların çok küçük bir değişikliğe (bir veya iki perdesi) uğramış

* Yarım perde kadar veya daha az.

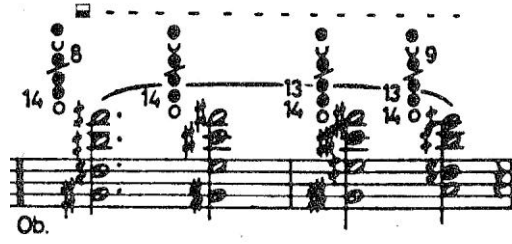
halleridir. Şekil 14’te gösterilen “Uyumlu Akor Pozisyonları”nın *özellği*; yardımcı tekniklerin kullanımına fazla gereksinim duymadan, diğer özel perde pozisyonlarına göre daha rahat ve kolay uygulanıyor olmalarıdır.



Şekil 14. Uyumlu Akor Pozisyonları

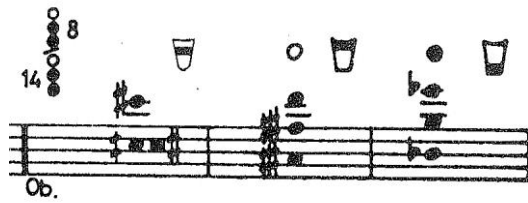
B. Bartolozzi, *age*, 1982, s. 53.

Uyumlu Akor Pozisyonları arasında kesintisiz geçişler yapmak mümkün olduğu gibi (bkz. Şekil 15), tek bir pozisyondan *kamışın konumu* yardımcı tekniği kullanarak farklı akorlar elde etmek de mümkündür. (bkz. Şekil 16) Bu özellik her pozisyon için olanaklı olmasa da, olabilenler icra yönünden oldukça kullanışlıdır.



Şekil 15. Uyumlu Akorlar Arasında Geçişler

Age, s. 56.

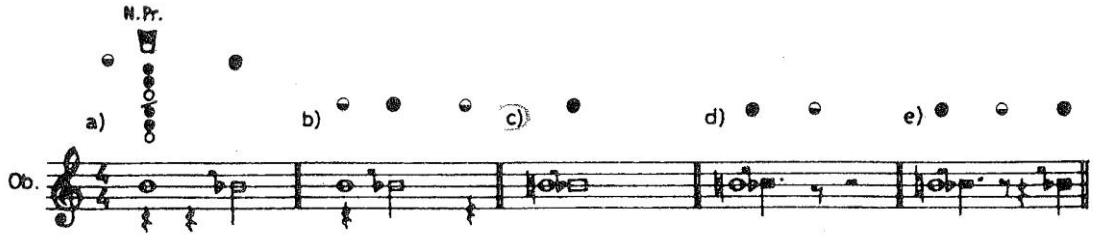


Şekil 16. Tek (Perde) Pozisyonundan Farklı Çoksesli Tınlar

Age, s. 57.

Uyumsuz Akorlar birçok tını bileşiminden oluşabilmektedir. Bunlar; Kırılan Ses, Unison Tınlar ve Birleşim Sesleri olmak üzere, akorun karakter yapısını doğrudan etkilemektedirler. Ortak özellikleri; tınların yoğunluk veya renkleri açısından çok farklı ve uyumsuz olmalarıdır. Özetle; en az iki birbirine yakın sesi, ilgili armonikleriyle birlikte *tınlatma tekniği* denilebilir. Teknik icra olarak bir farkı yoktur; tabloları gösterilen özel perde pozisyonlarıyla elde edilmektedir. Yani, Uyumlu Akor Pozisyonları'ndaki gibi bir *özellik* yoktur.

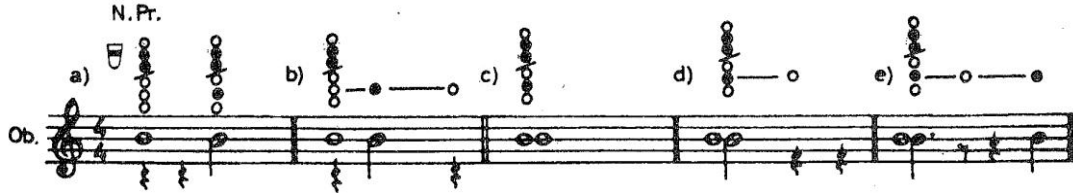
“Kırılan Ses”, çalınan ses ile birlikte *armonik ses* bir arada tınlatıldığında ve birbirlerine çok yakınlaşırlarsa ortaya çıkmaktadır, ki oluşan *vibrasyon* başka bir tınıyla karşılaştırılamayacak kadar güçlü karakterdedir. Titreşimlerden biri sürekli olarak tınlarken, diğeri sürekli kesintili bir şekilde, *kırılarak* duyulur. Bu nedenle *Kırılan Ses* denilir ve dörtgen nota olarak gösterilir. Tekniğin içindeki sesler istenildiğinde ayrı olarak çalınabilir veya aralarında her türlü geçişi yapmak mümkündür. (bkz. Şekil 17)



Şekil 17. Kırılan Sesler Arasında Geçişler

Age, s. 58.

“Unison Tınlar” iki aynı (unison) sesin tınları, aynı entonasyonda ama çok farklı renk özelliğindedir. Birisi daha kapalı/mat (armoniklere pek olanak vermeyen), diğeri ise daha açık/parlak; dolayısıyla ses spektrumu armoniklere daha zengin yapıdadır. Obua’da *unison tınlar*, özel perde pozisyonların aracılığıyla elde edilir. Şekil 18’de gösterildiği gibi, bu tınlar ayrı olarak da icra edilebilir, dolayısıyla aralarında her türlü geçişi yapmak mümkündür.



Şekil 18. Unison Tınlar Arasında Geçişler

Age, s. 59.

Çoksesli tınılarda karşılaşılan farklı bir fenomen ise; “Birleşim Sesleri”dir. Bu sesler *öz frekansa* (orijinel titreşimlere) sahip değiller; akustik sinyallerin kullaktaki *salyangoz organında* çarpıtılması sonucu ortaya çıkarlar. İki sesin frekanslarının farkından oluşan “Çıkarım Birleşim Sesleri” veya toplamından oluşan “Toplam Birleşim Sesleri” teorik olarak birden çok olmalarına rağmen, gerçekte en kolay algılanabilen sadece 1. *çıkarım sesidir*. Akustik literatüründe⁹⁹ bu tınların oluşabilmesi için üretici seslerin entonasyonu tam ve gür (forte) çalınırsa mümkün

⁹⁹ A. Zeren, *age*, s. 123-128. Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 7/8/16/25 ve 34.

olabileceği vurgulanır. Buna dayanarak, olması gereken volümde (*gürlük*) ve doğru entonasyonla çalınacak akorlardan ancak birleşim sesler üretilebileceğini söylemek, yanlış olmaz.

Çıkarım Birleşim Sesleri'n frekans konumu, akorun peste olan iki sesinin aralığını belirler. O sesler ne kadar birbirlerine yakınlarsa, oluşan frekans farkı da o kadar küçük olur ve dolayısıyla çıkarım sesinin frekans konumu peslere kayar. Aralarında bir Oktav veya daha fazla mesafe olursa, frekansların farkı daha yüksek olacağından çıkarım ses de daha tiz bir konum kazanacaktır. Yine de, genellikle çalgının ses genişliği (rejistr) altına oluşurlar, daha yüksekte oluşan sesler pek duyulur bir özelliğe sahip değiller.

Toplam Birleşim Sesleri veya Eklenti Tonlar ise; iki üretici sesin frekansların toplamından oluştukları için, oldukça tiz frekans konuma sahipler ve bundan dolayı duyulmaları pek mümkün değildir. Çıkarım Birleşim Sesler, Armonikler ve Kırılan Sesler'den oluşan Uyumsuz Akorlar'ın tını renkleri olağanüstü etkileyici ve alışılageleşmişin dışındadır. (bkz. Şekil 19)



Şekil 19. Uyumsuz Akorlar Pozisyonları

Age, s. 62.

Kimi özel perde pozisyonlarından hem uyumlu hem de uyumsuz çoksesli tınıları icra edilebilir iken, tek sesli tınılardan çoksesli tınılara geçişler yapmak da mümkündür. Tınılar tam olarak sınıflandırılmadığı gibi, perde pozisyonunu değiştirmeden, sadece yardımcı tekniklerin her türlü kullanımıyla oluşan sonucu, hiçbir şekilde ön görmek mümkün değildir. Bundan dolayı, bu tarz perde pozisyonlarına (rastgele, şansa bırakmak anlamında) “Aleatorik Pozisyonları” denilmektedir.

Şekil 20’de gösterilen pozisyonların çok az sayıda olması ve tınısal sonucun not edilememesi, aleatorik ilkesine aykırı olmayacağından böyle düşünülmüştür. Nitekim her icracının bu ve kendi üreteceği başka benzer pozisyonlarla deneyim edinirken, bir başkasının tecrübesinden faydalanması olanaklı değildir. Bundan dolayı; özellikle *aleatorik* tekniği benimseyen besteciler için çok önemli *tınısal*

Yardımcı Teknikler bir tür geleneksel tekniklerin “değişime uğrama” şeklini temsil ettiklerinden, öncelikle geleneksel hallerini çok iyi bir seviyede kullanabilmek gerekir. Aslında, bu teknikleri geleneksel olmayan bir şekilde öğretmek de pek mümkün görünmüyor; her çalıcının anatomik özellikleri* farklı olduğundan, aynı tonu aynı pozisyonda elde etmeleri mümkün değil, küçük farklar sonucu doğrudan etkileyebiliyor. Bir başka zorluk ise, gerekli dudak pozisyonunu tanımlamak çok net olamıyor; ölçümsel değerlerden çok dudakların kamış üzerindeki *duyarlılıkları* söz konusu olduğundan, her icracı, tınılar ve teknikler üzerinde kendi tecrübesini oluşturarak, kendine *öz* bir *duyarlılık*la istenilen verileri (işaretler) yorumlamalıdır. Yardımcı tekniklerin işaretlerinin titizlikle uygulanması çok önemli olmakla beraber, uygulamada icracıdan icracıya göreceli anlam taşımaktadırlar.¹⁰¹

Yardımcı teknikleri çok iyi uygulayabildikten sonra, tek ve çoksesli tınılar arasında geçişler yapmak -Şekil 21’de gösterildiği gibi- birkaç şekilde mümkündür;

- 1) tek tondan / akora geçiş. (bkz. 1. ölçü)
- 2) Akordan / tek tona geçiş. (bkz. 3. ölçü)
- 3) tek tondan / akora geçiş / akabinde oluşan akorun orta veya tiz sesine dönüş. (bkz. 2. ölçü)
- 4) 3. işlemin tersi: akorun tiz veya bir alt tonundan başlayarak / akora geçiş / temel tona (bu bir mikro-ton da olabilir) dönüş. (bkz. 4. ölçü)

Uygulamada bu geçişler, dudak pozisyonunu bir şekilden (örn. tek ton) öteki şekle (örn. akor) değiştirirken, özellikle hava basıncını artırmak/azaltmak yoluyla sağlanabilir. İyi bir beceri ve duyarlılık oluşturabilmek için bütün geçişlerin yavaşça çalışılması önerilir.

* Örneğin, dudakların şekli ve kalınlığı gibi.

¹⁰¹ B. Bartolozzi, *age*, 1971, s. 42.

2.1.3. Artikülâsyonlar

Müzikte kullanılan tonlar veya ton gruplarını birbirlerinden ayırmak / belirtmek / vurgulamak, kısacası “müziği anlaşılır hale getirmek” Artikülâsyon’un görevidir.* Tek Dil tekniğiyle yetişilemeyen tempolara, çift veya üç dil teknikleriyle ulaşılmaya çalışılmıştır. Renk ve etki açısından kendini hemen belli eden “Kurbağa Dili” ise, yeni çalış teknikleri arasında özel bir konuma sahiptir.

2.1.3.1. Tek Dil

Tek Dil Tekniği, geleneksel kullanımın dışında bir durum göstermemektedir. Tek dille; aksan, portato, staccato, tenuto gibi *artikülâsyonlar* icra edilmektedir. Ulaşılabilen hız: 126 - 138 metronom değeri kadar, dörtlük bazında onaltılıklardır.¹⁰²

2.1.3.2. Çift Dil

Çift Dil Tekniği’nin ana amacı; tek dilin ulaşamadığı hızı elde etmektir. Bundan dolayı, sadece *staccato* artikülâsyonu için mümkündür. Ulaşılabilen hız: 152 - 200 metronom değeri kadar, dörtlük bazında onaltılıklardır. Bu ölçümler kullanılan rejistır, pasajların uzunluğu ve zorluk derecesine göre değişmektedir.

Teknik olarak; ağzın içinde dilin “T” ve “K” sesleri ile kamıştan titreşim elde edilir; “T” sesi için, tek dilde olduğu gibi kamışla fiilen bir temas oluşurken, “K” sesi için damaktan gelen vurguyla aynı etkiye ulaşmak amaçlanmaktadır. Yeni Müzik’te çok kullanılan bir teknik olduğundan mutlaka çok iyi öğrenilmeli; konuya önemi nedeniyle, en baştan doğru bir metot ve çalışma sistemiyle yaklaşılmalıdır. Yeni Müziğin öncü (Pionier alm.) sanatçılarından, obuacı/besteci *Heinz Holliger*’in bu konudaki çalışma önerileri çok faydalı ve isabetlidir.

“Öncelikle orta rejistırde tek ton üzerine sadece “k” artikülâsyonu ile çalışılmalı, ta ki normal “t” artikülâsyonu ile arasında hiçbir vuruş ve entonasyon farkı olmayıncaya kadar. Sonra yavaşça “t” ile “k” ardı ardına çalışılmalı, her iki vuruşun eşit güçte olmasına dikkat

* Bunu gerçekleştirmek için, normal konuşmada da olduğu gibi kullanılabilen tek organ; *Dil*’dir.

¹⁰² P. Veale ve “diğerleri”, *age*, s. 130.

*edilmeli. Tempoyu artırarak farklı ritimlerle çalışılmalı. 2, 3, 4 ve daha çok farklı tondan oluşan gruplarda çift dili çalışın (önce küçük sonra giderek büyüyen aralıklarla). Tiz ve pes rejistrlara geçin.*¹⁰³

2.1.3.3. Üç Dil

Bu tekniğin ana amacı; çift dil için uygunsuz olan üçleme gibi ritimlerde de yüksek bir hıza ulaşmaktır, dolayısıyla metronom sayılarında bir fark yoktur. Teknik olarak da uygulama aynıdır; çalma esnasında ağzın içinde “T” ve “K” sesleri uygulanmasıyla elde edilir. Üç dil tekniğinde seslerdeki sıralama, pasajların ritmik özelliklerine göre; “T-T-K”, “T-K-T” veya “T-K-T/K-T-K” olarak değişebilmektedir.¹⁰⁴

2.1.3.4. Kurbağa Dili

“Kurbağa Dili” Tekniği, çalış teknikleri arasında en çok kullanılanlardan biridir. Çarpıcı tını özelliğiyle vazgeçilemez öneme sahip olmasına karşın, uygulanabilmesi bazı *anatomik* özelliklere bağlıdır. Teknik olarak; çalma esnasında ağız boşluğun içinde “R” sesi söylenmesiyle elde edilir. Bu da, iki şekilde mümkündür; “önden” (dille yapılan “R”) veya “arkadan” (damaktan gelen “R”). Her ikisi de kullanılmaktadır, fakat *arkadan* yapılıncı “R” sesi daha geriden geldiği için hafif nüanslarda da uygulanabilir. *Önden* olan şekilde, dil “R”yi uygularken kamışa çok yakın olduğundan, hem alan darlığından dolayı zorlanır hem de nüansların kontrolü güçleşir.

Kurbağa Dili tekniği, ağız yapısının *anatomik* özelliklerinden dolayı kimi icracılar tarafından daha zor uygulanabilir. Bu durumda; kamış üst dudağa karşı biraz bastırıldığında alt dudak gevşer, böylece boğaz ve dil daha rahat işlevini uygulayabilirler. Yeterli gelmezse de, alt çeneden biraz hava çıkmasına izin verilir, böylece ağzın içindeki basınç azalır. Birçok icracı için uygulanması büyük zorluk teşkil eden bu teknik ile ilgili *Heinz Holliger*’in tavsiyeleri çok faydalı olacaktır;

¹⁰³ Heinz Holliger (Der.), **Studien zum Spielen Neuen Musik**, Breitkopf & Härtel (BG 782), Wiesbaden (1973) 1980, (Anhang) s. 1.

¹⁰⁴ L. Goossens ve E. Roxburg, **age**, s. 103.

“Kurbağa dili tekniğinde damaktan yapılan “r” tercih edilmelidir (Dille yapılan “r”de, kamış dilin hareketini engellediği için çok kullanışlı değildir). Damak mümkün olduğu kadar gevşek olmalı, aksi takdirde “r” yerine daha çok “ch” sesi oluşacaktır: Damağın şekli “o” formunda olmalıdır: Tavsiye olarak, ilk çalışmalarda kamışı üst dudağa doğru bastırarak (alt dudağı gevşeterek) altından biraz havanın dışarıya doğru akmasına müsaade etmek, “r” sesinin uygulanmasını kolaylaştıracaktır. Öncelikle kurbağa dili orta rejistirda tek ton üzerinde (mf / sonra pp-ff, cresc.-dim.), sonra tiz ve pes rejistirlarda çalışılmalı; Daha sonra bir çok tondan oluşan farklı figürler, gamlar, arpejler, tiriller v. b. denenmelidir.”¹⁰⁵

Kurbağa Dili tekniği, fransızcada damak sesi “R” bulunduğundan fransız obuacılar için çok doğal ve kolay olarak algılanırken, lisanlarında hiç “R” sesi bulunmayan -örn. Japon- obuacılar için çok zordur. Nitekim doğru bir metot ve çalışma sistemiyle olanaksız olmadığını gösteren nice nitelikli Japon obuacılar, bu tekniği de uygulayabilmektedirler. Sonuç olarak, anatomik olarak “R” sesi söyleyemeyen bir insanın bu tekniği uygulaması güç gözüküyor.

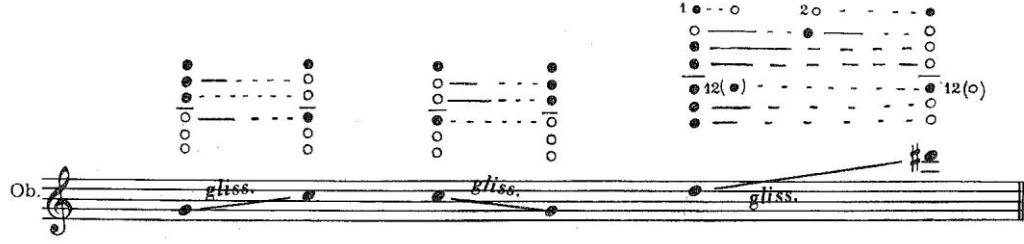
2.1.4. Glissando

Genel bir kavram haline gelen bu terim, neredeyse tüm lisanlarda aynı şekilde kullanılmaktadır. “Glissando” tekniği geniş anlamda; tonun yukarı veya aşağıya doğru kaydırılarak çalınmasıdır. Yaylı çalgılarda uygulanması çok kolay olmasına karşın, tahta nefesli çalgılarda -özellikle de Obua’da- teknik ancak kısıtlı (sınırlı) bir şekilde perde mekanizmaları (Parmak Glisandosusu) ya da dudak pozisyonu (Dudak Glisandosusu) aracılığıyla uygulanabilir. Bir başka glissando çeşidi; Portamento’dur. Daha kısa mesafelerde ani bir kaydırma etkisi yaratan bu teknik de parmak ve dudaklar aracılığıyla farklı şekillerde uygulanmaktadır.

2.1.4.1. Parmak Glisandosusu

“Parmak Glisandosusu” Tekniği -Şekil 23’te gösterildiği gibi- perde mekanizmaları kullanılarak elde edilmektedir. Teknik olarak; glissando yapılan iki ton arasındaki perde mekanizmaları biraz yavaşça açmak/kapamak, başka bir deyişle “yandan kaydırarak” uygularken, ihtiyaç ölçüsünde yardımcı teknikleriyle desteklenmesi gerekmektedir. Bu işlem, “açık perde” mekanizmalı olan çalgı modelleri için daha uygundur.

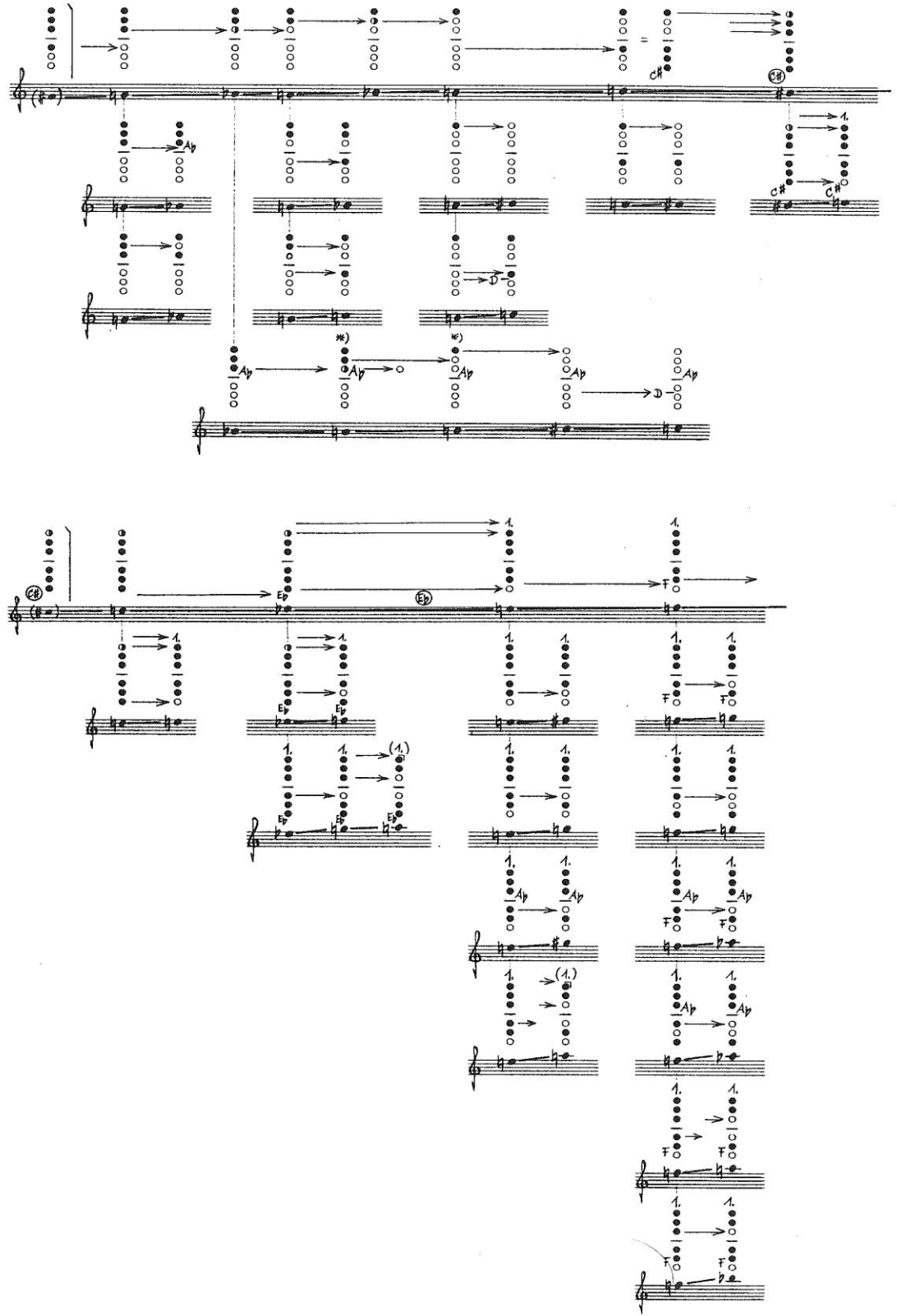
¹⁰⁵ H. Holliger, **age**, 1980, (Anhang) s. 1.



Şekil 23. Parmak Glisandosuz Pozisyonlar

B. Bartolozzi, *age*, 1982, s. 39.

“Standart” kullanımında olan “kapalı perde” mekanizmalı çalgı modelleri için yukarıdaki yöntem çok elverişli değildir. Bu modellerde glissandonun uygulanması için; yardımcı tekniklerin desteğiyle -Şekil 24’te gösterildiği gibi- iki ton arasındaki bütün kromatik basamakların perde mekanizmaları (sırayla) kullanılması yöntemi öngörülmektedir. “Mikro-ton Pozisyonları” yardımıyla kısa mesafe içinde iki ton arasında kromatik olmayan geçişler de uygulanabilmektedir. Parmak glisandosuz Obua’da kısa mesafelerde ve orta rejistırda daha etkili ve kullanışlıdır. Uygulanması kısıtlı ve zor olan bu tekniğe “sanatsal değer” olarak kazandırabilmek için, öncelikle yakın aralıklarla ve çok yavaş çalışılması gerekir. İşaret olarak “*gliss.*” yazılır ve tonlar arasında bir çizgiyle birleştirilir.

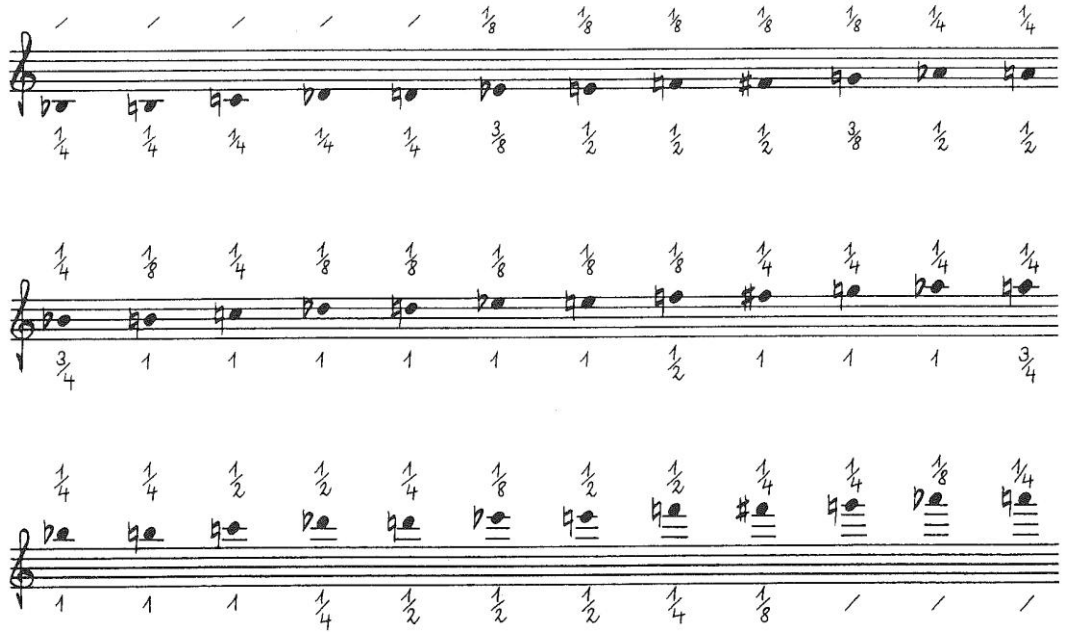


Şekil 24. Seçenekli Glissando Pozisyonları

P. Veale ve “diğerleri”, *age*, s. 134.

2.1.4.2. Dudak Glisandosı

Dudak Glisandosı, sadece dudak pozisyonunu sıkarak/gevşeterek ve beraberinde hava basıncının desteğiyle elde edilmektedir. Ana Perde Pozisyonları üzerinde uygulandığından, en çok yarım perde (ses) kadar yukarı/aşağı doğru kaydırılabilir. Şekil 25'te görüldüğü gibi, her tonun esneme payı farklıdır. Oscillato'dan farklı olarak, bu teknikte tonu kaydırarak bir başka tona bağlanır. (bkz. 2.1.5.1.)

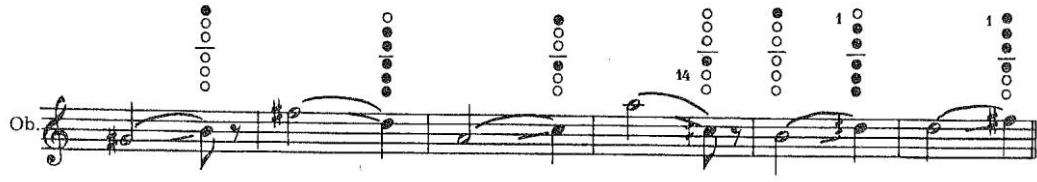


Şekil 25. Dudak Glisandosı Esneme Şeması

Age, s. 135.

2.1.4.3. Portamento

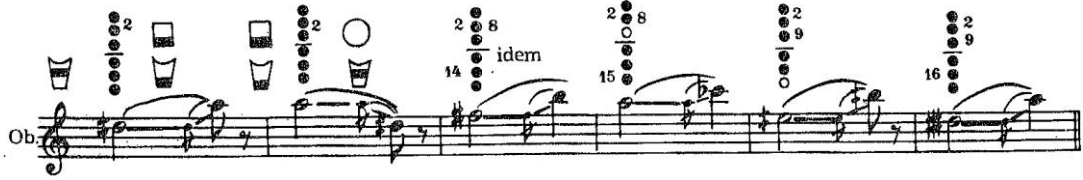
Bir başka glissando çeşidi "Portamento"dur. Aralarındaki fark; Glissando'da iki ton arasında muntazam bir kaydırma amaçlanırken, Portamento'da kaydırma *son anda*, daha kısa olan ikinci tona doğru yapılmaktadır. Önce sabit bir ton duyurulur, akabinde aşağıya veya yukarıya doğru kısa bir kaydırma gelir. (bkz. Şekil 26)



Şekil 26. Portamento Uygulamaları

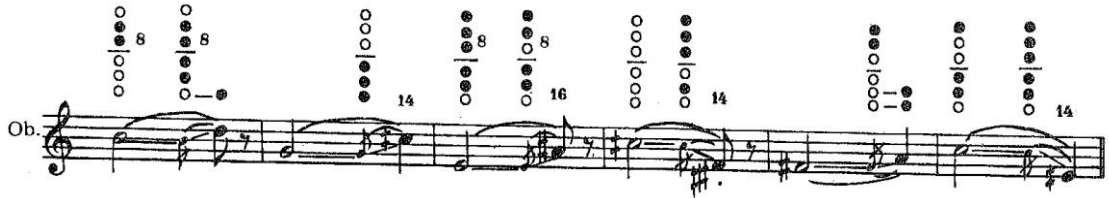
B. Bartolozzi, **age**, 1982, s. 35.

Tekniğin özelliğini belirtmek için kaydırma anında çarpma ile da uygulanabilir. Çarpma; yardımcı teknikleri kullanarak sadece dudaklarla (bkz. Şekil 27) veya perde pozisyonların yardımıyla uygulanmaktadır. (bkz. Şekil 28)



Şekil 27. Çarpmalı Portamento Uygulamaları (Dudak)

Age, s. 36



Şekil 28. Çarpmalı Portamento Uygulamaları (Perde)

Age, s. 37.

2.1.5. Dudak Yardımıyla Yapılan Teknikler

Yukarıdaki tekniklerde de görüldüğü gibi, dudaklar aracılığıyla çok etkili ton kaydırmaları olabilmektedir. Aşağıdaki tekniklerde de, bu özellik farklı ölçülerde kullanılmaktadır. Bütün bu tekniklerden iyi bir sonuç elde edebilmek için, öncelikle

geleneksel anlamda “dudak pozisyonu” ve “hava kontrolü”nü çok iyi bir düzeyde öğrenilmiş (içselleşmiş) olunması gerekir, aksi takdirde bütün uygulamalar (belirsiz olan) yaklaşık aynı sonucu verecektir.

2.1.5.1. Oscillato

“Oscillato”; yukarı/aşağıya ya da her iki yöne doğru olan bir entonasyon (frekans) dalgalanmasıdır. Dudak glisandosı tekniği aracılığıyla uygulanmaktadır. Glissando’dan farklı olarak, ton başladığı seviyeye geri döner. (bkz. 2.1.4.2.) Dalgalanmanın ölçüsü, mikro-tonlarla olmak üzere önceden belirlenebilir. Bu tekniğin çok hızlı kullanılmaması önerilir; örneğin, normal tempo içinde bir vuruşa en çok dört yarım ya da iki tam dalga kadar. (bkz. Şekil 29)

Alterations of a quarter-tone are indicated as follows:

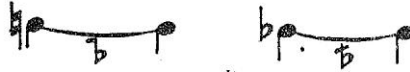
♯ = quarter-tone sharp

♯♯ = three quarter-tones sharp

♭ = quarter-tone flat

♭♭ = three quarter-tones flat

Half-oscillation below:



Half-oscillation above:



Oscillation beginning below:



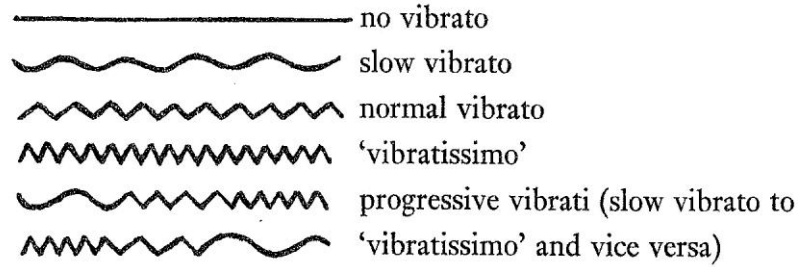
Oscillation beginning above:



Şekil 29. Oscillato Dalgaları

2.1.5.2. Vibrato

“Vibrato” Tekniği geleneksel kullanımda* olduğu gibi elde edilebilir, ama daha belirgin ve etkili olabilmesi için (Oscillato’da olduğu gibi) dudak basıncının değişimiyle de uygulanmaktadır. Yeni çalış tekniklerinde vibratonun “hız” (sıklık) ve “büyüklük” (genlik) parametreleri belirgin veya *abartılı* bir şekilde kullanılır. Şekil 30’da görüldüğü gibi; vibratosuz, yavaş, *normal*, çok hızlı (vibratissimo), yavaştan hızlıya ve tersi olmak üzere, farklı hız kullanım şekilleri vardır. Aynı şekilde, dalgalanmaların genlikleri de sınıflandırılabilir. “Vibratissimo”da yüksek bir hıza ulaşabilmek için, dudaklarla birlikte çenenin yardımı da zorunludur.



Şekil 30. Vibrato Şekilleri

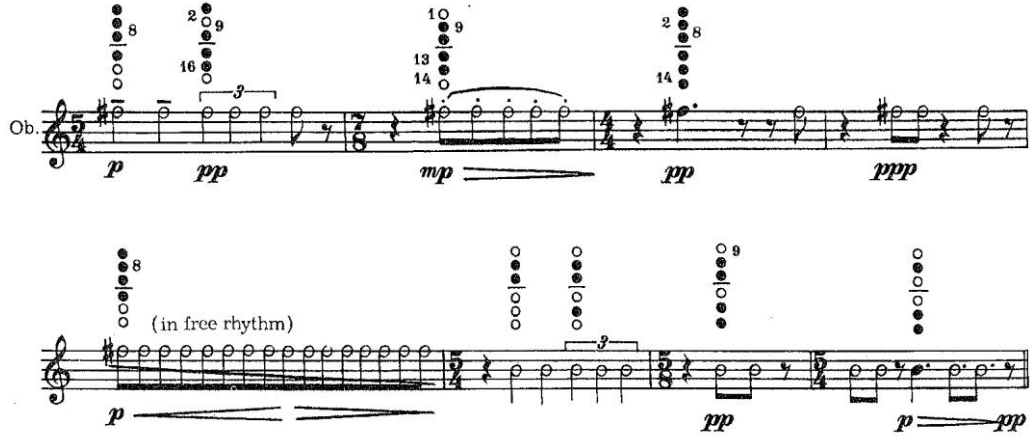
B. Bartolozzi, *age*, 1982, s. 24

2.1.5.3. Smorzato

“Smorzato”; Vibrato ve Oscillato’dan farklı olarak, entonasyonun sabit kaldığı bir tekniktir. Bu defa değişken olan; ön planda nüans, arka planda renktir. Teknik olarak; çene oynamasıyla kamışa hafif bir dudak baskısı uygulayarak elde edilir. Bu hareket çenenin kontrolünde olduğundan, biraz ritimleyerek de uygulanabilir. En elverişli sonuç orta ve üst rejistirdaki orta hafiflikte (mp/mf) çalınan tonlarda görülür. Perde pozisyonlarını değiştirerek uygulandığında ortaya çıkan “Smorzato Tınısı” (Smorzato Klang alm.), tekniğin karakterine en uygun kullanım yaklaşımıdır. (bkz. Şekil 31) Smorzato, çok küçük istisnaların dışında aynı teknik koşullarda Çoksesli Tınılarda da uygulanabilir. Şekil 32’de görüldüğü gibi,

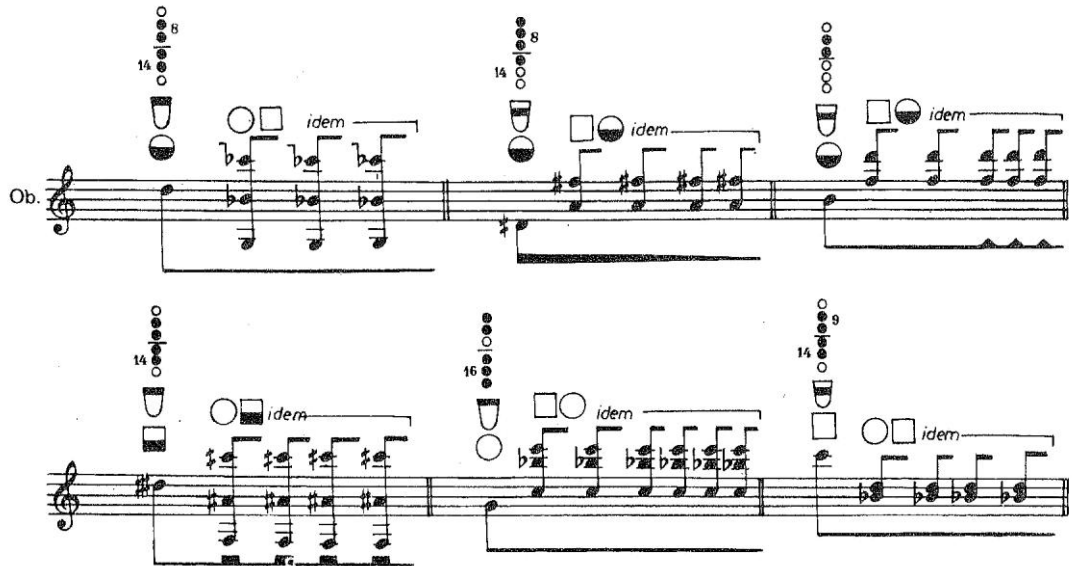
* Diyafram, hava borusu, ses kıvrımları ve dudaklardan oluşan bir birleşimle.

değişik bir uygulama daha mevcuttur; akorun tonlarından birisi sürekli tınlarken, diğerleri istenildiği anda ve ritimde icra edilebilir. Bu kontrol, yine çene ve dudakların baskısıyla elde edilir. Tek tonun kesilmemesi için basınç ayarı çok iyi yapılmalıdır.



Şekil 31. Smorzato Uygulamaları

Age, s. 22.



Şekil 32. Çoksesli Akorlarda Smorzato Uygulamaları

Age, s. 79.

2.1.6. Özel Efektler

Elektronik Müzik varoluşunda geleneksel çalgıları red etse de, zaman içinde aynı çalgıların çalış tekniklerine yeni ufuklar açmıştır. “Amplifikatör” gibi elektronik aygıtlarla birlikte kullanıldığında Obua, kendini duyurmakta zorlanmadığı gibi, en hafif hışırtıları / sesleri / gürültüleri bile teknik olarak değerlendirebilmektedir. Böylece kamışın *titreşimlerine* ihtiyaç duyulmadan uygulanan; Rüzgâr / Hava / Perde / Emme / Öpücük Sesleri* gibi tekniklerle, çok şaşırtıcı etkiler / özel efektler yaratılmaya amaçlanmıştır.

2.1.6.1. Rüzgâr Sesleri

Obua’nın kamış deliği dudaklarla kapatarak, hava çok yavaş ve dikkatli bir şekilde alındığında (içine çekildiğinde), “rüzgâr hışırtılarına” benzer çok düşük nüansta ve entonasyonları sabit olmayan, genellikle çok tiz rejistırlarda olan *flajole* tonları oluşmaktadır. Bu sesleri perde mekanizmalarıyla kontrol etme imkânı pek yoktur. Tekniğin bir başka uygulanma şekli ise; çalgının kamış deliğine sadece kamışın tüpü** takarak, çok az fakat basınçlı hava üflenmesiyle orta nüansta armonikler elde etmektir. Obua’dan farklı olarak, Obua d’amore ve Korangle’de “Es” kullanıldığından bu uygulama daha iyi sonuç vermektedir. Şekil 33’te her üç çalgının en pes tonundan çıkan armoniklerin sırası görülmektedir. Sadece pes rejistırın tonlarında (ana tonlar) uygulanabilen teknik, yaklaşık bir oktav kadar sonuç elde edilmektedir.

* Bkz. Terimler Sözlüğü No: 15 (ğ, h, m, o, p).

** Kamış iki bölümden oluşur; metal tüp ve kargı kısmı.

Oboe/Hautbois



Oboe d'amore/Hautbois d'amour



Englischhorn/Cor anglais



Şekil 33. Rüzgâr Sesleri Dizileri

P. Veale ve “diğerleri”, **age**, s. 138-139. **Not:** Parantez içinde olan sesler ulaşılması *çok zor* olanlardır.

2.1.6.2. Perde Sesleri

Çalgıya hiç hava üflemeden sadece perdelere sertçe basarak / hatta vurarak, “gürültü ton” niteliğinde kısa *rezonanslar** oluşmaktadır. Bu *sesler* kendi içlerinde çalgının akustik yapısından dolayı dengesizdir, bunu eşitlemek veya sınırlı bir nüans (ppp - mp) oluşturmak için bazı perde mekanizmalara daha da sert vurmak gerekir. Diğer tekniklerde de görüldüğü gibi, tahta üflemeli çalgılar birer *akustik fenomen* olduklarından, en ufak bir değişiklik** çıkan sonucu doğrudan etkiler. Buradan yola çıkarak bu teknik Obua’da dört farklı şekilde kullanılmaktadır;

1a) Sadece çalgının perde mekanizmalarına vurarak.

1b) Çalgının kamış deliğini dille kapatıp, perdelerine vurarak.

1c) Çalgı kamışla birlikte; kamışın ucu açık.

* Bkz. Müzik Fizikî Terimleri Sözlüğü No: 29.

** Örneğin; gövdenin uzunluğu veya bir tarafın açık/kapalı olması, Es’in uzunluğu gibi.

Obua ailesinde “Es” kullanılan çalgılarda, *Es* ile *kamış* kolaylıkla ayrılabilindiğinden iki farklı şekilde daha uygulanmaktadır; Çalgı (kamış olmadan) *Es*’i ile birlikte; *Es*’in ucu *açık* ya da *kapalı* olmak üzere. “Şekil 34” “Perde Sesleri” için olduğu gibi, aşağıda açıklanacak olan “Hava Sesleri” ve “Slap-tongue” (dil-çarpma) teknikleri için de geçerlidir.

1a

1b

1c

1d

Age, s. 139-140. **Not:** Tabloda gösterilen örneklerin alt dizelerinde yer alan notalar *basılan* perde mekanizmaları içindir, okla gösterilen notalar ise onların *rezonans*larıdır.

2.1.6.3. Hava Sesleri

“Hava Sesleri” Tekniği, sadece havanın etkileşimiyle çalgıdan elde edilen rezonansın sonucudur. Teknik olarak, çalgıya havayı *vererek* veya *alarak* yapılır. Her iki şekilde de; Çalgıya “kamışsız” uygulandığı takdirde, ton rezonansları “Şekil 34, 1a” dizisiyle örtüşmektedir. Nitekim havayı alarak (içine çekerek) uygulandığında sesler daha hışırtılıdır*. Çalgıya “kamışla” uygulandığında herhangi bir aktarma (transpoze) oluşmamaktadır. Sadece, üflenlen havanın basıncı kamıştan titreşim üretmeyecek düzeyde olmasına dikkat edilmelidir. Genel nüans oldukça hafif; *ppp* – *p* arasındadır. Bu teknik, elektronik aygıtlarla birlikte veya toplu şekilde (örn. orkestra/oda müziği grupları) uygulandığında çok etkileyici sonuç vermektedir.

2.1.6.4. Öpücük Sesleri

Çalgıdaki kamışı öperek oluşan rezonanslara: “Öpücük Sesleri” denilmektedir. Bu teknik sadece kamışla mümkündür**. Rezonansların entonasyonu (frekansları) perde pozisyonlarıyla kontrol edilememektedir.

2.1.6.5. Emme Sesleri

“Emme Sesleri” Tekniği, kamıştan havayı emerekten oluşan ton rezonanslarını kapsamaktadır. Bu teknik de sadece kamışla mümkündür. Entonasyonun kontrolü mümkün olmadığı gibi, tını karakteri çok hışırtılı ve eziktir. Nüanslar; *mp* - *mf* arasındadır.

2.1.6.6. Slap-tongue (Dil Çarpma)

“Slap-tongue” Tekniği aslında staccatonun ters uygulamasıdır; yani, kamışa veya kamış deliğine önce hava üflenmesi ve hemen ardından dille dokunulmasıdır. Çıkan sonuç/*efekt*: çok kısa bir ton rezonansıdır. Normal staccatoda “ta”/“ti” heceleri

* Teknik kamışla uygulandığında durum tersine dönüyor; üflerken daha hışırtılı sonuç elde edilmektedir.

** Es kullanan çalgılarda kamışsız da uygulanabilir.

kullanılırken, bu teknikte “fit”/“fla” hecesi uygulanır. Ulaşılan hız staccatoya göre daha yavaştır; 100 metronom değeri kadar dörtlük bazında onaltılık. Nüanslar; *ppp* – *mf* arasında, kamışla ise sadece “*p*” kadardır. Kamışla uygulandığında “Şekil 34, 1b” dizisi ile örtüşmektedir. Kamışsız uygulamada ise, çeyrek perde (ses) kadar tizleşmektedir.

2.1.7. Alla Tromba

“Alla Tromba” tekniği, kamışsız obuaya trompet pozisyonuyla üflemek anlamına gelir. Bu durumda çalgıya, kamışın yerine *dudakların* aracılığıyla titreşim aktarılmaktadır. Yani, rezonatörü *uyarma** görevi kamıştan (Trompet veya diğer bakır üflemeli çalgılarda da olduğu gibi) dudaklara verilmiştir. Dudaklar hem havayı üflerken (normal) hem de içine çekerken (ters) titreşim üretebilirler, bundan dolayı her iki şekilde de bu tekniği icra etmek mümkündür. “Normal” üflerken, obuadan 1. oktav “la” ile 3. oktav “do” arasındaki tonları icra etmek mümkündür. “Ters” üflemede ise daha pes tonlara erişilir; küçük oktav “la bemol” gibi. *Alla Tromba* tekniğinde sesleri tam entonasyonda ve güvenli bir şekilde icra etmek zordur, bunun için kişisel beceri önemlidir. Bu durumda, biraz trompet çalmak veya çalanlardan yardım almak iyi bir fikir olabilir. Bu tekniğin kullanımında bestecilerin mutlaka dikkat etmeleri gereken husus: Zaman’dır. Kamışı çıkarmak/takmak için biraz zaman bırakmalarıdır. Yeni çalış tekniklerinde Alla Tromba tekniği, başka uygulama arayışlara da vesile olmuştur.**

2.1.8. Sadece Kamışla Çalmak

Çalgıya takılmadan doğrudan kamışa üflendiğinde, entonasyonu sabitlenebilen, karakter olarak batıcı ve cırtlak bir ton ortaya çıkmaktadır. Rejistırı çok sınırlıdır; 2. oktav “La” ile 3. oktav “Mi bemol” arasında. Bestecilerin hayal gücüne dayanan birçok kullanma şekli vardır; örn. kamışın etrafında elleri trompet şekline getirmek gibi. (bkz. W. Szalonek *Quattro Monologhi*) Bu teknik kullanılacaksa,

* Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 47.

** Örneğin; Korangle’nin kamış deliğine tam tamına uyduğundan “Korno” ağızlığı takarak çalmak gibi. Bkz. Terimler Sözlüğü No: 15(a).

kamışı çalgıdan çıkartma/takma süresi göz önünde bulundurulmalıdır.

2.1.9. Vokalleme

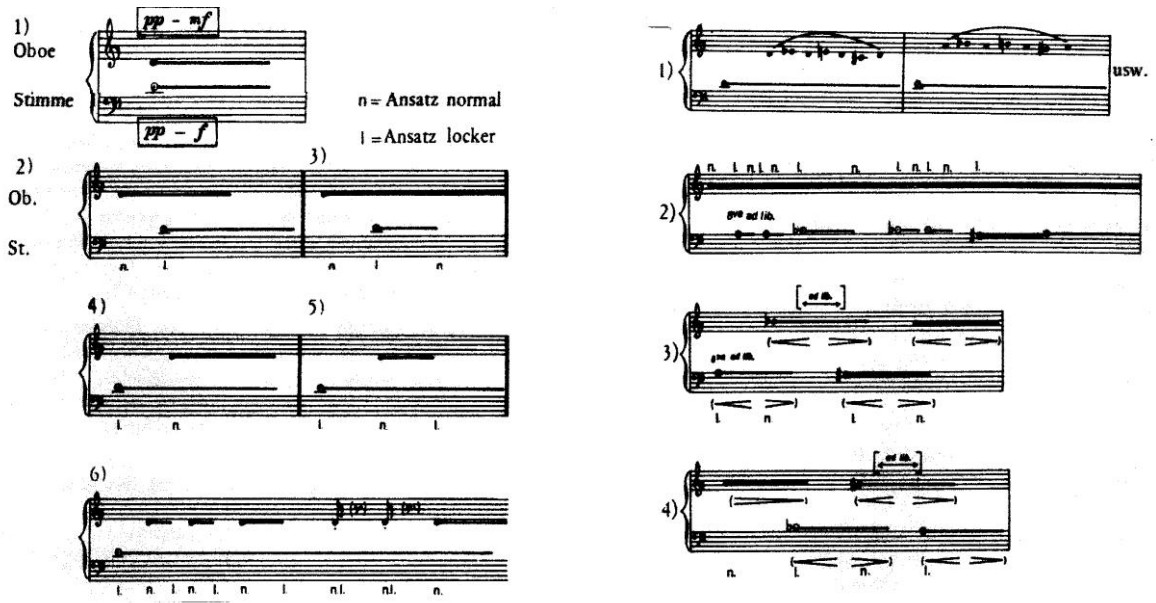
Normal çalma esnasında ağız-burun boşluğun (şancılarda olduğu gibi) *rezonatör* görevi yaptığından tını rengini doğrudan etkilemektedir. Tıpkı konuşmada ya da şarkı söylemede olduğu gibi, en iyi ton kalitesine ulaşmak için rejistıra göre “A”, “E”, “I - İ”, “O - Ö”, “U - Ü” vokalleri (formantlar) kullanılır. “Vokalleme”^{*} tekniğinde kullanılan vokallerin seçimi icracıya değil, *besteciye* bırakılmıştır. Böylece kısmen de olsa, besteciye icracının ton rengini belirleme olanağı verilmiştir. Tek ton üzerinde kullanıldığında “renk değişimi” daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Çalgının pes ve orta rejistırı bu teknik için daha elverişlidir.

2.1.10. Mırıldanma

Çalma esnasında ses tellerinin (ses kıvrımları) de kullanılması mümkündür. Bunun için boğaz kaslarının rahat olması gerekir. Bakır üfleme çalgılara nazaran, Obua’da daha büyük güçlkle uygulanabilen “Mırıldanma”^{**} tekniğinde iki farklı pozisyon kullanılmaktadır; Obua tonları için *normal* pozisyon ve ses tellerini devreye sokabilmek için *gevşek* pozisyon. Gevşek pozisyonda boğazın rahatlayabilmesi için çenenin iyice açılması gerekir. Aşırı uygulamalarda çalgı tonu kesilebilir veya bozulabilir. Bundan dolayı yavaş ve dikkatli çalışılmalıdır. *Holliger*’in önerilerine göre; her iki pozisyonun iyi algılanabilmesi için önce basit çalışmalarla başlanmalı ve bu aşamayı uygulayabildikten sonra daha zor ödevlere geçilmesi. (bkz. Şekil 35)

* Bkz. Terimler Sözlüğü No: 15(z).

** Bkz. Terimler Sözlüğü No: 15 (k).



Şekil 35. Mırıldanma Tekniği Çalışmaları

H. Holliger, *age*, s. 6-7. **Not:** Üst dizek Obua tonu, alt dizek *insan sesi* içindir, “n” = normal, “l” = gevşek pozisyon.

Mırıldanma tekniğinin birçok kullanım şekli vardır;

- 1) Çalma esnasında hangi ton söylenecek ve zamanlaması,
- 2) Nefesi alarak / vererek / çevirerek,
- 3) Normal / kafa sesi kullanarak,
- 4) Ses’te glissando v.b.

Bu durumda Obua ile bir şey çalarken, sesle başka bir şey söylenebilir. Kuramsal olarak bunların yapılması mümkün olmakla birlikte, obuanın çalınışı sırasında hava basıncının genelde yüksek olması ve dudakların içe dönük olarak kıvrılması nedeniyle bu tekniğin icrası olumsuz yönde etkilemektedir. Kurbağa dili tekniğinde uygulanan çalışma yöntemi Mırıldanma tekniğinde de faydalı olacaktır; alt dudağı gevşeterek kamışın altından biraz hava çıkmasına izin verilir ise, boğaz kasları ve ses kıvrımlarının gevşemesi kolaylaşacaktır.

Tekniğin bir başka şekli ise: Konuşmak’tır. Çalma ile birlikte uygulanamasa da, en azından kamışı ağızda tutarak kısıtlı bir şekilde yapmak mümkündür.

2.1.11. Nefes Çevirme veya Zurna Tekniği

Obua ailesinin en ilkel çalgı örneklerin vazgeçilmez uygulamalarından biri olan “Nefes Çevirme” veya bir başka adıyla “Zurna Tekniği”nin, zaman içinde kullanımı azaldığı görülmektedir. Yeni Müzik sayesinde önemi tekrar kazandırılan bu teknik, çok ileri boyutlara geliştirilmiştir. (bkz. 3.2.) Tekniğin uygulanması; akciğer ve hava borusundan bağımsız olarak ağız kovuğunun içindeki havanın, dil, geniz ve yanak kasları aracılığıyla gerekli basınca ulaştırılıp, kamışa üflenmesiyle ton üretilir, bu süre içinde burundan soluk alma yoluyla gerekli hava temin edilir. Bu iki işlemin kombinasyonu mükemmel bir zamanlamayla uygulandığında, hiçbir entonasyon ve renk farkı oluşmaksızın tonun sürekliliği sağlanır. Tekniğin uygulama süresi dudak kasların dayanıklılığına bağlıdır. Uygulama süresince “dudak pozisyonun”daki deformasyonun mümkün olan en az seviyede tutmak çok önemlidir.

Nefes çevirme tekniği sadece legato veya kısmen tenuto artikülasyonlarında uygulanabilir. Bir yandan çok kullanılan, öte yandan da uygulanması karmaşık bir teknik olması nedeniyle, iyi bir çalışma metodunun izlenmesi çok önemlidir. Goossens’e göre; *“Bunu yapmak, anlatmak kadar kolay değildir; Önce kamışsız çalışmalar yapılmalıdır; sonra sadece kamışla, en sonunda çalgı ve kamışla birlikte. Başlarda kolay titreşen bir kamışın tercih edilmesi, çabuk algılanılmasına yardımcı olacaktır.”*¹⁰⁶

Holliger’in önerileri daha açıklayıcı ve somut ipuçları içermektedir;

*“Nefes çevirme tekniği öncelikle orta rejistırda tek ton üzerine (vibratosuz) çalışılmalıdır. 1. Yanaktan üflenilen bir tonu mümkün olduğu kadar uzun tutmaya çalışın. Entonasyon ve ağız pozisyonu değişikliklerini önlemeye çalışın. 2. 1'deki çalışmaya, burundan nefes alıp-vermeyi ekleyin. 3. Normal üfleme ile yanaktan üflemenin pürüzsüz geçişine çalışın. Nüans ve entonasyon farkı olmamalı. 4. Pürüzsüz geçişin tersini çalışın. Entonasyon! Nüans! 5. Çalışmalardan 3 ve 4'ü birleştirin. Normal üfleme – Yanaktan üfleme – Normal üfleme. 6. Bu çalışmaya ek olarak, yanaktan üflerken burundan nefes alın. Nefes çevirme tekniği tek ton üzerine vibratolu çalışma; Yanaktan üfleme esnasında kesilen vibratoyu, “Çene Vibratosu” aracılığıyla sürdürülebilir. Nefes çevirme tekniği triller, gam, ritim grupları ve çoksesli tınların üzerine çalışın.”*¹⁰⁷

¹⁰⁶ L. Goossens ve E. Roxburg, **age**, s. 209.

¹⁰⁷ H. Holliger, **age**, (Anhang) s. 5-6.

Eski geleneklerini koruyan zurna, halen “Zurna tekniği” adı altında *Nefes Çevirme* tekniği kullanılmaktadır. Buna rağmen Türk obuacılarının bu tekniği yaygın olarak kullanmamaları, uygulamadaki zorluğun göstergesi olarak da görülebilir. Türkiye’deki obuacılar arasında Nefes Çevirme tekniğine “Zurna Tekniği” terimi kullanılırsa, çalgının tarihsel bağlarına da gönderme yapılmış olacaktır. (bkz. 1.1.)

2.2. Yeni Çalış Tekniklerin Obua Ailesinde Kullanım Farklılıkları

Diğer çalgılarda da olduğu gibi, tarihsel sürece bakıldığında Rönesans Döneminde çalgısal müziğin gelişmesiyle, kendi aralarında veya farklı topluluklarda kullanılmak üzere, obua birçok farklı boyutlarda yapılmıştır. Kullanımları Barok Dönemde doruk noktasına ulaşan bu çalgıların, oluşturdukları “Obua Ailesi”nden günümüze kalanların isimleri; Musette (Piccolo Obua), Obua d’amore (Aşk Obuası), Korangle (Tenor Obua) ve Bas (Bariton) Obua. (bkz. Fotoğraf 6) Yeni Müzik döneminin anlayışına uygun olarak; *unutulan çalgıları tekrar kazandırmaya* çalışırken *yeni çalgıların oluşumunu* da amaçlanmıştır. Bunun en güzel örneği, *Heckel* firmasının Bas Obua’dan geliştirerek ürettiği *yeni* çalgı: Heckelphon’dur. Rejistr ve mekanizma olarak Bas Obua’ya çok yakın olmasına rağmen, tını olarak kendine özgü karakteriyle birçok bestecinin ilgisini çekerek varlığını kanıtlamıştır.

Yeni Müzik eserlerinde sıkça kullanılan bütün bu çalgıların rejistr, mekanizma ve teknik özellikler açısından Obua’ya göre oluşan farklılıklarının ve dolayısıyla yeni çalış tekniklerinde oluşan farklılıkların incelenmesi, kullanmak isteyen icracı ve besteciler için çok önemli olacaktır.

2.2.1. Musette

Aktarmalı bir çalgı olan “Musette”, iki farklı tondan üretilmektedir; Fa ve Mi Bemol. Fa Musette (Musette in F) yazılan tonun tam dörtlü tizinden tınlar, Mi Bemol Musette (Musette in Es) ise yazılan tonun küçük üçlü tizinden tınlamaktadır. Rejistr ve mekanizma olarak Obua’yla aynı olmalarına rağmen, “La, Sol ve Re” perde mekanizmalarının deliksiz olması, onların yarı açık olarak kullanılmasını engeller, bu

da Teksesli ve Çoksesli Tınlar, Glissando ve Çift Flajöle'lerinden bazılarının icra edilememesine sebep olmaktadır. Mi Bemol Musette'de bunların dışında, küçük oktav "Si bemol" perdesi olmaması, bu mekanizmayı gerektiren tekniklerinin kullanımını daha da kısıtlamaktadır. Nitekim bu mekanizma birçok teknikte yardımcı perde olarak kullanılmaktadır. Bütün diğer *yeni çalış teknik* imkânları, Obua'da olduğu gibi uygulanabilmektedir.

2.2.2. Obua d'amore

Aktarmalı bir çalgı olan "Obua d'amore", yazıldığı tondan küçük üçlü pesten tınlamaktadır. En önemli yapısal fark; kamıştan ayrı olarak bir "Es" kullanılmasıdır. Es'in uzunluğu ve hafifçe içe dönük yamuk olması, Hava ve Perde Sesleri'nin ton rezonanslarında farklılıklar oluşturmaktadır. Ayrıca kamış olmadan Slap-tongue tekniği sadece Es ile uygulandığında, Obua'dan daha etkili sonuç alınmaktadır. Mekanizmasında küçük oktav "Si bemol" perdesi olmaması ve "Sol" perdesinin deliksiz olması (dolayısıyla yarı açık olarak kullanılamaz), Obua'da uygulanan; Teksesli ve Çoksesli Tınlar, Glissando ve Çift Flajöle'lerinden bazılarının icra edilememesine sebep olmaktadır. Bunun dışında bütün diğer *yeni çalış teknikleri* uygulanabilmektedir.

2.2.3. Korangle

Aktarmalı bir çalgı olan "Korangle", yazıldığı tondan tam beşli pesten tınlamaktadır. Obua d'amore'de olduğu gibi, kamış ayrıca bir Es'e takılmaktadır. Bu özellik; Hava / Perde Sesleri ve Slap-tongue gibi tekniklerde Obua'ya nazaran daha çok uygulama seçeneği sunmaktadır, ayrıca Rüzgâr Seslerinin icrası daha kolaydır. (bkz. 2.1.6.) Mekanizmasında küçük oktav "Si bemol" perdesinin olmaması ve "Sol" perdesinin yarı açık olarak kullanılamaması, Obua'da kullanılan; Teksesli ve Çoksesli Tınlar, Glissando ve Çift Flajöle'lerinden bazılarının icra edilememesine sebep olmaktadır. Çoksesli Tınlar'da diş pozisyonunu kullanmak sonuç vermemektedir. Bunun dışında, Obua'da kullanılan bütün diğer *yeni çalış teknikleri* uygulanabilmektedir.

2.2.4. Bas Obua

“Bas Obua” aktarmalı bir çalgı değildir, sadece yazıldığı tondan bir oktav pesten tınlamaktadır. Obua d’amore ve Korangle gibi kamış Es’e takılır. Mekanizmasında küçük oktav “Si bemol” perdesi bazı marka ve modellerde mevcuttur. Çalgı, Yeni Müzik eserlerinde kullanılacaksa *si bemol* perde mekanizması olmasına dikkat edilmelidir, aksi takdirde bazı tekniklerin kullanımı daha kısıtlı bir şekilde uygulanabilmektedir. Obua mekanizmasına göre “Sol, Mi ve Re” perdelerinin yarı açık olarak kullanılamaması; Teksesli ve Çoksesli Tınılar, Glissando ve Çift Flajole’lerinden bazılarının icra edilememesine sebep olmaktadır. Bunun dışında Obua’da kullanılan bütün diğer *yeni çalış teknikleri* uygulanabilmektedir.

2.2.5. Heckelphon

“Heckelphon” aktarmalı bir çalgı değildir, sadece yazıldığı tondan bir oktav pesten tınlamaktadır. Obua d’amore, Korangle ve Bas Obua gibi kamış Es’e takılır. Ailenin diğer çalgılara nazaran önemli yeniliği ise; küçük oktav “La” perde mekanizması olması ve “Fa diyez” perdesine uygulanan yapısal bir değişiklik ile yarı açık olarak kullanılabilmesidir. Obua’ya göre mekanizmasındaki diğer farklılıklar; 3. Oktav perdesinin olmaması ve “La, Sol ve Re” perdelerinin yarı açık olarak kullanılamamasıdır. Bu da Teksesli ve Çoksesli Tınılar, Glissando ve Çift Flajole’lerinden bazılarının icra edilememesine sebep olmaktadır. Çalgının Es’i çok geniş olduğundan dolayı Rüzgâr Sesleri tekniği iyi sonuç verememektedir. Bunun dışında Obua’da kullanılan bütün diğer *yeni çalış tekniklerin* uygulanabilmektedir.

Yeni Müziğin etkisinde doğan Heckelphon, doğal olarak bu tekniklerin uygulanabilmesi için yapısal ve mekanik olarak en uygun hale getirilmeye çalışılmıştır, bundan dolayı da Yeni Müzik eserlerinde Bas Obua’ya nazaran daha kullanışlıdır.



Fotoğraf 6. Obua Ailesi

Wikipedia The Free Encyclopedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Oboe> [06.07.2014]

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ MÜZİK ESERLERİNDE OBUA ÇALIŞ TEKNİKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bir çalış tekniğinin var olabilmesi ve yaşayabilmesi için, tıpkı sözcükler gibi, besteciler ve icracılar tarafından kullanılması ve zaman içinde *herkes* tarafından tanınması gerekir. Teknik eğer anlamlıysa, yani oluşturduğu etki, müzik eserleri vasıtasıyla izleyiciye ulaşıyor / etkiliyorsa, tıpkı sözcükler gibi yaşama şansı büyüktür. Bu anlamda, bir tekniği keşfeden bir icracıya, bu tekniği yaşatacak bir besteci; bir hayal gücü olan besteciye de, kendi eseri aracılığıyla hayalini gerçekleştirecek bir icracıya ihtiyaç duyar. Zorunlu olan bu birliktelik *gönüllü* bir icraya dönüştüğünde, ortaya herkesin bildiği / sevdiği / dinlediği başyapıtlar doğar. İşte böyle, Yeni Müzik Obua repertuvarında “klasikleşmiş”, aracılığıyla çalgıların tekniklerinin geliştiği / Ufukuları genişlediği eserler, bu bölümde değerlendirmeye alınmıştır.

Nadir de olsa, bu birliktelik tek kişide toplanabilir; “Studie über Mehrklänge” eserleriyle besteci/obuacı *Heinz Holliger* konu başlıkları arasındadır. Obua repertuvarının önemli başyapıtları arasında olan “Sequenza VIIa” eserleriyle, *Holliger*’in virtüözitesinden ilham alan besteci *Luciano Berio*; yine *Holliger*’e ithaf edilen diğer başyapıt olan, *Krzysztof Penderecki*’nin “Capriccio”su; Obua’ya karşı yoğun ilgisini eserleriyle gösteren *Isang Yun*’un “Piri” adlı eseri; Obua’nın çalış tekniklerine karşı büyük ilgi ve çaba gösteren *Witold Szalonek*’in “Quattro Monologhi” ve (müzik) felsefesiyle çalgılar ve icracılar arasında diyalog sağlamaya çalışan *Karlheinz Stockhausen*’in “In Freundschaft” adlı eseri, diğer konu başlıklardır. En son alt başlıkta ise, yeni çalış tekniklerini Türk Bestecilerin “yeni müzik” eserlerinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Oldukça az bulunabilen eserler arasından farklı kuşakların bestecileri olan; *İlhan Usmanbaş*’ın “Mavi Üçgen”; *Mete Sakpınar*’ın “İstanbul”; *Mahir Cetiz*’in “8 Epigrams” ve son olarak genç kuşak bestecilerinden *Emre Sihan Kaleli*’nin “Nineteen thoughts on an oboe concerto”, adlı eserleri incelenmeye alınmıştır.

3.1. Isang Yun, Piri für Oboe Solo, 1971

1917’de Güney Kore’de doğan *Isang Yun*, XX. yüzyılın zorluklarını derinden yaşamış, dünyanın önemli müzik merkezlerinde eğitim görmüş ve çalışmış bir sanatçıdır. Devrimci ruhu önceleri Japon hegemonyasına karşı isyan ettirmiş, sonraları ise kendi ülkesinin diktatörüne * karşı mücadeleye sokmuştur. Bu nedenle de, 1967 yılında Almanya’dan kaçırılarak ülkesine götürülmüş ve orada mahkûm edilmiştir. İki yıl sonra serbest bırakılıp tekrar Almanya’ya yerleşince önce Hannover’de, sonra kendisi de *Boris Blecher*’in sınıfında eğitim gördüğü Berlin’de Kompozisyon Profesörü olarak çalışmıştır. Hayatı boyunca birçok onursal doktora unvanı ve ödüle layık görülmüştür. *Harald Kunz*’a göre; Ülkesinin geleneksel uzakdoğu kültürünün sağlam temeli üzerine Paris, Berlin ve Darmschadt’ta görmüş olduğu dünya çapında eğitim, sanatçıya çok geniş bir bakış açısı kazandırmış ve Uzakdoğu-Batı sentezi üzerine kişisel üslubunu oluşturmasında belirleyici olmuştur.¹⁰⁸

Georg Meierwein’a ithafen bestelediği “Piri für Solo Oboe” (alm.) adlı eser¹⁰⁹, çalgı repertuarında olduğu kadar Yeni Müzik literatüründe de yer edinmiştir. 25 Ekim 1971 yılında ilk seslendirilişi yapılan bu eserde, dönemin *yeni çalış teknikleri* ustaca kullanılmıştır. Kendi besteleme stili içinde aşırıya kaçmadan ama yeni bir dilde konuşan *Isang Yun*, Obua çalgısından başta ifade gücü olmak üzere çok büyük teknik beceri talep etmektedir.

Teknik Analiz:

Dört bölümden oluşan eserin ilk iki bölümünde benzer teknikler kullanılmıştır;

A) Uzun süre boyunca tutulan seslerin sonunda kısa mesafeli “Dudak Glisandosı” eklenmiştir. (bkz. Örnek 1)

* *Park Chung-hee*.

¹⁰⁸ H. Vogt, *age*, s. 466-467.

¹⁰⁹ Isang Yun, *Piri für Oboe Solo*, Bote & Bock, Berlin 1973.

Örnek 1 (1. Bölüm: ölçü 1-20)

ca. 60

f mp f p pp mf f mp

f pp f p f

f p mp p f

B) Bu uygulama rejistırın her bölgesine yapılmıştır, ama özellikle pes seslerden (*si* ve *do*) talep edilen “Kırılan Ses” tekniği ve 3. oktav *la bemol** sesinden istenilen *p* ile *ppp* arasında decrescendo, çalgıya tam bir hâkimiyet gerektirir.

Örnek 2 (1. Bölüm: ölçü 21-40)

mf f f

mp f pp dolce mp p mp p

f mp p espress.

ppp

* Bkz. Örnek 2 ölçü 37-40.

Uygulama Önerileri: *Kırılan Ses* tekniği için eserin notasındaki “Teknik Açıklamalar” (Spielanweisungen alm.) kısmına *ek* olarak; “1. Oktav Perdesi” de kullanılması, icrada daha emniyetli netice sağlanması bakımından önerilir.* Kullanılan pozisyon “flajole” pozisyonuyla aynı olduğundan, hava ve dudak basıncına çok dikkat edilmelidir.

“Tiz Rejistr”ın sesleri emniyetli bir şekilde icra edilebilmesi için öncelikle çalgının mekanizma ayarları tam yapılmalıdır. 3. oktav perdesi çok açılıyorsa; ses oluşmaz ya da kamışı çok sıkarak güçlü volümde oluşabilir. Mekanizma perdesi (3. Oktav) çok kapalıysa; ses ya zorlanarak oluşur ya da hiç oluşmaz. Vida aracılığıyla kolayca yapılan bu ayarlar, kullanılan “kamış”a göre farklılık gösterebilmektedir; dolayısıyla her kamış için ayarların ayrı kontrol edilmesini gerekir. Bir başka önemli husus, kamışın yapıldığı kargının sertliğidir; yumuşak kargılarda en tiz seslerin oluşumu zorlaşır, orta sertlikte (sertçe) olan kargılar tiz rejistr için daha elverişlidir. Bu ölçü kişiden kişiye farklı olduğundan *sayısal* verilerle değil, daha çok genel uyarı (düşünce) olarak önerilmektedir.

*Tiz rejistr*ın icrasında dudak pozisyonunun konumu ve basıncı çok büyük önem taşımaktadır. Doğru konumlanmayan bir pozisyon (ki bu tiz rejistrda her ses için biraz farklıdır) ton oluşumunu engeller. Dudak basıncı sesin tizlik konumuna koşturarak artmaktadır; öyle ki, en tiz sesler kimi zaman diş** ancak kullanarak elde edilebilir. Diş yerine dudakla uygulandığında, dudağı ezme tehlikesi artar ve eserin devamı için sorun oluşturabilir. Bu anlamda, özellikle “en tiz” seslerin besteciler tarafından dikkatle kullanılması gerektiği gibi, icracının da çok emniyetli beceri elde edebilmesi için büyük emek harcaması gerekmektedir. Yukarıda sunulan öneriler dikkate alınırsa bu zorluk önemli ölçüde azalacaktır.

*Dudak glisandos*u çok büyük zorluk oluşturmaz; dudak ve hava basıncıyla rahatlıkla uygulanabilmektedir. Kaydırmanın hasas ayarı için dudak pozisyonunun hâkimiyeti üzerine titiz çalışılmalıdır. (bkz. Örnek 3)

* Uygulanan model: *Marigaux* 910 Serisi “Tam otomatik”. **Not:** Unutulmamalıdır ki her çalgı modeli, marka, kamış v.s. farklılıklar gösterebilmektedir. Bundan dolayı, öneriler kesin sonuç veremeyebilir. Öneri daha çok “seçenek” arama yönünde bir fikir olarak değerlendirilmelidir.

** Diş Pozisyonu. Bkz. 2.1.1.5.

Örnek 3 (1. Bölüm: ölçü 32-36)

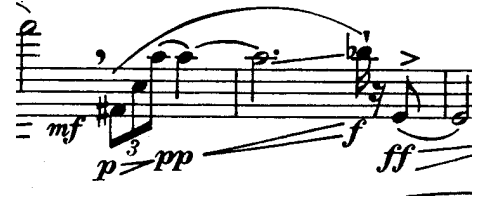


Aşağıdaki örnekte glissando kısa mesafeli olmasına rağmen *parmakla* yapılırsa daha etkileyici sonuç vermektedir. Bu uygulamada; parmağı kaydırarak mekanizma perdesi deliği aralanır ve hava / dudak basıncı yardımıyla glissando gerçekleşir.

Örnek 4a (1. Bölüm: ölçü 30-31)

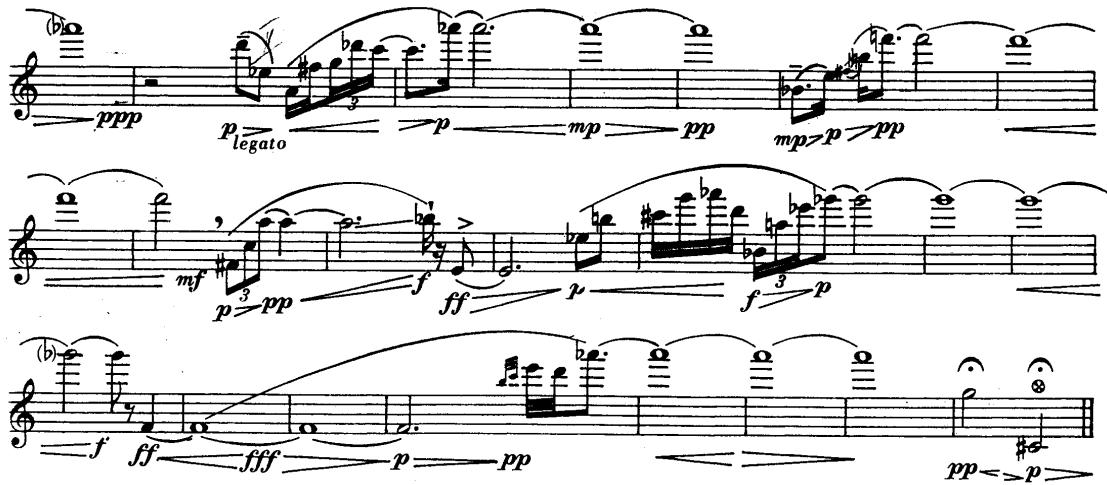


Örnek 4b (1. Bölüm: ölçü 48-49)



C) “Pasaj Zorlukları” ve “Geniş Ses Atlamaları”.

Örnek 5 (1. Bölüm: ölçü 40-61)



Örnek 5’te gösterilen kısa mesafeli ama çok zor teknik pasajların ardından yine en tiz rejistirda uzun sesler görülmektedir. “*pp*” ile “*fff*” arasında kısa sürede gelişen nüanslarla birlikte, pes ile en tiz rejistr arasında tek bir bağ içinde atlamalar yer almaktadır. Uygulamada; dudak pozisyonunun çok çabuk bir şekilde gerekli konumu ve şekli alması önemlidir. Böylesi atlamaların arasındaki *nefes virgülü* veya *küçük suslar* bu amaç için iyi değerlendirilmelidir. Örnekteki son ses olan *do diyez*, *decrescendo*’lu piyano içinde “Kırılan Ses” olması nedeniyle icracıdan büyük beceri talep eder.*

İkinci bölümde aynı teknikler özelliklerini korurken güçlük dereceleri artırılmıştır.

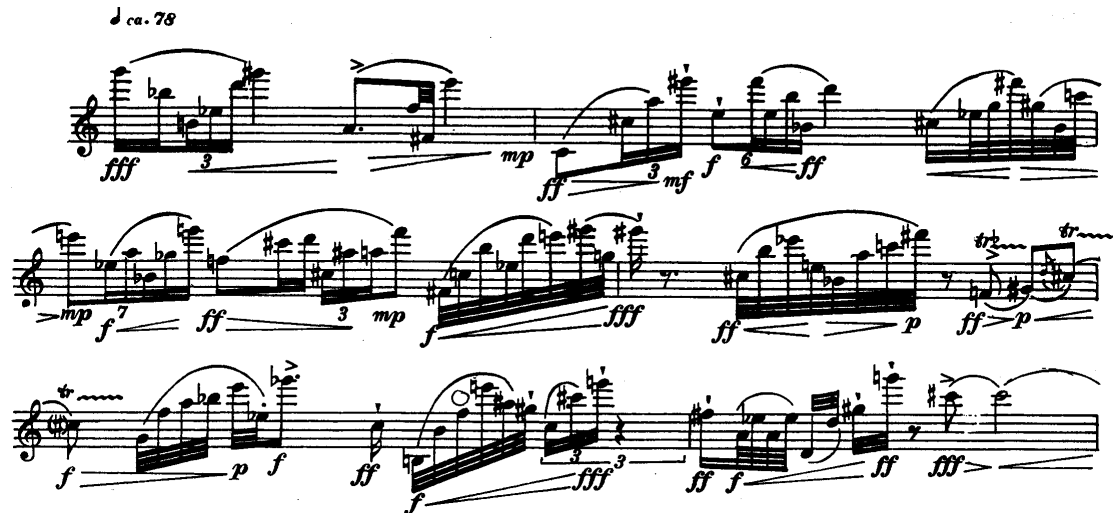
Örnek 6 (2. Bölüm)

* “Uygulama Önerileri”nde ek olarak belirtilmiş olan 1. oktav perdesiyle birlikte, dudakların konumu ve kamış üzerindeki basıncı belirleyici işlev olarak dikkate alınmalıdır.



Örnek 6'da görüleceği üzere; dinamik gelişimleri daha da sıklaşmış, ama ani değişim sadece 2. dizeğin 5. ölçüsünde kullanılmıştır (ffp). Geniş ses atlamalarının kullanımı da sıklaşmış ve 1. ölçüde olduğu gibi ani hareketler eklenmiştir. Glisandoların kullanımında artış izlenirken* özellikle bölümün son dokuz ölçüsünde ön plana taşınmıştır. Bu bölümde de kısa mesafeli *pasaj zorlukları* izlenmektedir.** Ama asıl 3. bölümün girişinde bu özellik, neredeyse imkânsıza yakın bir zorluk derecesinde kullanılmıştır.

Örnek 7 (3. Bölüm: ölçü 1-6)



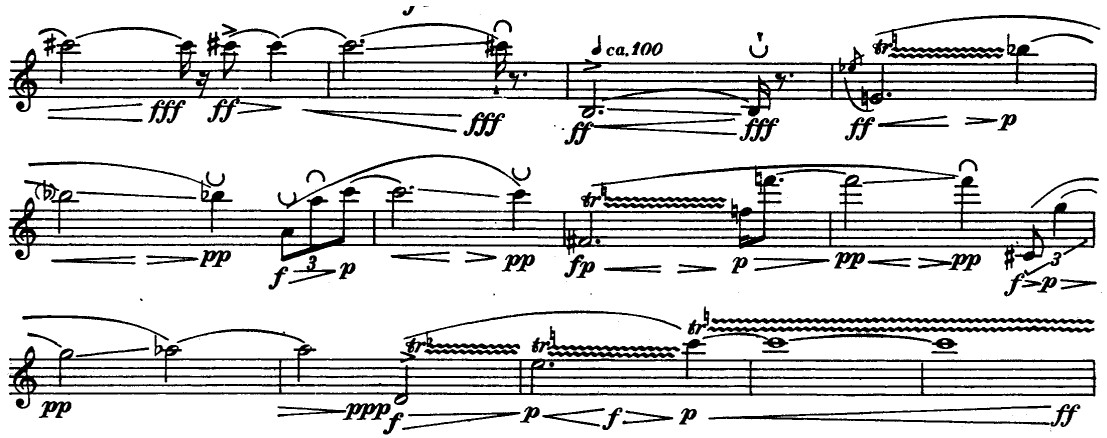
* Örneğin, 3. dizeğin 3. ölçüsünde glisando aynı sese dönüş yaptığından dudakla yapılması daha uygun ve etkileyici olur. Aynı şekilde 4. dizeğin 4. ölçüsünde, 5. ve 6. dizeği bağlayan ölçülerdeki glisandolar için de söz konusudur.

** Örneğin, 5. dizeğin 2. Ölçüsünde.

Örnek 7’de gösterilen pasajların zorluk derecesi çok yüksektir. Çalışma önerisi olarak diğer pasajlarla farklılık göstermemektedir; pasajların ezberlenerek, nüans ve ritimleriyle birlikte yavaştan hızlıya doğru çalışılması önerilmektedir.

D) Üçüncü bölümün devamında, yine dudak glisandosuyla* biten uzun bir sesin ardından *yeni* bir tekniğin kullanımı görülmektedir: “Çift Tril”.

Örnek 8 (3. Bölüm: ölçü 7-19)



Çift Tril tekniği hem kısa (üç vuruş) hem de uzun (14 vuruş) süreli mesafelerde sesleri değiştirerek kullanılmıştır. İcra olarak çok zor değildir, ama nüanslar eklendiğinden titiz çalışma gerektirir. Örnek 8’de dikkat çeken bir başka yeni teknik; “mikro-ton”ların kullanılmasıdır. Genelde *mikro-tonlar*, sadece glisandonun bitişini belirleyen yaklaşık bir *simge* olarak değerlendirilmiş. Bu simge; *çeyrek-ton pes* ve *çeyrek-ton tiz* olarak belirlenmiştir. Yine de, bu tekniğin çok sınırlı kullanıldığı söylenebilir.

E) Üçüncü bölümün devamında “Parmak Glisandosı” tekniği ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

* Not: Tercihe bağlıdır.

Örnek 9 (3. Bölüm: ölçü 20-33)



Dar, orta ve geniş mesafeli aralıklarla her iki yöne doğru kullanılan *parmak glisandos*u obuada çok büyük teknik zorluk yaratmaktadır. Yeni çalgı modellerinde kullanılan mekanizmalar birçok teknik için kolaylıklar sağlarken, glissando tekniği için “açık perdeli” olan eski modeller hâlen daha elverişlidir. Üçüncü bölümün bu kısmında (bu defa tek ses üzerine) kısa, orta ve uzun süreli çift tril tekniği tekrar görülmektedir. Son bir buçuk dizekteki glisandolar için tempo serbestliği (*tempo ad libitum*) verilmesi bir nebze de olsa icracıyı rahatlasa da, yine de glissando tekniğinin en iyi şekilde uygulanabilmesi için büyük emek sarfedilmesi zorunludur. (bkz. 2.1.4.)

Uygulama Önerileri: Öncelikle sesleri kromatik düzende glissando uygulanmalı, ardından -çalgı modelinin özellikleri de göz önünde bulundurularak- ara pozisyonların bulunmasına çalışılmalıdır. Kamışın yumuşak olmasına ve dudak basıncına kolay tepki vermesine dikkat edilmelidir.

F) “Misterioso” (Gizemli) adını taşıyan 4. bölüm önceki bölümlere tam bir zıtlık oluşturmaktadır. (bkz. Örnek 10) Ana çizgi* korunurken, icracıya *aleatorik* olanak tanınmaktadır. Hayal dünyasının sınırları olmadığından hareketle, bu bölümde elverişli kullanım sağlayan yeni çalış teknikleri; *Renk Perdeleri*, *Flajole*, *Kurbağa*

* Uzun / duran sesler, dinamik çeşitlilik ve geniş ses atlamaları gibi.

Örnek 10* (4. Bölüm)

* **Not:** Nota dizeğindeki orta (ikinci) dizek *Georg Meerwein*'e aittir; altına eklenen boş dizek ise ikracının kendi fikirlerini yazması için hazırlanmıştır.

3.2. Heinz Holliger, Studie über Mehrklänge für Oboe, 1971

Yeni Müziğe hem icracı hem de besteci olarak öncülük eden *Heinz Holliger* 1939 yılında İsviçre’de doğdu. Oboe’nın en büyük virtüözlerinden biri olan sanatçıya birçok eser ithaf edilmiştir; *Luciano Berio* “Sequenza VII per oboe”, *Antal Doráti* “Cinq Pieces Pour le Hautbois”, *Toru Takemitsu* “Distance pour hautbois avec ou sans sho”, *Krzysztof Penderecki* “Capriccio per oboe e 11 archi” bunlardan bazılarıdır. Ünlü bir arpist olan eşi *Ursula Holliger*’le kurdukları ikili için de *Hans Werner Henze* ve *Ernst Krenek* gibi besteciler örneğinde pek çok eser yazılmıştır.

Pierre Boulez’in öğrencisi olan *Holliger*’in, besteciliğini sadece kendi çalgısıyla sınırlandırmayan geniş bir eser kataloğu vardır. Günümüze kadar Yeni Müzik Dönemi’nin birçok aşamasını yaşayan sanatçı, müzik dilinde her zaman için *en yeni* malzemeyi kullanmıştır. Olağanüstü tekniği sayesinde birçok yeni çalış teknikleri ortaya çıkarmış ve eserlerinde kullanmıştır. *Günter Joppig*’e göre; “*Heinz Holliger, günümüze kadar duyulmamış parlaklıkta bir teknikte çalmaktadır, bunu da muntazam bir nefes tekniğiyle birleştirmiştir. Doğal olarak “Nefes çevirme tekniği”ne de (Permanente Atmung alm.) hâkimdir.*”¹¹⁰

Teknik Analiz:

“Studie über Mehrklänge für Oboe” (alm.) adlı eserinin¹¹¹ incelenmesinde, yeni çalış teknikleri arasında en çarpıcı kullanımına örnek olabilecek “Çoksesli Tınılar” konu başlığı ele alınmıştır. (bkz. Örnek 11) Bu ana öğeye eşlik eden Kurbağa Dili, Akor Glisandosı, Akor Trilleri, Çift Dil, Çift Flajole ve Zurna Tekniği gibi diğer teknikler esere özgünlük kazandırmış, Yeni Müzik literatüründe özel bir konuma getirmiştir.

A) “Çoksesli Tınılar” tekniği eser boyunca aralıksız olarak kullanılmıştır. Bu özellik ve bununla birlikte “Zurna Tekniği” de, eserin en önemli karakteristiğidir. İçerik olarak, Çoksesli Tınıların *uyumsuz akorları* daha çok kullanılmıştır. (bkz. 2.1.2.2.)

¹¹⁰ G. Joppig, *age*, s. 150.

¹¹¹ H. Holliger, *Studie über Mehrklänge für Oboe*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1980.

Studie über Mehrklänge

Chordal Study Etude d'accords

Heinz Holliger, 1971

[illegible]

B) “Çoksesli Tınlar Arasında Geçişler” tekniği, bütün akor kompleksleri arasında kesintisiz geçiş zorunluluğu nedeniyle, *zurna tekniği*yle uygulanmalıdır. Bu süreklilik, ikinci sayfanın son satırlarında nefes virgülleriyle bölünmektedir. Virgüllerin sayısı; kesme süresinin uzunluğuna işaret eder. (bkz. Örnek 12)

Örnek 12

The image displays two staves of musical notation for a Zurna. The top staff features a series of notes with a crescendo line above them, labeled 'crescendo' and 'ff'. Above the staff, there are markings for 'accelerando' and 'al tr' (allargando). A bracket labeled 'Lippendruck:' spans the first part of the staff, with a 'min.' marking below it. The bottom staff shows a series of notes with a crescendo line above them, labeled 'ff' and 'ppp'. Above the staff, there are markings for '(E)(M)(M)(E)' and '(M)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Uygulama Önerileri: Çoksesli tınılarda *zurna tekniği* kullanmanın kendi içinde kolaylıklar ve zorluklar içerir. Entonasyonun sabitliğinin birincil önemini yitirmesi bir rahatlık gibi görülse de, daha çok havanın gitmesi, akorun gerektirdiği hava basıncı ve dudak pozisyonunun, nefesi döndürme esnasında deformasyona uğrama olasılığının yükselmesi uygulamayı zorlaştırır. Problemi azaltmak için zurna tekniğini mümkün olan en küçük dudak pozisyonu değişikliğiyle (deforme) uygulamaya çalışmak gerekir. (bkz. 2.1.11.)

Bunun için öncelikle, ağız kovuğun içindeki havanın iyi değerlendirilmesi ve yetmez ise yanaklara ek hava alınmasına izin verilmelidir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, titreşim çokluğundan dolayı çoksesli tınlar, tek sese göre daha çok hava gerektirir. Bu nedenle yanaklara hava doldurma zorunluluğu doğabilir. Bu durum

akorların arasında farklılık göstermektedir. Belki de, uygulamada daha kolay olan akorları önceden tespit edip, zurna tekniğini bunların üzerinde uygulama yöntemine başvurulabilir. Yine de, icra akışı içinde bu da tam isabet etmeyebilir, bundan dolayı her akorda “zurna tekniği”nin uygulanabilmesi yönünde çalışılmalıdır.

C) “Teksesli ile Çoksesli Tınılar Arasında Geçişler” Örnek 12’de 2. dizeğin hemen başında izlenmektedir. Bu geçişler *çarpma* niteliğinde kullanılmıştır; önce teksesten (E = Einzelton alm.) çokseste (M = Mehrklang alm.) ve tersi. Teknik, ayrıca 3. sayfanın ilk iki dizeğinde de yoğun olarak kullanılmıştır. (bkz. Örnek 13) Çarpma veya kısa kullanımları daha elverişlidir. Tremolo veya uzun kullanım şekilleri parmak pozisyonlarına ve seslerin arasındaki mesafeye bağlı olarak zorluk oluşturabilir.*

Örnek 13

The image shows a musical score for Örnek 13, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff has a wavy line above it labeled 'Lippendruck' with 'max.' and 'min.' indicators. The bottom staff has a wavy line above it labeled 'L' with 'max.' and 'min.' indicators. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff', 'p', 'cresc.', and 'simile'. The notation is complex, with many notes and rests, and some notes are marked with 'E' and 'M' in parentheses. The score is written in a style that suggests it is a transcription of a live performance, with many notes and rests, and some notes are marked with 'E' and 'M' in parentheses.

D) “Çoksesli Akorun Sesleri İçinde Geçişler” tekniği eserin son ölçüsünde kullanılmıştır. Oldukça zor bir teknik uygulama olmakla beraber, çalgının modeline göre “Ossia” içinde *seçenek pozisyonlar* sunulmuştur. (bkz. Örnek 14) Yeni Müzik

* Örneğin, Örnek 13’ün birinci ölçüsündeki kullanımında, tek parmak değişmekte ve seslerin mesafesi hızlı tekrar için çok elverişliyken, aynı örneğin son ölçüsünün birinci figüründe, hem çıkan seslerin mesafesi arttığından hem de parmak pozisyonunda iki parmağın değişimi söz konusu olduğundan icra oldukça zorlaşır.

icraları için daha çok olanak sağlayan “Yarım otomatik” modeller için *Çift Flajole* tekniği kullanılmıştır. İcracının becerisine göre tını üç sesli akor halini alarak sesler arasında geçişler sağlanır. Seçenek olarak sunulan “Tam-otomatik” modellerdeki uygulama kısıtlılık göstermekle birlikte, normal ton ile armonikleri arasında tek sesli geçiş sağlanabilmektedir. Her iki uygulamayı da dudak ve hava basıncını çok iyi dengeleyerek gerçekleştirmek gerekir. (bkz. 2.1.2.3.)

Örnek 14

Example 14 shows a musical score with two staves. The top staff is for the main melody, featuring notes (o), [o], and (o) with various markings including 'Lippendruck: (1/2)', '(klang)', '+2.8', and 'max.'. The bottom staff is for the 'Ossia' part, marked 'für Oboen mit Oktavautomatik', with notes (o), [o], and (p) dim. and markings like '(Klang)' and 'al niente'.

E) “Tril ve Tremololar” tekniği; *Tril*, *Çift tril*, *Birleşimli Triller*, *Oktav Deliği Trili** ve *Çoksesli Tınlar Arasında Tril / Tremolo* olmak üzere, bu eserde geniş bir şekilde değerlendirilmiştir.

“Çoksesli Tınlar Arasında Tril / Tremolo” tekniği 2. sayfanın 2. dizeğinde kullanılmıştır. (bkz. Örnek 15) İlk ölçüde düzensiz trile küçük glisandolar eşlik ederken ikinci ölçüde tril düzenli tremolo durumuna getirilerek, bu defa *si perdesi* “oktav deliği trili” *accelerando* içinde ön plana taşınmaktadır.

Örnek 15

Example 15 shows a musical score with two staves. The top staff is for the main melody, featuring notes (o), [o], and (o) with markings including 'max. ad lib.', 'gliss.', 'senza Flz.', 'accelerando', and 'al tr'. The bottom staff is for the 'Ossia' part, marked '(unregelmässig)' and '(regelmässig)', with notes (M) tr and (o) with markings like 'fff' and 'ff'.

* Bkz. Terimleri Sözlüğü; No: 17(g).

Oktav Deliği Trili neredeyse tüm eser boyunca kullanılmıştır. (bkz. Örnek 16) Si perdesi üzerinde olan Oktav deliği*; kapalı, yarı açık ve açık olmak üzere üç şekilde kullanılmaktadır. Akorların oluşumlarında bu konumun işlevi çok önemli iken, akor glisandoları için de yardımcı perde olarak kullanılmaktadır. Trili düzenli, düzensiz, *accelerando*, *ritardando* ve *serbest* (ad. *libitum*) olmak üzere yoğun kullanarak çok etkili bir ifade dili sağlanmıştır. Teknik uygulamanın perde pozisyonları aracılığıyla olmasına karşın, alışlagelmişin dışındadır ve diğer tekniklerle birleştirilmede zorluk yaratır. Ayrıca, akorun yapısına bağlı olarak kimi zaman yakın ama kimi zaman oldukça farklı tınlara geçiş sağlandığından bazı zorluklar oluşabilir; ve bu durum, tekses ile çokses geçişlerine kadar varır.

“Tril”, “Çift Tril” ve “Birleşimli Triller” kullanarak eserin anlatım diline yoğun heyecan kazandırılmıştır. Örnek 16’nın başından; oktav deliği trili içinde normal tril ile başlayıp, kısa bir sürede çift trile dönüştürerek, ardından da yeni bir tril sesi daha ekleyip, birleşimli trile ulaşılmıştır. Fa diyez perdesi üzerinde 2. ve 3. parmakla uygulanan çift tril ile birlikte diğer tril tam üç satır boyunca (yaklaşık 36 saniye) devam ettirilmiştir. Triller -genel olarak- yavaş başlayarak *accelerando* içinde esas temposuna ulaşır ve ardından *ritardando* içinde yavaşlayarak sonlandırılır. Tüm bu geçişlerdeki değişimler ile çok farklı tını renklerine ulaşıldığından, çok dikkatli ve bilinçli yapılması gerekir.

Uygulama Önerileri: Temeldeki “Pedal Tını” üzerine kurbağa dili ve çift dil artikülasyonları uygulayabilmek için öncelikle birleşim trili için rahat / elin kasılmadığı bir parmak pozisyonu elde edilmelidir. Bu amaç için fa diyez-sol perdelerini birleştiren *mekanizma kolu* iyi bir işlev görebilir. Böylece, 2. ve 3. parmağın fa diyez perdesi üzerinde aynı noktada basma zorunluluğu ortadan kalkar; bu kez parmaklar yan yana -tıpkı piyanoda olduğu gibi- oluşacak bir pozisyonla daha rahat ve hızlı hareket edebilirler.

* Si perdesi oktav deliğinin önemi *Christopher Redgate* tarafından tasarlanan yeni “Howarth-Redgate” marka/model obuada da görülmektedir. Özellikle Yeni Müzik icraları için üretilen bu modelde, birçok yeniliklerin yanı sıra, si perdesinde *çift delik* kullanılmıştır; deliklerin biri standart, diğeri ise çok küçük çaptadır. Bu yenilik ile, en başta *mikro-ton* ve *çoksesli tınlara* çeşitliliğin artırılması ve en tiz rejistırın icrasında büyük kolaylık sağlanması amaçlanmıştır. (<http://www.21stcenturyoboe.com/>) Bkz. Terimler Sözlüğü No: 11.

Örnek 16

F) “Çoksesli Tınlar Arasında Glissando” tekniği eserin başlarında (bkz. Örnek 11) ve sonlarında (bkz. Örnek 17) yoğun olarak kullanılmıştır. Glisandolar, perde pozisyonları, oktav deliğın konumu ve dudak/hava basıncı değışimi aracılığıyla gerçekleşir. Karışık tını bileşimi içinde oluşan bu glisandolardan tekses glisandosı kadar etkili (kendini belli eden) sonuç elde edilememektedir. Bu anlamda da, glissando terimi yerine bazen “quasi glissando” (sanki / neredeyse glissando) terimi kullanılmıştır.

Örnek 17

The musical score for Örnek 17 consists of three staves. The top staff shows a wavy line representing a glissando, with labels 'L. { max. min. Flz. sempre' and 'min. sempre'. Below it, a treble clef staff contains notes with dynamics 'ffff', 'mf (senza cresc.)', and 'mf dolce'. The middle staff shows a wavy line with labels '(Flz.) (o)-' and '(o) (o)'. The bottom staff shows a wavy line with labels '(E) (o) senza Flz.' and 'gliss. [o] [oo]'. Below the bottom staff, there are dynamics 'f', 'mp', 'sf p', and 'mf'. A note '(parallel zu Tonschwankungen)' is written below the bottom staff.

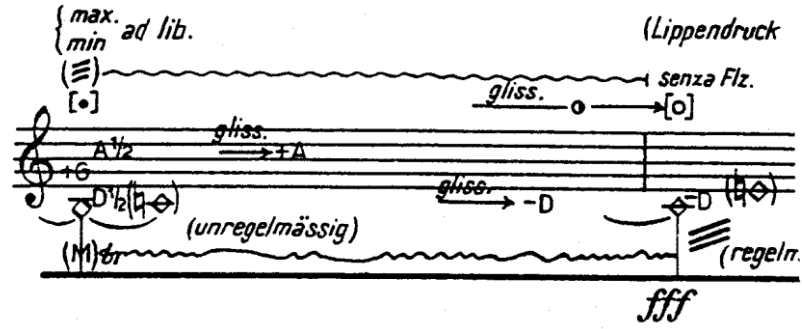
G) *Kurbağa dili* tekniğinin -Örnek 17’de gösterildiği gibi- glisando ile birlikte uzun süreli olarak (*gliss. sempre* it.) kullanıldığı görülmektedir. Ani bir etki yaratmak amacıyla birkaç kısa kullanımın dışında, Örnek 18’de de uzun süreli (*Flz. sempre*) kurbağa dili tekniği görülmektedir. Her iki yerde *arkadan** olan uygulama şekliyle yapılmalıdır. Bu teknik, başka tekniklerle birlikte kullanıldığından uygulama oldukça zordur. (bkz. Örnek 19)

Örnek 18

The musical score for Örnek 18 shows a single staff with a wavy line representing a glissando, with labels 'L. { max. min. Flz. sempre' and 'ad lib.'. Below it, a treble clef staff contains notes with dynamics 'fff', 'fff-f', and 'f'. The staff is labeled 'freie Bewegungen, nicht synchron' and '(simile)'. Below the staff, there is a note 'Dynamik und Lippendruck nicht parallel'.

* Damaktan. Bkz. 2.1.3.4.

Örnek 19



Uygulama Önerileri: Zorluğun en önemli sebebi; *kurbağa dili* tekniğiyle birlikte başka tekniklerin birleştirilmiş olmasıdır. (bkz. Örnek 19) Bundan dolayı, *kurbağa dili* uygulamasının çalışmanın en sonuna eklenmesi önerilir. Örneğin; Örnek 17’deki uygulamada, önce tüm akorların tespit edilmesi, ardından aralarındaki glissando çalışması yapıldıktan sonra eklenmesi; Örnek 18’deki uygulamada ise, kullanılan akorların tespitinden sonra aralarındaki ritimsel geçişlerinin icrası çok iyi / rahat bir seviyeye getirildikten sonra eklenmesi anlamlıdır.

Uzun bir süre boyunca *kurbağa dili* tekniğinin uygulanması, ayrıca bir zorluk yaratır. İcra esnasında boğaz kaslarının mümkün olduğunca gevşek olması önemlidir. İcra edilen tonun rejistirdaki konumu, kamışın sertliği ve talep edilen hava basıncı belirleyici etkenlerdir. Onların birleşimi icracıya göre değişir ve bundan dolayı kimiler için tiz tonlarda *kurbağa dili* tekniğinin uygulanması daha kolay, kimileri için de daha güçtür. Başarılı icra için kesin olan şey; hava basıncının oluşturduğu boğaz içi kasılmasının çok iyi dengelenmesinin gerekliliğidir.

Ğ) Çift Dil* tekniği *f – fff* nüansı ve farklı ritim kalıpları içinde değerlendirilmiştir. Örnek 20’de görüleceği üzere, *kurbağa dili* kullanımını icracının isteğine serbest (*ad. lib.*) bırakılarak, çift dil tekniği ile aralarında etkileşim amaçlanmıştır. Uzun birleşimli trilin son satırında eklenen çift dille, eser ifade gücü bakımından doruk noktasına ulaşır.

* Bkz. 2.1.3.2.

karakteristik özelliği haline gelecek olan “Sonoristik” yazıyı benimsemesi, her enstrümanın solistik olanaklarını sonuna kadar irdeleyip kullanması ve çalış tekniklerinin sınırlarını zorlamaya odaklanması sayesinde, en ince ayrıntısına kadar düşünülerek hesaplanmış (olan) kendi müzik diline erişebilmiştir. Yapıtlarında seslerin ifadesi ile o sırada eseri seslendiren yorumcunun hareketlerindeki gelişmeleri de hesaplamış olması, müzik dinleyicisinin algısında önemli rol oynar. Bunu, yorumcunun çalarken yarattığı fiziksel güç ile müziğin formal ve ifadeye dayalı açılarını hedefleyerek başarmıştır.

Afrikalı yerliler ve Avustralyalı Aborjinlerin müzik kültürlerinde bulunduğu paralelliği eserlerinin kurgusunda; dillerin gelişimi öncesi çıkan sesleri, tahta nefeslilerin değişken “multiphonic”leri ile hayalî akorların inişli çıkışlı seslerini, onun eserlerinde bulmak mümkündür. 1960’ların başında -*Bartolozzi*’nin önemli kitabından “New Sounds for Woodwind” (ing.) çok önce- *Szalonek*, eserlerinde sistematik olarak bu efektleri kullanmıştır.¹¹² Bir başka çalışmada ise; nefesli beşli’nin çalabildiği “çift flajole” olanaklarını sistematik hale getirip, tüm eseri çift flajole’lerden oluşturmuştur.¹¹³ Nefesli çalgılara ve özellikle Obua’ya karşı duydu ilgi, diğer eserlerinde de görülebilir.

1966 yılında yazdığı “Quattro Monologhi per Oboe Solo” (it.) (Solo Obua için Dört Monolog tr.) adlı eserinde¹¹⁴, göze çarpan önemli yenilik olan *notasyon* iyi deşifre edilmelidir. Nota kuyruğu olarak kullanılan farklı uzunluklardaki yatay çizgiler seslerin veya *cluster* (salkım akorlar) içinde bulunan ses gruplarının sürelerini belirtir. Birinci Monolog’ta ölçü olmadığından, bu çizgilere saniye rakamları eklenmiştir. (örn. 2’) İkinci ve üçüncü Monolog’ta ise uygulama değişmiş, bu kez kesik çizgilerle bir saniye (1’) değerinde ölçüler konulmuştur. Buna göre icracı, kuyrukların uzunluğuna bakarak seslerin sürelerini göreceli olarak belirlemelidir. Her iki durumda da notasyonun süre parametresi, *saniye* olarak

¹¹² Carl Humphries, “Witold Szalonek Controversial Composer Intent on Reconciling Poland’s Musical Past and Future”, **The Guardian**, 2001,

<<http://www.theguardian.com/news/2001/oct/30/guardianobituaries.arts>> [02.05.2014]

¹¹³ Christoph Hempel, **Übungshilfen für Oboisten**, Mössler Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1975, s. 11.

¹¹⁴ W. Szalonek, **Quattro Monologhi per Oboe Solo**, PMW Edition, Kraków, 1985.

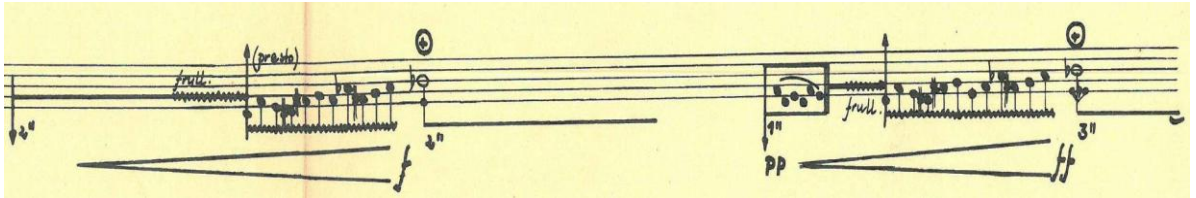
belirlenmiştir. Saniye, kesin ölçülebilir bir birim olduğundan Monolog'ların bitiminde toplam süreleri besteci tarafından belirtilmiştir. (örn. 1. Monolog için 1'50")* Bu durum, - eserin genel Aleatorik yapısının sınırlandırması- 4. Monolog'ta tamamen aşılmıştır. Tempo, ritim, artikülâsyon, dinamik gibi müziğin temel parametreleri tamamen serbest bırakılmıştır. Örneğin, 4. Monolog'a istenildiği yerde başlanabilir ve bitirilebilir. Tek kural; *komşuluk* ilkesidir; gruplar arasında komşu olmayan atlamalar istenmemektedir. Bu şekilde, aleatorik müziğin özünde yatan özgürlük ile birlikte, bir çeşit kontrol de sağlanmaktadır. Toplam süresi ise; 3'30" – 4'30" arasında öngörülmüştür. Ayrıca, notasyonun resim olarak âdeta bir *güneşi* çağrıştırması "Optik" etki de yaratmaktadır. (bkz. Örnek 27)

Teknik Analiz:

Eser içinde kullanılan başlıca yeni çalış teknikleri; Kurbağa Dili ve Çoksesli Tınılar'dır. Bu teknikler "Yeni Müzik" Obua repertuvarında genelde en sevilenlerdir. Ayrıca 2. Monolog'ta çok nadir kullanılan bir tekniğe de rastlanmaktadır: "Sadece Kamışla Çalma".

A) "Kurbağa Dili" (frullato) sadece tek ses üzerine uygulanmamaktadır; cluster'ın içinde bulunan seslerde ve devamındaki dizide de kullanıldığı 1. Monolog'ta görülmektedir. Tek sese kıyasla teknik icrası daha zordur. Genizden (*arkadan*) yapılan uygulama şekli tercih edilmelidir. (bkz. Örnek 21)

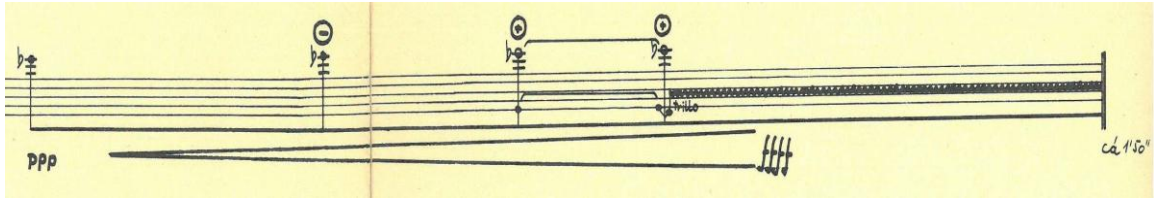
Örnek 21 (1. Monolog)



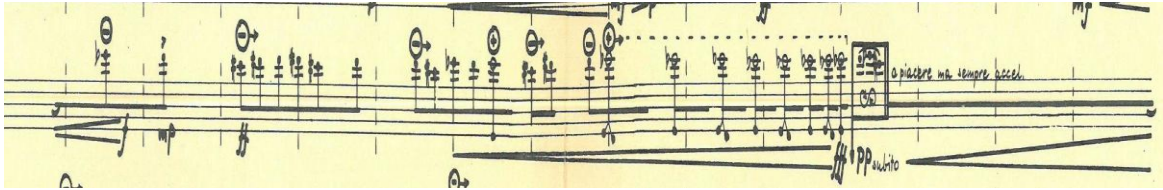
* Bkz. Örnek 22.

B) “Çoksesli Tınlar” tekniği eserde geniş şekilde değerlendirilmiştir. Örnek 21’de görülen iki saniye uzunlukta olan birinci akor bir “Kırılan Ses”tir. Örnek 22’deki teknikler ise; a) teksesten çokseste geçiş, b) bir başka çoksesli tınıya geçiş, c) “Akor Trili”dir.* Benzer bir uygulamaya, daha uzun şekliyle 3. Monolog’ta da rastlanır. (bkz. Örnek 23)

Örnek 22 (1. Monolog)

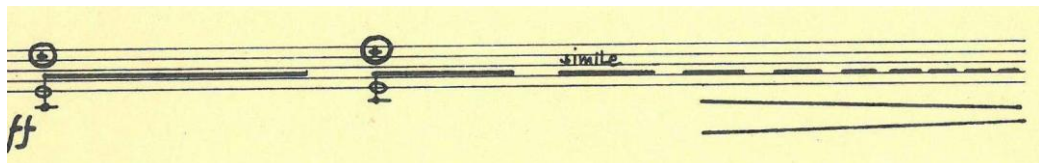


Örnek 23 (3. Monolog)



Örnek 24’deki uygulama ise; kırılmış akor üzerine yapılan dil artikülasyonudur. Örnek 23’e benzer bir yaklaşım vardır; gittikçe sıkıştırılan bir akorun tekrarı (repetition alm.) uygulanmıştır.

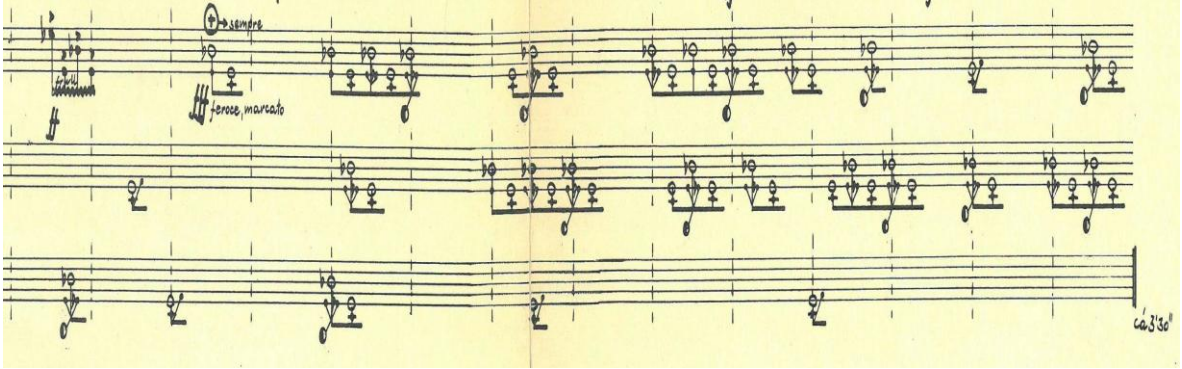
Örnek 24 (1. Monolog)



* Bkz. Terimler Sözlüğü No: 17 (a).

Çoksesli Tınlar'a 2. Monolog'ta rastlanılmaz iken, 3. Monolog'un son üç satırı tamamen Çoksesli Tınlar'dan oluşur. Beş akorun arasında tekrara dayanan ritimsel örgü *anlatım dili* olarak değerlendirilmiştir. (bkz. Örnek 25)

Örnek 25 (3. Monolog)



C) “Sadece Kamışla Çalma” tekniğine genelde çok ender rastlanılır. İkinci Monolog'un tematik sunumunda kullanılan bu teknik, çok etkileyicidir. Uygulamada; ellerin avuçlarıyla -kovuk veya trompet gibi- bir form biçimi oluşup*, avuç içine yerleştirilen “sadece kamışın” içine üflenmesiyle volüm ve renk değişimi sağlanır. Rejistr oldukça sınırlıdır; kamışın özelliklerine göre, en çok bir sekizli kadardır. (bkz. 2.1.8.) Monolog'ta kullanılan glisandolu uygulamalar, anlatım diline ayrı bir zenginlik kazandırmaktadır. (bkz. Örnek 26)

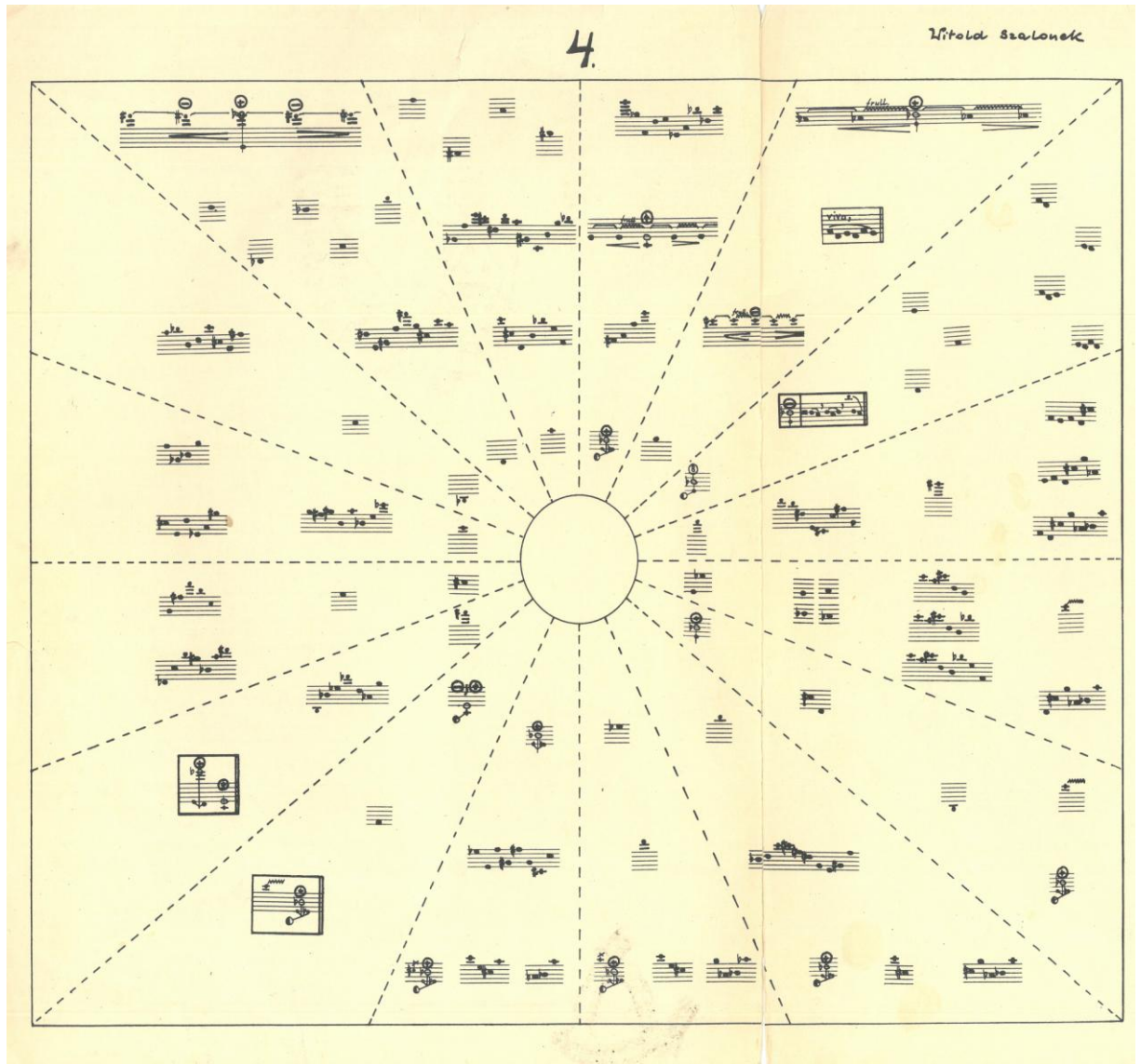
Örnek 26 (2. Monolog)



* Bu amaç için Obua gövdesinin kalak kısmını kullanmak da denenebilir.

Dördüncü Monolog'ta -sadece kamışla çalma tekniği dışında- diğer bölümlerde kullanılan tekniklerin tümü görülmektedir; cluster içinde gruplamalar, frullato, akorlar, geçişler v.s. (bkz. Örnek 27) Bu bölümde Aleatorik yapının çok yenilikçi/yaratıcı şekilde kullanılmasıyla icracıya sayısız yorumlama fırsatı sunulmuştur. Belki de, eserin en çarpıcı bölümü olan 4. Monolog'un (diğerlerinin de olabileceği gibi) tek başına bir resital programında yorumlanması, barok dönemin formlarıyla* da örtüşeceğinden pek aykırı düşmeyecektir.

Örnek 27 (4. Monolog)



* Süit, fantaziler v.s.

3.4. Krzysztof Penderecki, Capriccio per Oboe e 11 Archi, 1964

1933 yılında Debica’da doğan *Krzysztof Penderecki*, Polonya bestecilik ekolünün kurucularından sayılan *Artur Malawski*’nin yanında Krakov’da okudu. Daha gençlik yıllarında Polonya’daki bestecilik yarışmalarında aldığı ödüllerle dikkat çekti ve 1960’lı yıllarda Avrupa’da da tanınmaya başladı. İlk önemli başarıları arasında; “Donaueschingen Festivali”nde icra edilen Vurma ve Yaylı Çalgılar için “Anaklasis” ve -UNESCO tarafından ödüle layık görülen- 52 Solo Yaylı Çalgı için “Threnos für die Opfer von Hiroshima”, eserleridir. 1966 yılında icra edilen “Lukas-Passion” adlı büyük çaplı eserinden sonra ününü pekiştirerek Folkwang Müzik Akademisi’nde (Essen / Almanya) öğretmenliğe başladı. Hemen ardından, 1972 yılında Krakov Müzik Akademisi müdürlüğüne atandı. O dönemde, genç sayılabilecek yaşına rağmen eserleriyle geniş kitlelere hitap eden ve *yeni müziğin imajına* çok olumlu katkı sağlayan *Penderecki*, en çok rağbet gören besteci konumuna gelmiştir.¹¹⁵

4 Temmuz 1964 yılında Krakov’da tamamlanan “Capriccio per Oboe e 11 Archi” (it.) (Obua ve 11 Yaylı Çalgılar için Capriccio tr.) adlı eser¹¹⁶ *Penderecki*’nin - yukarıdan da anlaşılabileceği gibi- oldukça verimli yaratma dönemine rastlar. Gençlik yıllarının etkileşim merkezi -başta *Webern* ve *Boulez* olmak üzere- Avrupa’daki öncü akımlar olmuştur. *Stravinski*’nin ve Amerikalı besteci *Henry Cowell*’in izleri de eserlerinde görülmektedir. Besteci, o sıralarda dünya sanat akımları etkisinde *en yeni* malzemenin peşinden koşmuştur. Kullanılan yeni çalış tekniklerinin yoğunluğu göz önüne alındığında, Obua için yazılan bu başyapıtında söz konusu akımlar onun *müzik dilini* yansıtmıştır. *Penderecki*, günümüze kadar uzanan verimli yaratıcılığı boyunca çok farklı eserlere imza atsa da, dünya literatüründe en çok bu dönemin yapıtlarıyla anılmaktadır.

Şu ana kadar incelenen eserler “Solo Obua” için yazılmıştır. Yeni Müzik tekniklerini kullanan eserlerde genel eğilim, Obua’yı solo çalgı olarak kullanmak olmuştur. Oysa *Penderecki*, eserinde Solo Obua’yı 11 Yaylı Çalgı ile birlikte

¹¹⁵ H. Vogt, *age*, s. 349.

¹¹⁶ K. Penderecki, *Capriccio per Oboe e 11 Archi*, Moeck Verlag, Celle, 1968.

kullanmasına karşın, çarpıcı şekilde Solo (Obua) partisinde dönemin bilinen yeni çalış tekniklerini çok yoğun şekilde kullanmaktan geri durmamıştır. Obua'yı, 11 kişilik yaylı çalgı grubu ile birlikte tümüyle her bir çalgının yeni tınlarını da kullanarak değerlendirmiştir. Yeni tınların gruplar arasında dolaşımını ve hatta solo obua ile diyalog'una kadar yeni tını arayışlarında cesur ve başarılı adımlar atılmıştır. *Penderecki*'nin bu eserinde, "Sonorismus" (alm.) adı verilen, Polonya bestecilik ekolünün karakteristik özellikleri görülmektedir.*

Solist olan Obua'nın, Şef olmadığında, şefin yerine geçebilmesi, ayrıca 11 yaylı çalgının birbirlerini görecektir şekilde *yarım ay* biçiminde oturuş düzenine geçirilmesi, oldukça cesur bir karardır. Zira eser aleatorik yazı stiline yazılmıştır. Bu eser orkestra şefsiz icra edebilmenin tek yolu, icracıların birbirlerinin partilerini iyi bilmelerinin yanısıra, yorum için zamanlamada, ciddi bir trafik çözümünün yapılmasıdır. Doğal olarak icracıların sayısı çoğaldıkça, yeni çalış teknikleriyle yüklü bir yaratıyı icra etmek de zorlaşır. Kimi zaman orkestra şefinin yardımına başvurulsa da, eseri bütünleştiren en önemli etken notasyondur. (bkz. 1. Bölüm s. 41) *Penderecki*'nin kullandığı *saniye* birimiyle ölçümlenen ve grafik imgelerle desteklenen bu yenilikçi yazı stili, geleneksel sayılabilecek formuyla, öğrenmeyi ve okumayı kolaylaştırmaktadır.¹¹⁷

Teknik Analiz:

"Yeni tını arayışı ve yeni çalış tekniklerini kullanmak" eserin *ana öğesi* halindedir. Çift Tril, Kurbağa Dili, Glissando, Tril/Tremolo, Bisbigliando ve Çift Flajole'den oluşan -dönemin en çok bilinen- teknikler, neredeyse aralıksız olarak ard arda kullanılmıştır. Aralarında en göze çarpan yenilikler; çift flajoleler arasında glissando ve glissando ile birlikte kurbağa dili uygulamalarıdır.

* Sonorismus: Müzik yaratılarında "tını" karakteristiğini ön plâna taşıyan, 1960'lı yıllarda Polonya bestecilik ekolünde yaygınlaşan bir kompozisyon üslubudur. (Ruth Seehaber, **Die "Polnische Schule" in der Neuen Musik Befragung eines Musikhistorischen Topos**, Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln-Weimer-Wien 2009, s.162,

<http://books.google.com.tr/books?id=sfoENA0H_W8C&pg=PA162&lpg=PA162&dq=Sonorismus&source=bl&ots=ENsuWLQaeC&sig=89A3nvHvCJDI4nqKuLZGf0911vo&hl=tr&sa=X&ei=blEtU8KYN6Sh7AaI2oDABg&ved=0CGUQ6AEwBg#v=onepage&q=Sonorismus&f=false> [22.03.2014]

¹¹⁷ H. Vogt, **age**, s. 348.

A) “Çift Tril” ile başlayan eserde bu tekniğin uzun süreli kullanımı tercih edilmiştir; tek ton üzerinde dokuz saniye boyunca kullanılmış (bkz. Örnek 28a), 23. sayfada ise farklı tonlara geçişler yaparak 14 saniye boyunca değerlendirilmiştir. (bkz. Örnek 28b) Kimi geçişlere kısa çarpmalar eklenmiştir. Teknik –bisbigliando’ya bağlayarak- çok zor pasajın içinde, bir buçuk saniye değerinde de kullanılmıştır. (bkz. Örnek 38)

Örnek 28a (Ölçü: 1-9)

Capriccio per oboe e 11 archi

Örnek 28b (Ölçü: 305-315)

Meno mosso

B) “Kurbağa Dili” tekniği, çift tril tekniğinin hemen ardından kullanılmıştır. Neredeyse dokuz saniye boyunca süren uygulamanın içinde üç farklı kullanım şekli yer almaktadır; a) tek ton üzerine, b) bu tona kısa çarpma eklenmesi ve c) glisando ile birlikte kullanımı. (bkz. Örnek 29)

Örnek 29 (Ölçü: 10-19)

The musical score for Örnek 29 (Ölçü: 10-19) is presented in two systems. The first system features a piano (p) part with four staves (1-4) and a solo oboe (oboe solo) part. The piano part includes dynamics of *fff*, *ff*, and *sff*. The oboe part includes a *gliss.* (glissando) and a *p* (piano) dynamic. The second system features a violin (vn) part with three staves (1-3) and a solo oboe (oboe solo) part. The violin part includes dynamics of *sff* and *p*. The oboe part includes a *gliss.* (glissando) and a *p* (piano) dynamic.

Bu kullanım mantığı eser boyunca farklı şekillerde uygulanmıştır;

a) Pes rejistırda *tek tondan* yola çıkarak kurbağa dilinin eklenmesiyle, triller / tremololar ve glisandoların aracılığıyla süren tırmanış, rejistırın en tiz tonlarına kadar ulaşmaktadır. (bkz. Örnek 30)

Örnek 30 (31-45)

The musical score for Örnek 30 (31-45) is presented in two systems. The first system features a solo oboe (oboe solo) part and a piano (p) part with four staves (1-4). The oboe part includes dynamics of *ff*, *ff*, and *p*. The piano part includes dynamics of *p*, *s.p.*, and *f*. The second system features a solo oboe (oboe solo) part and a piano (p) part with four staves (1-4). The oboe part includes dynamics of *p*, *s.p.*, and *f*. The piano part includes dynamics of *p*, *s.p.*, and *f*.

b) “Kısa süreli” kullanımlar ise eser boyunca sıkça görülmektedir. Bunların başına ya -Örnek 29’deki gibi- bir çarpma eklenmiştir, ya da sonları, çarpma niteliğinde bir ses ile sonlandırılmıştır. (bkz. Örnek 31a) Çarpmaların içeriği *tek tondan* başlayarak beş tona kadar çoğalmaktadır. (bkz. Örnek 31b) Çok tiz rejistırda da kullanılan kurbağa dilinin önüne -çalgının en pes sesinden başlayarak- üç tondan oluşan çarpma niteliğinde ekleme yapılmıştır. (bkz. Örnek 31c)

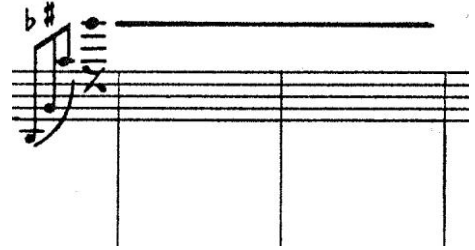
Örnek 31a (Ölçü: 91-97)



Örnek 31b (Ölçü: 294-296)



Örnek 31c (Ölçü: 216-218)

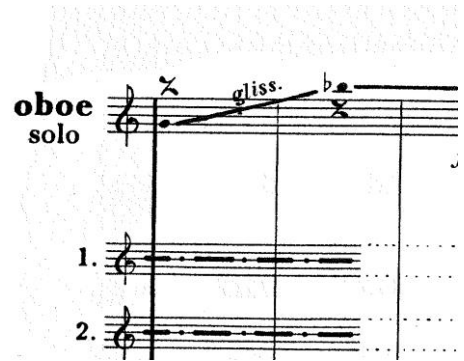


c) “Glissando ile birlikte” olan uygulama şekli -tüm zorluğa rağmen- dar (bkz. Örnek 32a) ve geniş (bkz. Örnek 32b) aralıklar üzerinde kullanılmıştır.

Örnek 32a (Ölçü: 214-216)



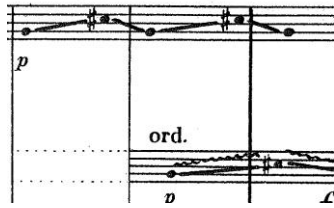
Örnek 32b (Ölçü: 346-348)



Farklı uzunluk ve uygulama şekilleriyle kurbağa dili tekniğinin toplamda 27 defa kullanıldığı bu eser, hem beste tekniği hem de icra tekniği açısından anlamlı sonuçlar doğurmaktadır. Ne yazık ki teknik, Yeni Müzik icracısı için vazgeçilmez olduğu kadar uygulamasının zorluk derecesi yüksektir. (bkz. 2.1.3.4.) Kurba Dili Tekniğini çok iyi ve rahat uygulayabilen bir icracı ancak bunu glissando ile birleştirebilir.

C) “Glissando” tekniği -kurbağa dili tekniği gibi- çok zengin değerlendirilmiştir. *Çift trıl* ve *kurbağa dili* ardından üçüncü teknik olarak kullanılmıştır. Teknik, *dar* (bkz. Örnek 33a ve 33b), *orta* ve *geniş* aralıklarda (bkz. Örnek 33c) yaklaşık 20 defa kullanılarak, kurbağa dili tekniğiyle oransal olarak dengelenmiştir.

Örnek 33a (Ölçü: 54-56)



Örnek 33b (Ölçü: 210-213)



Örnek 33c (Ölçü: 23-30)



Yukarıda da bahsedildiği gibi, glisandonun kurbağa diliyle birlikte kullanılması uygulamaya ayrıca zorluk getirmektedir.* Glisando’nun kullanılan diğer bir şekli ise: “Trıl ile birlikte” olanıdır. Kurbağa diliyle olan uygulamaya göre daha kolay olan bu yöntem için *parmak becerisi* önemlidir. Küçük aralıklar için daha çok

* Bu şekliyle kullanılmasına eserlerin genelinde ender olarak rastlanmaktadır.

tercih edilen bu uygulama, Örnek 34'te gösterildiği gibi bütün pasaj boyunca sadece beşinci ölçüde başlayıp, *geniş aralıklı* glisando'da trile ara verilerek tizdeki trile bağlamak suretiyle kullanılmıştır. Uygulamalar için daha çok ifade gücü bakımından etkileyici olan tiz rejistır tercih edilmiştir. (bkz. Örnek 30 ve Örnek 34)

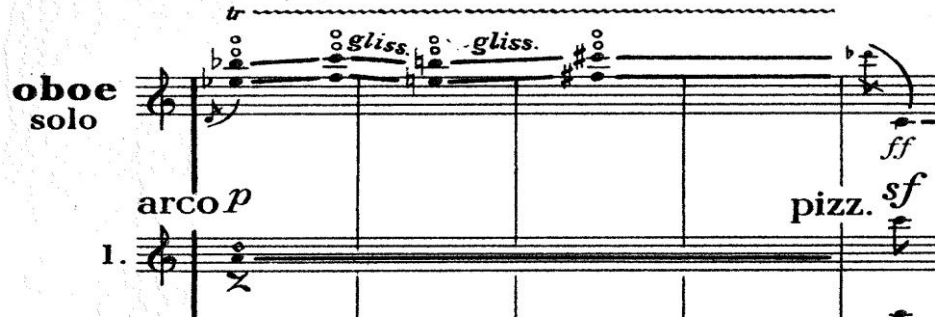
Örnek 34 (Ölçü: 260-270)

Esere âdeta damga vuran yer; tremolodan gelen glisandolu tırmanışın başında kısa bir süre için trile eşlik ederken, kurbağa dilli glisandoya dönüşerek mümkün olan en tiz sese kadar uzanan son (final) kısımdır. (bkz. Örnek 35)

Örnek 35 (Ölçü: 385-393)

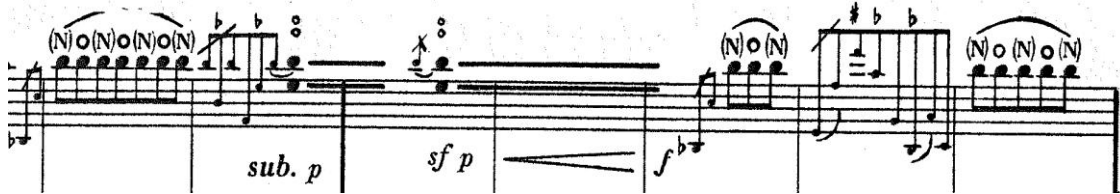
Glisandonun yer aldığı diğer çarpıcı uygulama: “Çift Flajoleler arasında” olanıdır. (bkz. Örnek 36) Birbirlerine yakın olan çok sesli tınlar arasında geçişler veya glisandoları uygulamak çok zor değildir. Çift flajoleler; duran, çok zayıf ve cılız tını özelliklerine sahiplerdir. Glisandonun -ve ayrıca trilin- kattığı hareketle onlara ifade gücü bakımından zenginlik kazandırılmıştır.

Örnek 36 (Ölçü: 376-380)



D) “Çift Flajöle” tekniği, Örnek 36’daki uygulamanın dışında bir yerde daha kullanılmıştır. (bkz. Örnek 37) Bu defa önüne beş sestem, akabinde ise tek sestem oluşan çarpmalar eklenmiştir. Çift flajolelerin uygulamasında seslerin hafif bir gecikmeyle oluşukları düşünöldüğünde*, önündeki uzun çarpmalar teknik zorluk oluşturmaktadır.

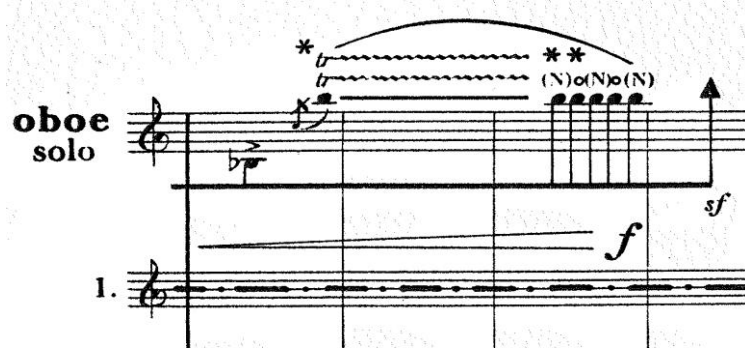
Örnek 37 (Ölçü: 169-175)



E) “Bisbigliando” tekniği tekrar sayısına göre uzar veya kısalır. (bkz. Örnek 37) Bisbigliandoya da çarpmalar konmuştur ama önemli bir teknik zorluk oluşturmamaktadır. Örnek 38’de ise, çift trilin hemen akabinde kullanılmıştır.

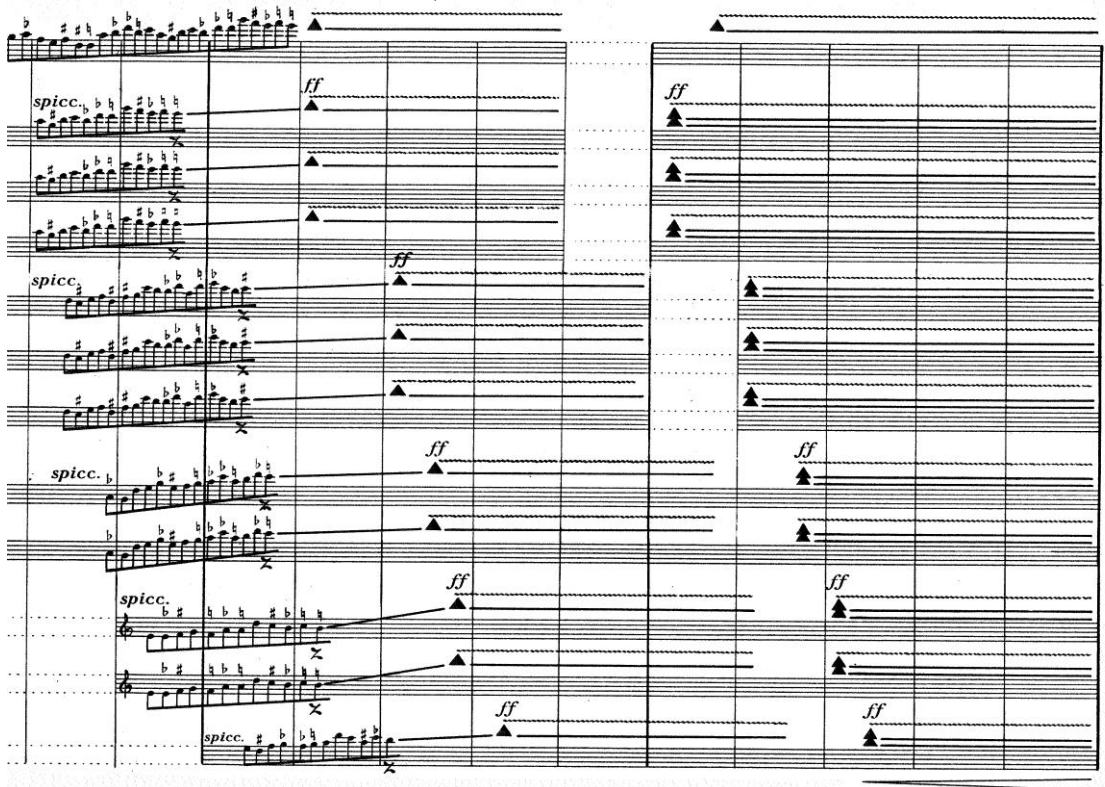
* Bkz. 2.1.2.4.

Örnek 38 (Ölçü: 331-334)



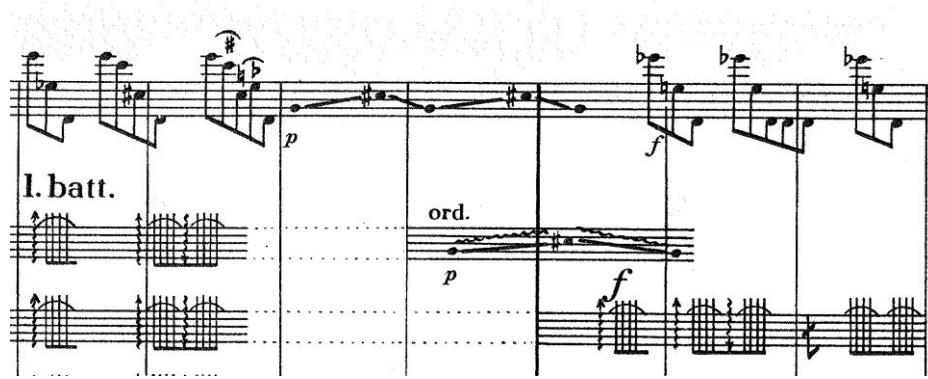
F) *Tril / Tremolo* tekniği eser boyunca yoğun olarak kullanılmıştır. Daha önceki örneklerden bu açıkça görülmektedir. (bkz. Örnek 30/34 ve 35) Diğer bir uygulama şekli; rejistürün mümkün olan en tiz tonunda tril yapmaktır. Bu şekil sadece Obua'da değil, tüm diğer yaylı çalgılara da uygulanarak farklı tını arayışına girilmiştir. (bkz. Örnek 39) Bir başka uygulama ise; çift flajölelerle yapılan glisandoya trilin katılımıyla ifade gücü artırılmıştır. (bkz. Örnek 36)

Örnek 39 (Ölçü: 168-180)



G) “Pasaj zorlukları ve geniş ses atlamaları”; Yoğun olarak değerlendirilen yeni çalış tekniklerinin arasında çok ileri derecede teknik zorluğu içeren pasajlar kullanılmıştır. Başlıca özellikleri: a) Örnek 39’un ilk üç ölçüsündeki gibi görülen hızlı pasajlar, b) geniş ses atlamaları (bkz. Örnek 40) ve c) birkaç tekniği birleştiren karmaşık gruplar. (bkz. Örnek 41) Ayrıca, seslerin önüne koyulan kimi çarpmalar veya eklemeler yüksek derecede teknik zorluklar içermektedirler. Sıkça kullanılan bu çarpmalardan (Vorschlag alm.) çok hızlı çalınması beklenmektedir. Kimi durumlarda bu çok zor değil, ama -Örnek 37’de gösterilen- çift flajölelerden önce veya -Örnek 42’de gösterilen- en pes tonlardan önce koyulan, çok tiz sesleri de içeren karmaşık gruplamaların icrası kolay değildir.

Örnek 40 (Ölçü: 52-58)



Örnek 41’de sırasıyla kullanılan trilli glissando, çift tril ve bisbigliando’dan oluşan pasajın, birkaç defa, hızlı bir şekilde tekranlanması istenmektedir. Aleatorik yazı stiline özelliği olan uygulama; tek bir ton üzerine veya yazılan bir pasajın tekrarını içeren bu oluşumların, eser boyunca -özellikle de yaylı çalgılarda- sıkça kullanıldığı görülmektedir. (bkz. Örnek 41)

oboe solo

mf

f

sf

1.

A musical score for a piece titled "L. bat". The score is written on three staves. The top staff features a melodic line with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The middle staff contains a bass line with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is a piano accompaniment, featuring a series of eighth notes in the left hand and a series of eighth notes in the right hand. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a melodic phrase, and the second measure contains a melodic phrase. The score is labeled "L. bat" in the bottom right corner.

131

olanağı buldu. Bu deneyim *Stockhausen*'ın, sadece bir yıl sonra *Herbert Eimert* tarafından Köln'de yeni kurulan elektronik stüdyosundaki çalışmasına büyük katkı sağladı. Böylece, “Gesang der Junglinge” gibi *elektronik müzik* eserleriyle kendini dünya çapında tanıtmaya başardı. *Stockhausen* 1957 yılından sonra uzun yıllar “Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik” adlı kursların yöneticiliğini yaparak, *yeni müziğe* çok önemli katkılarda bulundu. Ayrıca, 1969 yılına kadar Köln'de de benzer bir kurs yönetti. (*Kölner Kurs für Neue Musik*). Besteci, eğitim ve sanatsal etkinliklerinden başka özel seyahatlerinde gittiği Uzak Doğu ülkelerinin kültürleri ve egzotik müziklerinin, kendi yaratılarına en büyük ilham kaynağı olduğunu beyan etmiştir.¹¹⁸

1977 yılında, aslı klarinet için bestelenen “In Freundschaft” (alm.) (Arkadaşlık tr.) adlı eseri¹¹⁹ -her ne kadar, bir doğum günü hediyesi* olarak düşünülmüş olsa da- *Stockhausen*, bu eserin farklı çalgılar tarafından da icra edebilecek şekilde tasarlandığını belirtmektedir. Zaman içinde gördüğü büyük ilgi nedeniyle besteci eseri ayrıca Flüt, Obua, Bas Klarinet (veya Bassethorn), Keman, Viyolonsel, Fagot, Korno, Trombon, Saksafon ve Blok Flüt için uyarlamıştır. Bu anlamda eserin başlığından anlaşılan vurgu, gördüğü ilgi karşısında anlam kazanmıştır. Bestecinin sözleriyle; “Böylece yapıtın başlığındaki anlam çerçevesinde, bu besteyi sadece *Suzanne Stephens*'e Arkadaşlık için ithaf etmemiş oldum, aksine, bu müziğin aracılığıyla müzisyenler arasında da başka Arkadaşlıklar kurulsun istedim.”¹²⁰

Die Kunst, zu Hören adlı kitabında *Stockhausen*, eserinin beste kurgusunu tüm ayrıntılarıyla açıklamaktadır.** Açıklamaların içinde, yeni çalış tekniklerini “sıkça tekrarlanan motifleri *canlandırma* aracı olarak kullandığını” belirtmektedir. Eserde, Kurbağa Dili, Glissando, Vibrato, Hava ve Perde Sesleri gibi yeni tekniklerin

¹¹⁸ H. Vogt, *age*, s. 381.

¹¹⁹ Karlheinz Stockhausen, *In Freundschaft*, Stockhausen Verlag, Köln, 1980.

* Partitürün başında yer alan; “Für Suzee zum Geburtstag am 28. Juli 1977” ifadesinden, doğum günü vesilesiyle *Suzanne Stephens*'e ithaf edildiği anlaşılmaktadır. (*Age*, 3 s.)

¹²⁰ Karlheinz Stockhausen, *Die Kunst zu Hören*, DuMont Buchverlag, Köln 1989, s. 2-3.

** Besteci bu davranışını tüm eserleri için bilinçli olarak sergilemektedir; böylece, hem icracılar için hem de dinliyeciler için yeni müziğin konuştuğu dili daha anlaşılır kılarak, eserlerin amaçlanan etkiye ulaşmasına yardımcı olduğunu düşünmektedir.

yoğun olmasa da çok ustaca kullanıldığı gözlenmektedir. Ayrıca, yorumcunun hareketlerini (müziğe anlam yüklemek için) bilinçli olarak yönlendirerek “Vücut Dili”ni de müziğin içinde bir teknik olarak değerlendirmektedir.

Teknik Analiz:

Besteci *In Freundschaft* eserinde, tamamen “yeni müzik” dilini kullanmasına rağmen geleneksel nota yazım tekniğini tercih etmiştir. Ölçü biriminin eserin kurgusunda kullanılmış olması; Temponun rakamlarla belirtilmesi; tüm nüans ve artikülâsyonlar ile ve hatta kimi yerde nefesin alınıp alınamayacağının bile ayrıntılı şekilde belirtilmiş olması, bestecinin bu eserinde aleatorik yapıdan bilerek uzak durduğunu göstermektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, yeni teknikler çok az sayıda ama ustaca kullanılmıştır. Amaç: Birkaç defa tekrarlanan motifleri canlandırmaktır. Onun dışında 3. sayfanın başındaki kurbağa dili kullanımının ise şaşırtmak amaçlı olduğu, notasyondaki *überraschende Geste** (alm.) ifadesinden anlaşılmaktadır.

A) “Vücut Dili” tekniği kullanımındaki amaçlar arasında; a) izleyicinin dikkatini (hareket üzerinde) canlı tutmak, b) müziği yapılan hareketle anlamlandırmak veya c) salonun akustik özelliklerinden farklı bir şekilde yararlanmak olarak sayılabilir. Eserin başında (2. satır) karşılaşılan bu teknik ile, yapılan *açıklamalarla* icracının iki farklı ton üzerine hafifçe sallanması istenmektedir. Devamında uygulanan *accelerando* ile bu hareketin küçülmesi ve daha geniş aralıklara paylaştırılması gerektiği belirtilir. (bkz. Örnek 43a) Cümlenin sonunda ise farklı bir uygulama dikkati çeker. Puandorg (Fermata) öncesinde ve sonrasında icracıdan *sakin* ve *hareketsiz* (still, starr alm.) durması talep edilir. (bkz. Örnek 43b) Buradaki amaç; izleyicilerin dikkatini, sonrasında gelen puandorg içinde uygulanacak olan *hava sesleri tekniği* üzerine çekmektir.

* Şaşırtıcı davranış (tr.). (K. Stockhausen, **age**, 1980, s. 6)

Örnek 43a

molto rit. - - - *ganz allmählich accelerando*

pp p ganz leicht hin und her wiegen (die p auf keinen Fall lauter als die p)

Vorschläge ziemlich breit

(*accel.*) *ossia.*

wiegende Bewegung verkleinern und kontinuierlich auf *p* übergehen

Örnek 43b

sehr lang

still, langsam, still,
starr, durchs Instr. tief
einatmen (Rauschen), starr

Aşağıdaki örneklerde, teknik daha çok salonun akustik özelliklerini farklı şekilde değerlendirmek için uygulanmıştır. Örnek 44a'da; çalgıyı farklı yönlere çevirerek çalınması istenir. Örnek 44b'de ise; çalgıyı *dairesel bir hareketle* yavaşça döndürülerek çalınması istenir.

Örnek 44a

in verschiedene Richtungen

in verschiedene Richtungen

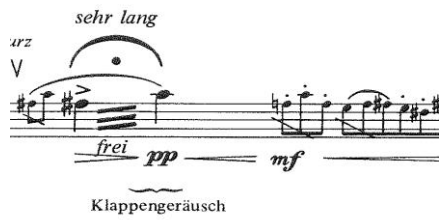
Örnek 44b

langsame Schleife im Raum

langsame Schleife im Raum

B) Özel efektler olarak “Hava Sesleri” ve “Perde Sesleri” teknikleri de kullanılmıştır. Örnek 43b’de *hava sesleri* tekniği puandorg (Fermate alm.) içinde uygulanmıştır; yavaşça çalgının içinden nefes alıp/vererek hışırtılara benzer sesler oluşturulmaktadır.* *Perde Sesleri* tekniği de bir puandorgun içinde kullanılmıştır; decrescendo içinde olan bir tremolo'nun, ses kesildikten sonra da uygulanmaya devam edilmesi istenmektedir. (bkz. Örnek 45) *Ses rezonanslarının* ortaya çıkabilmeleri için, bu süre içinde çalgıya hava verilmeden parmakların her zamankinden daha güçlü -perdelere çarparcasına- basmaları istenir. (bkz. 2.1.6.2.) Sonrasında tekrar havanın verilmesiyle tremolunun sesleri duyurulmakta ve güçlü crescendo içinde müzik devam etmektedir. Puandorgun üstüne yazılmış olan açıklama notundan** bu tekniğin uygulanması için uzun/rahat bir zaman ayrılması gerektiği anlaşılmaktadır.

Örnek 45

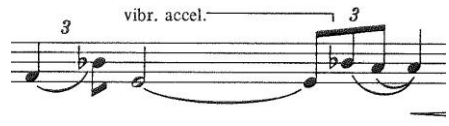


C) “Vibrato” tekniğinden bilinen standart anlamını algılamamak gerekir. Zaten bir ses üzerinde vibrato yapmak için yazılması da gerekmez; oysa Örnek 46a’da yazıldığına göre, tekniğin bu sesler üzerinde çok belirgin bir şekilde uygulanmasının beklendiği anlaşılmaktadır. Örnek 46b’de ise accelerando eklenmiş ve böylece uygulama şekli iyice yönlendirilmiştir.

Örnek 46a



Örnek 46b

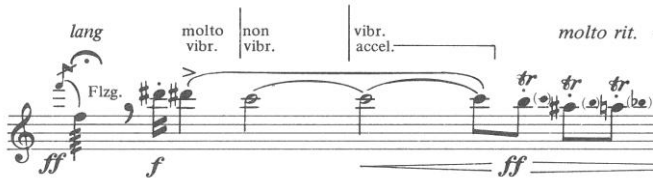


* Bu teknik için, eserde elektronik yardım (örn. Amplifikatör) olmadığından kamışsız uygulanması daha etkili sonuç verecektir, fakat puandorg öncesi ve sonrasında vücudun hareketsiz kalması istenildiğinden kamışı takmak/çıkartmak uygun olmayacaktır.

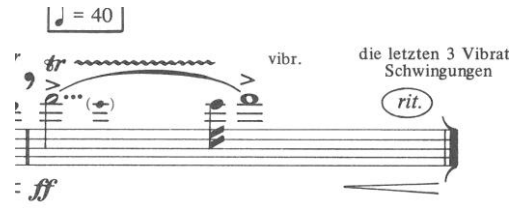
** Çok uzun anlamına gelen; “Sehr lang” (alm.) ifadesi.

Aşağıdaki örneklerde bestecinin talepleri çok belirginleşmiştir. Örnek 47a’da; çok sık (molto) vibratonun ardından aniden vibratonun durdurulması ve ardından bir accelerando içinde tekrar canlandırılması istenmektedir. Örnek 47b’de ise; vibratonun son üç dalgalanması ritardando ile belirginleştirilerek ön plana çıkartılmıştır. Besteci bu tekniğin etkisine güvenip, eserin finalinde de bunu değerlendirmiştir.

Örnek 47a

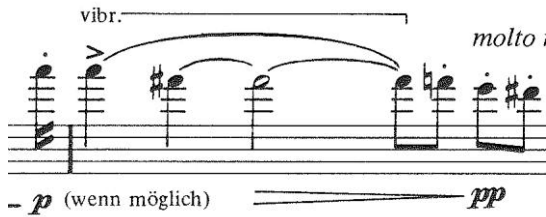


Örnek 47b



Örnek 48’de yer alan *wenn möglich* (alm.) ifadesi*, bestecinin bu kadar tiz bir ses üzerine yazılan belirgin vibratonun uygulanma zorluğunun farkında olduğunu göstermektedir. Bu husus çok önemlidir; nitekim, besteci tarafından bilinçli ve anlamlı kullanılan teknikleri çalışmak, kuşkusuz icracı için de bir motivasyon kaynağı oluşturacaktır. Bu kadar tiz bir ses üzerine vibratonun anlaşılması / belirginleşmesi için *çene* hareketiyle tekniğin desteklenmesi önerilir. (bkz. 2.1.5.2.)

Örnek 48

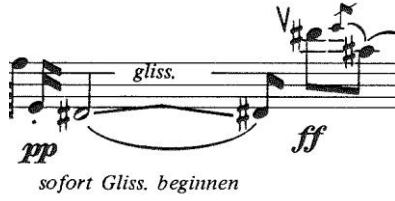


D) “Glissando” tekniği sadece bir defa kullanılmıştır; tek ses üzerine yukarı doğru yarım *Oscillato* dalgası olarak değerlendirilmiştir. Besteci glisandonun “tam perde”

* Eğer mümkün ise (tr.).

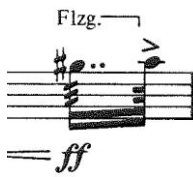
olarak uygulanmasını istemektedir.¹²¹ Bu tonun (bkz. Örnek 49) yukarıya doğru esneme payı ise bir sekizli (1/8) perde kadardır (bkz. 2.1.4.2. Şekil 25), bu nedenle, dudak glisandosı tekniğiyle uygulanması yeterli olamamaktadır. Parmak glisandosı kullanılmalıdır.

Örnek 49

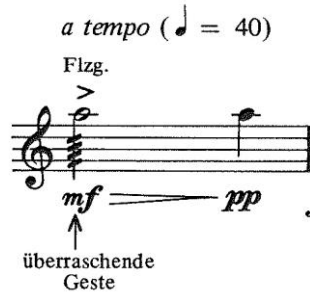


E) “Kurbağa Dili” tekniği de çok tutarlı kullanılmıştır; Önce tek ses üzerinde kısa bir kullanım şekli (bkz. Örnek 50a), sonra yine tek ses üzerinde daha etkili olan, *şaşırtma/korkutma* amaçlı¹²² uzun kullanım şekli tercih edilmiştir. (bkz. Örnek 50b) Tekniğin uzun kullanım şekli puandorg üzerinde de değerlendirilmiştir. (bkz. Örnek 50c)

Örnek 50a



Örnek 50b



Örnek 50c

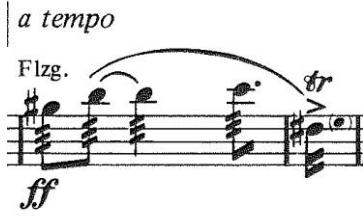


Bütün motifin seslerini kapsayan kullanım şekli Örnek 51a’da görülmektedir. Örnek 51b’de ise; uzun bir tremolo pasajın sonunda kullanılmış ve ardından yine Örnek 50a’da olduğu gibi değerlendirilmiştir. Nüans olarak *fortissimo* olan seslerde, tekniğin *önden* olan uygulama şekli tercih edilebilir. (bkz. 2.1.3.4.)

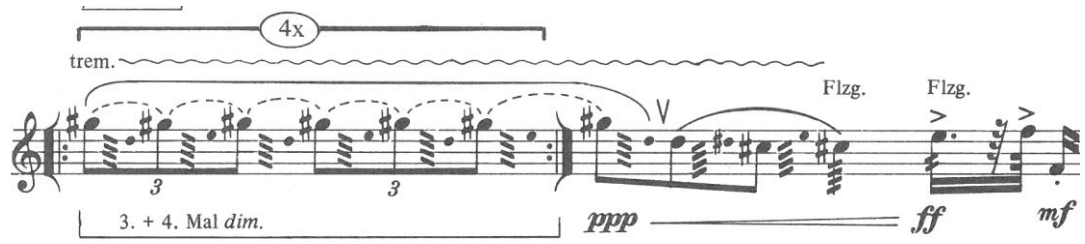
¹²¹ K. Stockhausen, *age*, 1989, s. 19.

¹²² *Age*, s. 26.

Örnek 51a



Örnek 51b

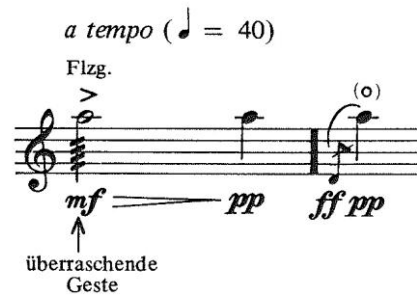


F) “Flajole Sesleri” tekniği iki şekilde değerlendirilmiştir; a) renk perdesi olarak, b) teknik kolaylığı bakımından. Örnek 52a’da gösterildiği gibi, bir çarpma ile birlikte yedi defa tekrarlanan ikinci oktav “la” sesi için son ikisinin tekrarından *flajole* tercih edilmiştir. Örnek 52b’de ise, mantık olarak benzer bir durum söz konusudur; güçlü ama decrescendolu bir kurbağa dili tekniği ardından, çok hafif (pp) bir ikinci oktav “la” sesi kullanılmıştır. Aynı seste olan devamındaki flajole, önceki sesle bir *renk perdesi* olarak ilişkilendirilebilir. (bkz. 2.1.1.2.)

Örnek 52a



Örnek 52b



Teknik olarak daha kolay olmakla birlikte, değişik bir tını özelliği kazanan Örnek 53'deki pasajlar, ana perde pozisyonlarıyla uygulandıklarında yüksek hıza ulaşmak bakımından daha zor / elverişsiz bir hal almaktadır.*

Örnek 53

a tempo tänzerisch - heiter (♩=120)

G) “Tril / Tremolo / Çarpma” teknikleri eserde en çok kullanılan ana unsurlardan biridir. Bestesel kurgulamada orta rejistırda olan melodik katman, triller aracılığıyla ifade dili olarak değerlendirilmiştir. Örnek 54'te neredeyse her ton üzerinde bir tril / tremolo veya çarpma vardır. Trillerin alışlagelmişin aksine, aşağıya doğru uygulanması *talebi* ayrı bir teknik zorluk oluşturmaktadır.

Örnek 54

langsamer *etwas schneller* *alle Triller mit unterer kl. Sek.* *kurz*

a tempo tänzerisch - heiter (♩=120)

ca. 40 *trem.* *Flzg.* *ganz ruhig tief atmen*

3. + 4. Mal dim. *ppp* *ff* *mf* *p* *ppp*

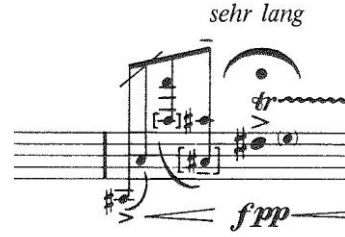
* Tremolodaki “do diyez”in -çalgı gövdesinin boşta olan- tüm perdeleri açarak uygulanması önerilir.

Bir diğer teknik zorluk ise; üçüncü oktavdaki “la” sesinin çarpma olarak değerlendirilmiş olmasıdır. Örnek 55a’da gösterildiği gibi bu zorluğun farkında olan besteci, tekniği “ossia” içine alarak sesin alt oktavını seçenек olarak sunmuştur. Örnek 55b’de ise, çarpmanın zorluk derecesini olağanüstü seviyeye taşımıştır.

Örnek 55a

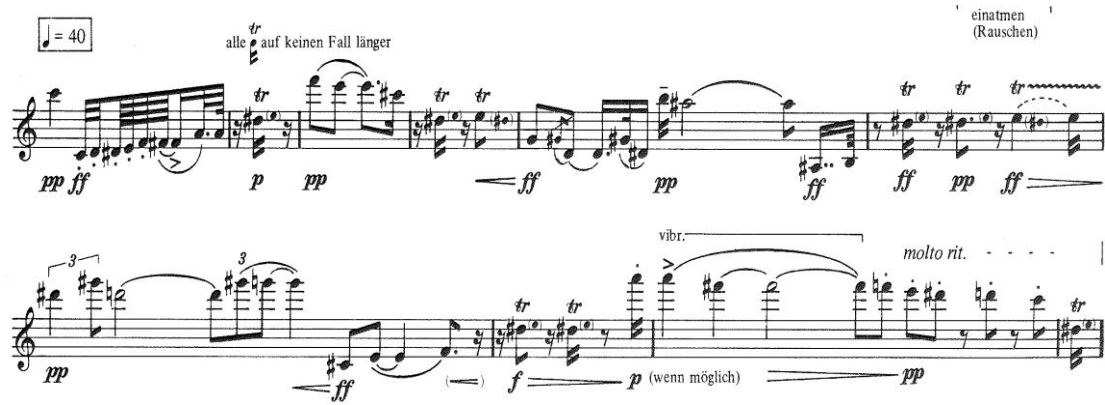


Örnek 55b



Ğ) “Pasaj zorlukları ve geniş ses atlamaları” teknikleri; *yeni müzik dilinin* vazgeçilmezlerindendir. Eserin bestesel kurgusu, bu teknikleri kullanmak için oldukça elverişlidir; üç katman olarak değerlendirilen rejistrların arasındaki diyalogun, yedi aşamada (Zyklus alm.) en uç noktalardan daralarak ortada buluşmaları, *arkadaşlığın* (In Freundschaft alm.) simgesel anlatımına hizmet eder. Doğal olarak besteci bu konuyu betimlerken çalgıların rejistrlarını tam olarak değerlendirmeye çalışmıştır.* Pasajların zorluk dereceleri Örnek 54’ten de görülebilir. Örnek 56’da gösterilen birinci aşamada ise; rejistrların kullanımı ve *-pp* ile *ff* arasında olan- ani nüans değişimleri çok açıkça izlenebilmektedir.

Örnek 56



* Bu durum sadece Blok Flüt için mümkün olamamıştır; çalgıya uygun önemli değişiklikler yaparak ancak eser uyarlanmıştır. (K. Stockhausen, *age*, 1989, s. 3)

3.6. Luciano Berio, Sequenza VIIa per Oboe, 1969 rev. 2000

1925 yılında Oneglia’da (İtalya) doğan *Luciano Berio*, Yeni Müzik Dönemi’nin önemli bestecilerinden biridir. İki kuşaktan müzisyen bir ailede yetişen besteci, “yeni müzik”le ilk olarak, 1946 yılında dinlediği Schönberg’in “Pierrot Lunaire” eseri ile tanışmıştır. Milano Konservatuvarında *Giorgio Federico Ghedini* ile kompozisyon eğitimini tamamladıktan sonra -yine önemli diğer bir İtalyan besteci olan- *Luigi Dallapiccola* ile Amerika’da çalışmıştır. “On iki ton tekniği”ni *Ghedini*’den öğrenden *Berio*, *Dallapiccola* ile daha çok dizisellik üzerine yoğunlaşmıştır. “Darmstadt” deneyimi, dönemin her bestecisini olduğu gibi, *Berio*’yu da çok etkilemiştir.

Amerika’da Elektronik Müzik çalışmaları yapma fırsatı* bulan *Berio*, İtalya’ya dönünce, *Bruno Maderna* ile birlikte 1953 yılında Milano’da, Devlet Radyo ve Televizyonu’na (RAI) bağlı Studio kurar. (Studio di Fonologia Musicale) Bu yıllarda Milano’da “Yeni Müzik Konser Dizisi”ni başlatan *Berio*, 1960 yılında tekrar Amerika’ya dönerek, bu defa New York’ta “Juilliard School of Music”te öğretmenliğe başlar. Burada da “yeni müzik toplulukları” kuran besteci, on yıl süren bu deneyimi boyunca aralarında; “Circles” (1960), “Epifanie” (1961), “Laborintus II” (1964), “Sinfonia”** (1968) ve “Opera” (1969) gibi eserleri besteleyerek, çok verimli bir yaratma dönemi geçirir. 1974-1980 yılları arasında Paris’te, ünlü Elektronik Müzik Merkezi olan IRCAM’ın*** müdürlüğünü üstlenir. 2003 yılındaki ölümüne kadar Orkestra Şefliği kariyerini de aktif olarak sürdüren *Berio*, son olarak Roma’da “Ulusal Santa Cecilia Akademisi”nin müdürlüğünü yapmıştır.

Hayatı boyunca birçok akımdan etkilenen *Berio*’nun bu özelliğini, 1958–2002 yılları arasında 44 yıl boyunca bestelediği ve sürekli olarak tekrar düzeltmeler veya uyarlamalar yaptığı “Solo çalgılar için Sequenza Dizisi”nde izlemek

* 1952 yılında *New York Museum of Modern Art*’ta ilk elektronik müzik konserini vermiştir. (Şebnem Uşen, **Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio’nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul 2013, s. 80.)

** En çok tanınan ve Postmodernizm’in bayrağı sayılan eseridir...(Agt, s. 111)

*** *Institut de Recherche en Coordination Acoustique Musique* (fr.).

mümkündür. 14 çalgıyı* kapsayan bu dizinin ilki Flüt için yazılmış ve her Sequenza’da olduğu gibi, dönemin önde olan çalgı virtüözüne ithaf edilmiştir. Böyle usta icracılarla çalışabilme olanağı, kuşkusuz Berio için de çok faydalı olmuştur. Dizinin ortak özelliği; virtüöziteyi ön plana taşıyarak, çalgıların farklı tını ve müzikal ifade olanaklarını ortaya çıkarmaktır. Bunu gerçekleştirmek için icracıların özel emekleri önemlidir; böylece, *birlikte çalışma modelinin* çok önemli bir sonucu “müzik mirasına” kazandırılmıştır.

Solo çalgılar için “Sequenza” dizisinin yedincisi, obuacı Heinz Holliger’e ithaf edilmiştir. Berio, eserini ithaf ettiği icracıyı iyi tanıyarak, kendisini ve çalgısını sorgulayacak bir anlam yükleyerek tasarladığını şu ifadelerinden anlaşılmaktadır;

*“Günümüzde modern bir solist, tarihsel gelişim hakkında geniş bir vizyon edinebilir ve edinmelidir. Holliger, geçmişin deneyimlerinin yanı sıra şimdiki deneyimleri de yorumlayabilmektedir. Bir virtüözün aksine, kapsamlı tarihsel bir perspektifte ustalaşmıştır çünkü enstümanını sadece bir zevk aracı olarak değil, aynı zamanda entelektüel bir bakışla çalar. Yani müziğin içine girerek, onun kölesi olmaktan kurtulup, müziğe kendinden bir şeyler katar. Bununla basitçe şunu söylemek istiyorum: Sequenza VII adlı eserimi, bu tarz bir yorumcuyu (Heinz Holliger) düşünerek yazdım.”*¹²³

“Sequenza VIIa per Oboe” (it.) adlı eser¹²⁴ 1969 yılında bestelenmiş olup, 2000 yılında tekrar Berio tarafından düzenlenmiştir.** Eser, bu çalışmada yeniden düzenlenmiş hali ile ele alınmıştır. Obua’ya bir elektronik aygıtı*** (Aplifikatör) aracılığıyla kendi tonunun yansması eşlik etmektedir. Bu eşliğin amacı; Obua’ya çoksesli bir çalgı imajını verebilme olanağı sunmaktır. Bu imaja, yeni çalış tekniklerinin katkısı da çok büyüktür. Sequenza I’den itibaren bestecinin (Flüt’ün) kimi yeni çalış tekniklerini ilk olarak kullandığını düşünüldüğünde, tüm Sequenza Dizisinin bu tekniklere öncülük ettiği anlaşılmaktadır. Birçok yarışmaların final

* Sadece “Sequenza III” kadın sesi için bestelenmiştir.

¹²³ “Geoffrey Burges ve Bruce Haynes, **The Oboe**, Yale University Press, New Haven and London, s. 279. “(A. Şekercioğlu, **agt**, s. 60’daki alıntı).

¹²⁴ Luciano Berio, **Sequenza VIIa per Oboe (1969, rev. 2000)**, Universal Edition (UE 31263), Wiena 1971.

** Eser ayrıca, “Sequenza VIIb” adıyla 1995 yılında Claude Delangle’ye soprano saksafon için besteci tarafından uyarlamıştır. Berio, aynı sanatçı için “Sequenza IX”u da daha önce, 1981 yılında alto saksafon için uyarlamıştır. (Richard Whitehouse, “Luciano Berio Sequenzas I-XIV for Solo Instruments”, **CD kitapçığı**, Naxos, 2006, s. 11.) Besteci, Sequenza dizisinin başka bölümlerinde olduğu gibi, eseri 11 yaylı çalgı grubu ile birlikte düzenleyerek “Chemnis IV” adı altında 1975 yılında yayınlanmıştır ve 1992 yılında saksafon için ayrıca uyarlanmıştır. (Ş. Uşen, **age**, s. 85)

*** Önceden kayıt edilmiş ikinci bir obua veya klarinet sesi de olabilir.

aşamaları için programa alınan eser, yorumcusundan hem müzikal hem de teknik olarak yüksek beceri ve yetenek talep etmektedir.

Teknik Analiz:

Tek bir sayfanın üzerine yazılan Sequenza VIIa, 13 dizekli (yatay ve dikey) bir notasyonda kullanılmıştır. Etkileyici bir *optik* etki yaratan notasyon, eşit olmayan saniye birimlerle bölünmüştür. (bkz. Örnek 57) Onun dışında oldukça anlaşılır / standart bir yazı kullanılmıştır.

Örnek 57

à Heinz Holliger
sequenza VIIa
per oboe (1969, rev. 2000)

luciano berio
(1925)

*) A B♭ must sound throughout the piece. The sound-source should preferably not be visible, that can be an oboist, a clarinet, a trumpet etc. or something else. The intensity should be kept in a minimum, with quite small variations. The B♭ should give the impression of being a slight disturbance to the solo line.

Der Ton B♭ muß während der gesamten Dauer des Stückes klingen. Die Tonquelle muß möglichst unsichtbar sein, das kann ein Oboist, eine Klarinette, eine Trompete oder irgendeine andere, kleine Instrumente sein. Die Intensität muß während gering sein, mit ganz kleinen Schwankungen. Das B♭ soll sich wie ein schwaches Echo der Solo-Stimme anhören.

NB: as short as possible/so schnell wie möglich

© copyright 1971 by Universal Edition (London) Ltd., London
revised edition: oct 27 2002

Bestesel kurgulamada, eserde *Ostinato* etrafında geliştirilerek polifonik bir etki yaratılmaktadır. 12 ton dizisinin sesleri birer birer eklenerek karmaşılaşan melodi, heyecan verici bir oyuna* dönüşmektedir. Bu amaç için, *Renk Perdeleri* tekniği eserin ana eksenine oturtulmuştur. Birinci sesin orta “si” olması bir tesadüf değildir; bu ses, *renk pozisyonları*** bakımından en zengin olanıdır. (bkz. 2.1.1.2.) Pasaj zorluklarını en üst seviyeye taşıyan müzikal anlatım dilini de güçlendiren -kurbağa dili, çift flajole, mikro-triller, bisbigliando ve çift triller gibi- dönemin diğer yeni çalış teknikleri ustaca kullanılmıştır. “Sequenza VIIa” eseri, yeni çalış tekniklerinin gelişimine daima açık olduğu, *Jacqueline Leclair*’in sözlerinden anlaşılmaktadır. “*Sequenza VII virtüöziteye meydan okumaktır. Kendi yorumunu gerçekleştirebilmesi için her obuacı kendi parmak pozisyonlarını veya yakın tekniklerini kullanmalıdır.*”¹²⁵

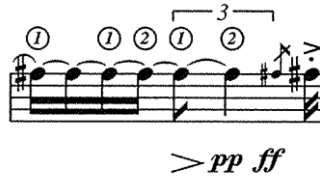
Örnek 58

* “Bestecinin değimiyle, bu eser, 'kendi belirli yerleri olan 12 notanın birbiriyle olan ilişkisinin önceden tasarlanmış bir oyunudur.’” (A. Şekercioğlu, **age**, s. 30.)

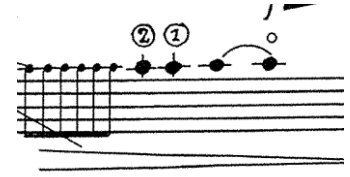
Örnek 59a



Örnek 59b

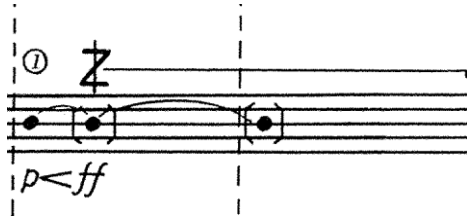


Örnek 59c

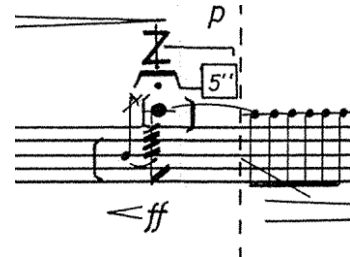


B) “Çoksesli Tınılar” tekniği daha çok bir etki/efekt olarak değerlendirilmiştir. Tek başına uzun tınlayan belirgin bir akor pek yoktur; çoğu yerde normal perde pozisyonları kullanarak, çok güçlü hava basıncı üfleme tekniğiyle* oluşan tınlar “aleatorik” bir beklentiye bırakılmıştır. (bkz. Örnek 60a) Bu tınlar, kimi yerde kurbağa dili (bkz. Örnek 60b) kiminde ise tril, çift tril ve hatta trilli glissando ile birlikte kullanılmışlardır. (bkz. Örnek 60c, 60d ve 60e)

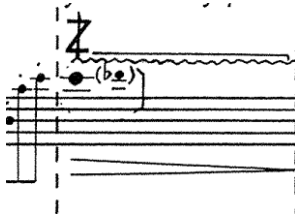
Örnek 60a



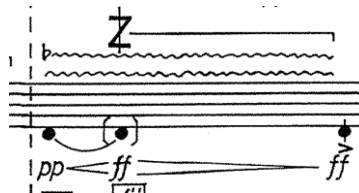
Örnek 60b



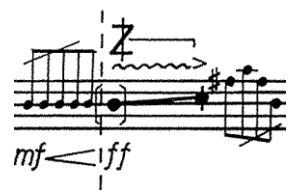
Örnek 60c



Örnek 60d



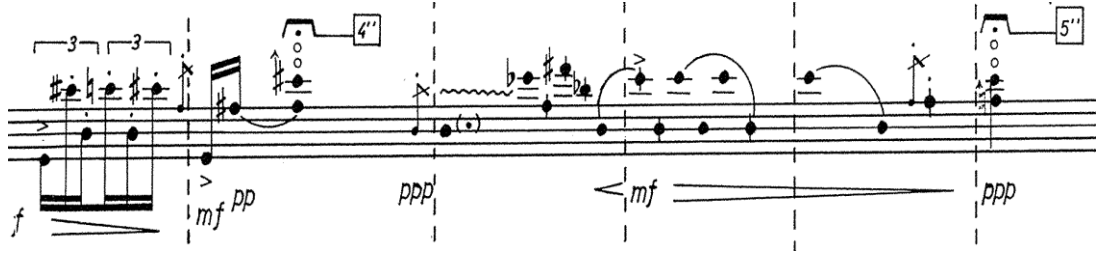
Örnek 60e



* Eserde Z işareti ile belirtilmiştir: Überblaseffekte (alm.). (Berio, **age.**)

Eserde en çok kullanılan Çoksesli Tını: Çift Flajole'dir. Özel / gizemli bir tını karakteri elde edilen bu teknikten, özellikle cümle sonlarında bulunan puandorglarda sıkça -ve bilinçli olarak- yararlanılmıştır. (bkz. Örnek 61a) Çift Flajole'lerin diğer sık kullanım şekli: Çift Flajole Trili'dir. (bkz. Örnek 61b ve 61c)

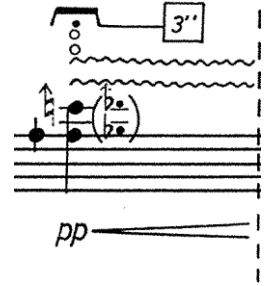
Örnek 61a



Örnek 61b

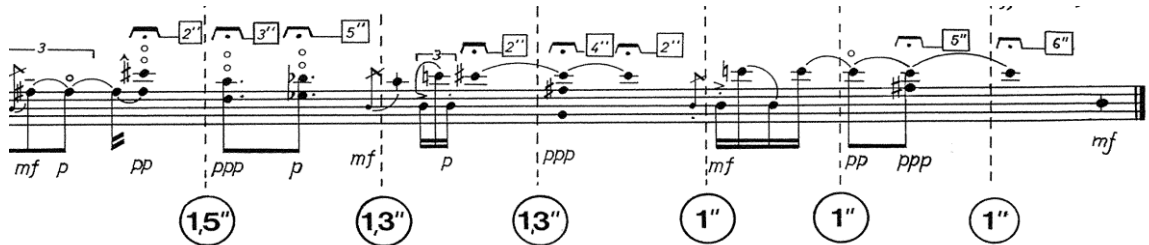


Örnek 61c



C) "Teksesli ile Çoksesli Tınlar Arasında Geçişler" tekniğinin çok belirgin bir örneği bu eserde görülmektedir. Teknik, "Studie über Mehrklänge" adlı eserinde olduğu gibi, eserin finalinde de geniş bir şekilde değerlendirilmiştir. (bkz. Örnek 62)

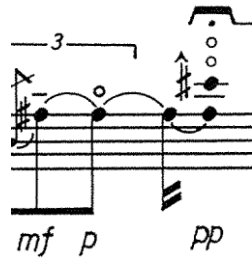
Örnek 62



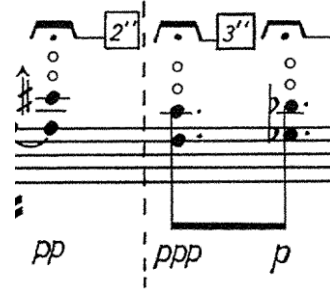
Yukarıdaki örnekten tüm geçişler ilk bakışta anlaşılamayabilir, ama dikkatli incelendiğinde; a) Normal ton, flajole, normal ton olan renk perdesi değişiminden

sonra çift flajoleye geçiş (bkz. Örnek 63a), b) Çift Flajole'ler arasında geçişler (bkz. Örnek 63b), c) Tek tondan (normal) üç sesli Akor'a ve geri tek tona geçişler (bkz. Örnek 63c) ve son olarak d) normal ton, flajole, çift flajole ve normal ton arasında geçişler (bkz. Örnek 63d), teknikleri izlenebilmektedir.

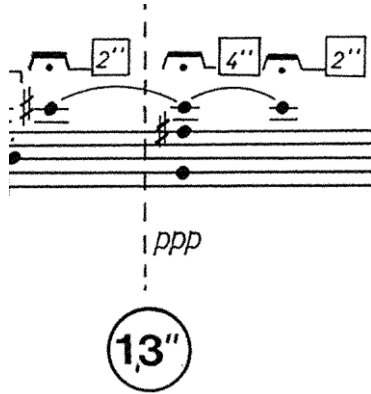
Örnek 63a



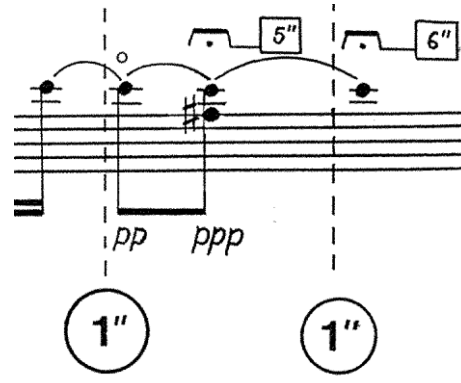
Örnek 63b



Örnek 63c



Örnek 63d



Çoksesli Tınılar (Akorlar) arasında geçişlere iki yerde rastlanmaktadır. Buradaki uygulamada da aleatorik prensip hâkimdir; özel perde pozisyonları önerilmemiş, yorumcuya bırakılmıştır. (bkz. Örnek 64a ve 64b)

Örnek 64a



Örnek 64b

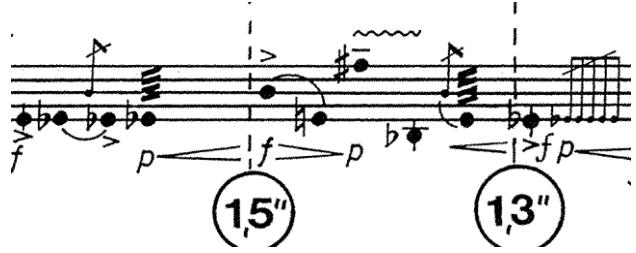


D) “Kurbağa Dili” tekniği sıkça kullanılmıştır; daha çok bireysel tonlar üzerinde uygulanmıştır. (bkz. Örnek 65a ve 65b) Bu, bir grubun içinde bulunan kısa bir tona uygulayarak da olabilir. (bkz. Örnek 65c ve 65d)

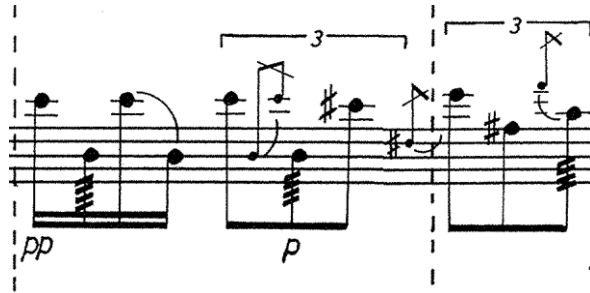
Örnek 65a



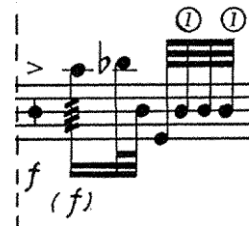
Örnek 65b



Örnek 65c



Örnek 65d

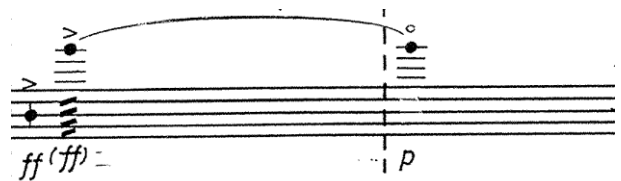


3. Oktav “sol” tonundaki kurbağa dili tekniği için, üstün ustalık gerektiren uygulamalar talep edilmiştir. Forte nüansında kurbağa dilli sestten sonra *ton*, flajole niteliğinde piyano nüansında tınlamaya devam etmelidir. (bkz. Örnek 66a ve 66b)

Örnek 66a



Örnek 66b



Teknik, müzikal anlatım diline ifade gücü kazandırmak amacıyla çoksesli tınılarla birlikte de değerlendirilmiştir. (bkz. Örnek 64b) Bu uygulama özellikle puandorglarda sıkça kullanılmıştır. (bkz. Örnek 67a ve 67b)

Örnek 67a

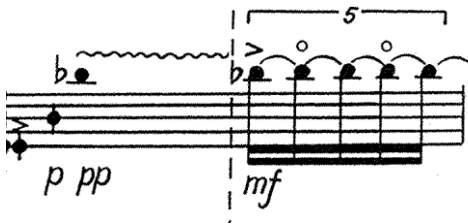


Örnek 67b

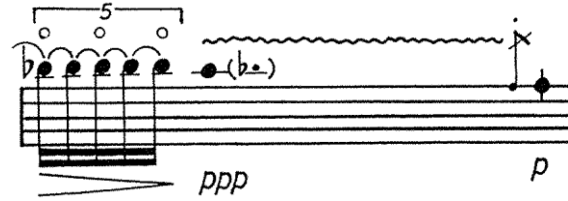


E) “Tril” tekniği çok zengin değerlendirilmiştir; normal ve *çift triller*, *mikro-trili*, *renk trili*, *flajole trili* ve *bisbigliando* farklı kombinasyonlarda kullanılmıştır.* Örnek 68a ve 68b’de mikro-tril ile başlayan ton, bisbigliando'ya ve -devamındaki dizekte-normal trile dönüşmektedir.

Örnek 68a



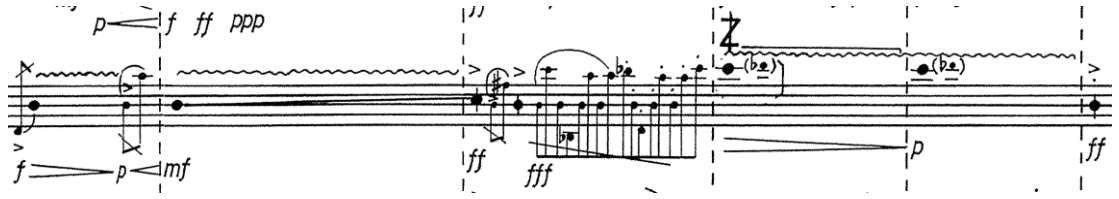
Örnek 68b



Aşağıdaki örnekte (bkz. Örnek 69); 1. ölçüde (bölmede) başlayan mikro-trile 2. ölçüde glissando ekleniyor, teknik bir pasajdan sonra 4. ölçüde normal tril çoksesli tını ile birlikte uygulanmaktadır, sonra sadece tril kalmıştır.

* Bkz. Terimler Sözlüğü No: 17 (e, f).

Örnek 69



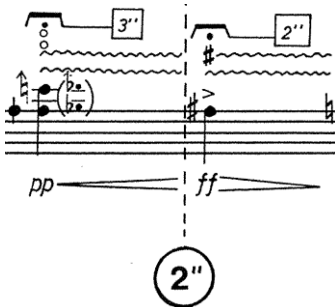
Örnek 70’te de tril tekniklerinin yoğunluğu iyi izlenebilmektedir; 1. ölçüde (bölmede) çift tril, 2. Ölçüde glisandolu mikro-tril, 4. ve 5. ölçüde kısa mikro-triller ve 6. ölçüde çoksesli tınıyla birlikte çift tril uygulanmıştır.

Örnek 70

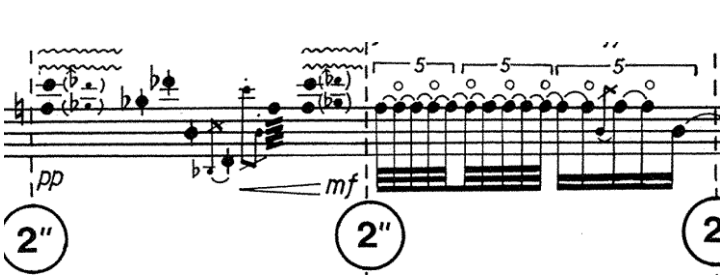


Örnek 71a’da da Çift Flajole trili Çift Trile, Örnek 71b’de ise kısa Çift Flajole triller Bisbigliando'ya bağlanmaktadır.

Örnek 71a



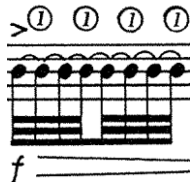
Örnek 71b



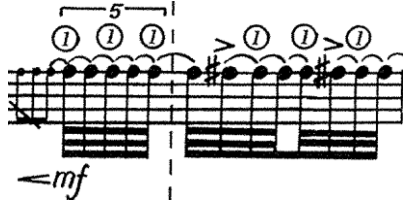
Bisbigliando ve *Renk Trili* birbirine çok yakın tekniklerdir; birincisinde flajole ile normal ton değişimi söz konusu, ikincisinde ise normal ton ile herhangi bir

renk perdesi. Her ikisinin etkisi de gerçek trilden farklıdır; çok daha yavaş ve farklı tını rengini ortaya çıkartmak amacını taşırlar. Örnek 72a ve 72b’de renk trill’leri gösterilmiştir. Örnek 72c’de ise aynı amaç için, önce *bisbigliando* sonra *renk trili* kullanılmıştır.

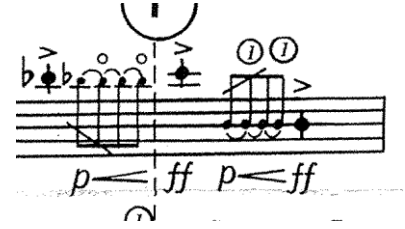
Örnek 72a



Örnek 72b

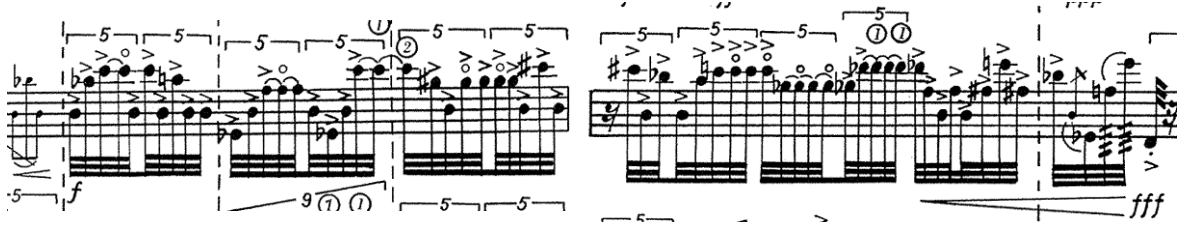


Örnek 72c

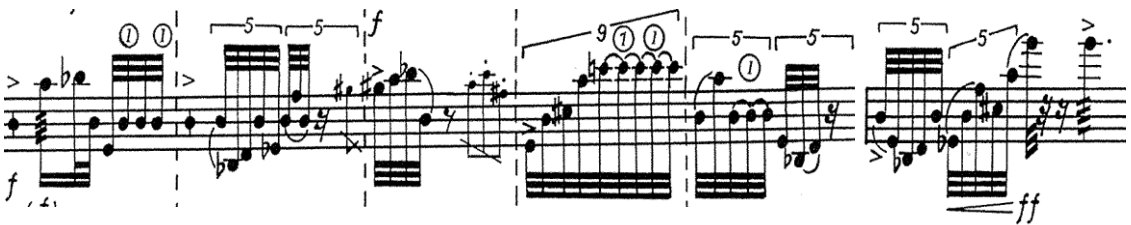


F) “Pasaj zorlukları ve geniş ses atlamaları” anlatım dili olarak yeni müzik eserlerinde sık görülen bir durumdur. Sequeza’ların tümü virtüözite üzerine kurulmuştur; virtüözlük kavramı daha çok, yeni tekniklerini kullanımını ön görse de, örneklerde gösterilen pasajların zorluk dereceleri en üst seviyededir. (bkz. Örnek 73* a ve 73b)

Örnek 73a



Örnek 73b



* Bu örneklerde pasajlar notasyonda iki ayrı satıra yerleştirildiğinden aralarında bir boşluk görülmektedir. Aslında aynı pasajın devamıdır.

3.7. Türk Bestecilerin Yeni Müzik Eserlerinde Yeni Çalış Tekniklerin Değerlendirilmesi

Yapılan literatür¹²⁷ (kaynak) araştırmasında, Türk besteciler tarafından Obua için yazılan eserlerin sayısının çok az olduğu görülmektedir. Aralarından farklı kuşakların temsilcileri olan, *İlhan Usmanbaş*'ın Solo Obua için “Mavi Üçgen”, *Mete Sakpınar*'ın Solo Obua ve Dijital Kayıt için “İstanbul”, *Mahir Cetiz*'in Solo Obua için “8 Epigrams” ve *Emre Sihan Kaleli*'nin Solo Obua ve 12 müzisyen için “Nineteen thoughts on an oboe concerto” adlı eserleri incelemeye alınmıştır.

3.7.1. İlhan Usmanbaş, Solo Obua için Mavi Üçgen, 1965

Yeni Müzik Döneminde öncülük eden *İlhan Usmanbaş**, *Ali Kemal Kaya*'ya ithafen Obua için yazdığı üç eseri**, Türk repertuvarında yer edinmiştir. 1949 tarihli “Obua ve Piyano Sonatı” Konservatuvar ve Orkestra¹²⁸ sınavları müfredatlarına giren nadir Türk eserlerinden biridir. 1965 yılında yazılan Solo Obua için “Mavi Üçgen” adlı eserinde¹²⁹ besteci, “görsel orantılı” notasyon ile *aleatorik* düşünceyi teşvik etmektedir. (bkz. Örnek 74) Bu, nota üzerinde; “*nota değerleri yaklaşık bir akış izler*” ifadesiyle belirtilmektedir. Tek veya grup çarpmalar eserin çalış özelliği olarak değerlendirilmiştir, bu da Zurna'da görülen bir çalış biçiminden esinlenilmiştir. (bkz. Örnek 75) Her iki eserde de, bu çalışmada incelenmiş olan *yeni çalış tekniklerinden* yararlanılmamıştır.

¹²⁷ Ersin Antep, **Türk Bestecileri Eser Kataloğu**, SCA Yayınları, Ankara 2006.

* Bkz. 1.2.3. s. 38.

** Bestecinin, 1969 tarihli “Solo Obua için Sınav Zorunlu Parçası” bulunmaktadır. (E. Antep, **age**, s. 423)

¹²⁸ Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Yönetmeliği (Resmi Gazete Tarihi: 28.01.1970, sayı: 13411)

¹²⁹ İlhan Usmanbaş; **Mavi Üçgen**, 1965.

Örnek 74 (Dizek: 1-4)

mavi üçgen
obua solo

ilhan usmanbaş,

78 MM

Örnek 75 (Dizek: 28-30)

78 MM

3.7.2. Mete Sakpınar, Solo Obua ve Dijital Kayıt için İstanbul, 1999

Daha genç kuşağın temsilcilerinden olan *Mete Sakpınar*'ın 1999 yılında bestelediği Obua ve Dijital Kayıt için “İstanbul” adlı eseri¹³⁰, önceleri -klarinet veya keman gibi- başka çalgılarla seslendirilmiş olup, eserin orijinal halinin ilk seslendirilişi, 2006 yılında, tarafımdan icra edilmiştir¹³¹. Elektronik Müzik ile doğal çalgı buluşmasında “*daha ileri tını ve biçimsel vargılar*” arayışında olan besteci, “*modern ile geleneksel kavramlar çerçevesinde doğu ile batı kültürlerinin*” iç içe yaşandığı İstanbul şehrini anlatmaya çalışmaktadır.¹³² Eserde standart yazı notasyonu kullanılmıştır. (bkz. Örnek 76)

Örnek 76 (Ölçü: 1-20)



Senkronizasyon zorluğunu önlemek için, elektronik müziğin içinde bazı efektleri “referans noktası” olarak değerlendirmek ve buna göre tempo ve ritimlerin iyi dengelenmesi önemlidir. Doğaçlama, *aleatorik* öge olarak kullanılmıştır. “Pasaj zorlukları ve geniş ses atlamaları” dışında, bu çalışmada incelenen *yeni çalış*

¹³⁰ Mete Sakpınar, *İstanbul*, 1999.

¹³¹ ADSO Program kitapçığı.

¹³² Y.a.g.k.

tekniklerinden yararlanılmamıştır. Ancak, doğaçlama olanağı sıkça sunulan eserde, icracının isteğe bağlı olarak yeni çalış tekniklerinden yararlanabilmesinin önü açıktır ve besteci tarafından memnuniyetle karşılanmaktadır. Örneğin, tarafımdan bestelenen ve icra edilen 2. Kadans'ın üçüncü satırında üç farklı çoksesli tını görülmektedir. (bkz. Örnek 77) Kadansın notasyonu ne kadar kesin görünse de, ritimlerde serbestlik ve “spontane” uygulamalar (doğaçlamalar) yapılabilmektedir. Kadansın notaya alınmasının sebeplerinden biri; elektronik müzik ile senkronizasyonun daha rahat sağlanabilmesi içindir.

Örnek 77

"İSTANBUL"

M.SAKPINAR

Kadans: 2
Bayram BAYRAMOGULLARI

Oboe

5

9

13

16

8va - - - - -
ad lib.

8va - - - - -
ad lib.

8va - - - - -
ad lib.

8va - - - - -
ad lib.

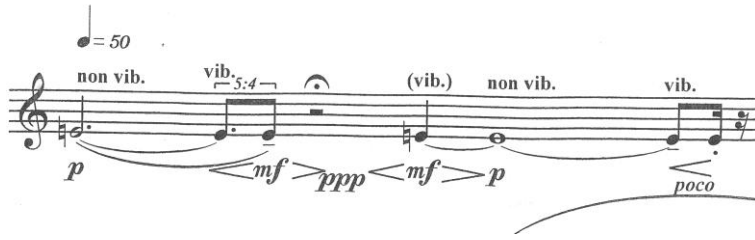
3.7.3. Mahir Cetiz, Solo Obua için 8 Epigrams, 2006

Genç kuşak bestecilerinden olan *Mahir Cetiz*'in Solo Obua için “8 Epigrams” adlı eseri¹³³ 2006 yılında bestelenmiş olup, aynı yıl içinde İstanbul ve Almanya’nın Essen şehirlerinin Kültür başkentleri seçilmesinin ardından, “YOUrope together”

¹³³ Mahir Cetiz, *8 Epigrams for Solo Oboe*, 2006.

projesi kapsamında *Ayşe Sezer* tarafından ilk seslendirilişi yapılmıştır.¹³⁴ Eserde -ölçü çizgisi olmaksızın- standart yazı notasyonu kullanılmıştır. Eserin genelinde sıkça başvurulanan “vibrato” tekniği dışında (bkz. Örnek 78a ve 78b), sadece 6. Epigram’da *mikro-tonlar* ve *çok güçlü hava basıncı üfleme** tekniğinden sınırlı olarak yararlanılmış olduğu görülmektedir. (bkz. Örnek 79a ve 79b) Bunun dışında, bu çalışmada incelenen diğer *yeni çalış teknikleri* eserde yer almamaktadır.

Örnek 78a (1. Epigram)



Örnek 78b (2. Epigram)



Örnek 79a (6. Epigram)



Örnek 79b (6. Epigram)



¹³⁴ Ayşe Sezer (Gönderen). **Mahir Cetiz için Bilgi Talebi**, <sezerayse99@hotmail.com> (22.05.2014), <bayram.obua@gmail.com>, (22.05.2014).

* Bkz. 2.1.2.1. Şekil 13, s. 64.

3.7.4. Emre Sihan Kaleli, [No. 9:1] Nineteen Thoughts on an Oboe Concerto, 2012

Genç kuşağın bir diğer temsilcisi olan *Emre Sihan Kaleli*'nin, 2012 yılında bestelediği Solo Obua ve 12 müzisyen için “Nineteen thoughts on an oboe concerto” (ing.) (Bir Obua konçertosu üzerine 19 düşünce tr.) adlı eser¹³⁵ *Matthias Arter*'e ithaf edilmiş ve sanatçı tarafından ilk olarak Ankara’da, daha sonra aynı yıl içerisinde Gürcistan ve Ermenistan’da icra edilmiştir. Türkiye’deki (Antalya) müzik eğitiminden sonra, önceleri Özbekistan* sonra ise Hollanda’da (Amsterdam Konservatuvarı) öğrenim gören *Kaleli*, yeni çalış tekniklerinden bilgi sahibi olduğunu, kendi değişimiyle, “‘*extended techniques*’ (...) *ileri çalış teknikleri*”ni yoğun kullanmaktan hoşlanmadığını ifade etmektedir.¹³⁶ Bestecinin, teknikleri kontrollü ve tutarlı kullanımı eserinde rahatlıkla hissedilmektedir.

En çok kullanılan teknikler arasında; Glissando, Bisbigliando ve Mikro-tonlar olmak üzere, daha az (veya çok az) kullanılanlar; kurbağa dili, vibrato, mikro-tril ve hatta vücut dili sıralanabilir. Yeni çalış teknikleri, diğer nefesli çalgıların eşlik partilerinde de kullanılmıştır. Solist ile eşlik partileri arasında karşıtlık izlenmektedir. 6. bölüm ise, 8. bölümde aynen tekrarlanmıştır. Final de dâhil olmak üzere, Solo Obua beş bölümde (düşünce) hiç kullanılmamıştır. Anlatım diline güçlü özellik katan yeni çalış teknikleri ve geniş ses atlamaları, çalgının ses sınırlarını da zorlamaktadır. Kimi çok tiz seslerde bile bisbigliando ve kurbağa dili teknikleri uygulanmıştır.

Teknik Analiz:

A) Eser “Glissando” tekniği ile başlar. 3. Oktav “mi bemol”den başlayan glissando 2. Oktav “la”ya kadar sürer ve o seste bisbigliando’ya dönüşür. (bkz. Örnek 1) Tekniğin uygulanmasında icracıya serbestlik tanınmamış; glisandonun içine mikro-tonlar

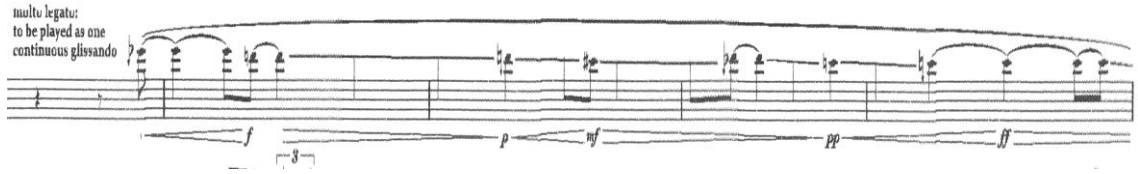
¹³⁵ Emre Sihan Kaleli, [9:1] **Nineteen Thoughts on an Oboe Concerto**, 2012.

* Taşkent Konservatuvarında Prof. Mustafa Bafoev’in sınıfında öğrenim görmüştür. Bafoev’in, Obua ve Orkestra için “Akdeniz Dalgaları Türk Konçertosu” adlı eseri, bu çalışmanın yazarına ithaf edilmiştir.

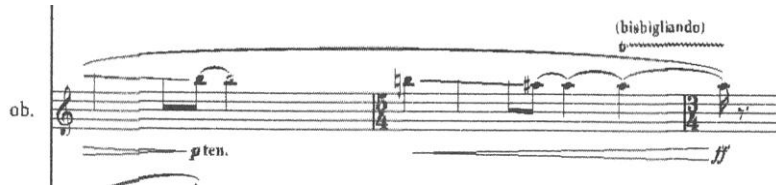
¹³⁶ Emre Sihan Kaleli, **Kişisel Mektup**, [12.08.2012]

yerleştirerek, *kaydırmaya* bir nevi denetim sağlanması amaçlanmıştır. Uygulama bu yönüyle yeni bir yaklaşımdır. Glissando çok nadiren *mikro* olmayan aralıklarda da uygulanmıştır. (bkz. Örnek 81a ve 81b)

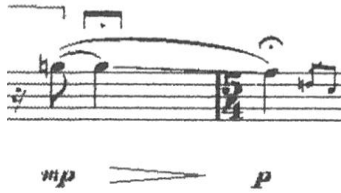
Örnek 80 (1. Bölüm)



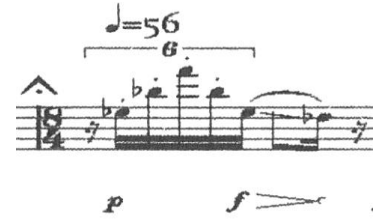
Örnek 80 (devam)



Örnek 81a (12. Bölüm)



Örnek 81b (18. Bölüm)



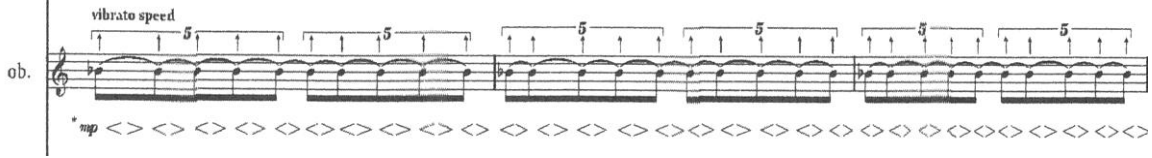
B) “Bisbigliando” -eşlikte de olmak üzere- sıkça kullanılmıştır. Bu tekniğin bir başka çeşidi olan “Renk Perdeleri”ne de başvurulmuştur. (bkz. Örnek 82) “Mikro-tril” ise sadece bir defa kullanılmıştır. (bkz. Örnek 85 devam) Anlaşılan besteci, yakın etkiye sahip olan teknikleri çeşitlendirmek amacıyla kullanmaya eğilimindedir.

Örnek 82 (2. bölüm)



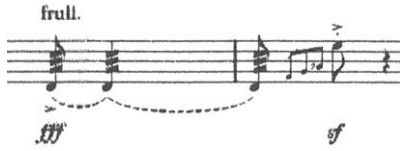
C) “Vibrato” tekniği -sadece bir defa da olsa- farklı bir şekilde kullanılmıştır. Vibrato’nun hızı, crescendo – decrescendo dalgalanmaları aracılığıyla özel bir metrik disiplin altına alınmıştır. (bkz. Örnek 83)

Örnek 83 (3. bölüm)



D) “Kurbağa Dili” tekniği tutarlı değerlendirilmiştir. Tekniğin tek ses üzerinde uygulanması tercih edilmiştir. (bkz. Örnek 84a) Bu ses çok tiz rejistirda da olabilir. (bkz. Örnek 84b) Kompozisyon olarak aynen tekrarlanan 6. ve 8. bölümde bisbigliando ile kurbağa dili teknikleri arasında bir atışma veya diyalog izlenmektedir. (bkz. Örnek 84c)

Örnek 84a (10. Bölüm)



Örnek 84b (6. Bölüm)



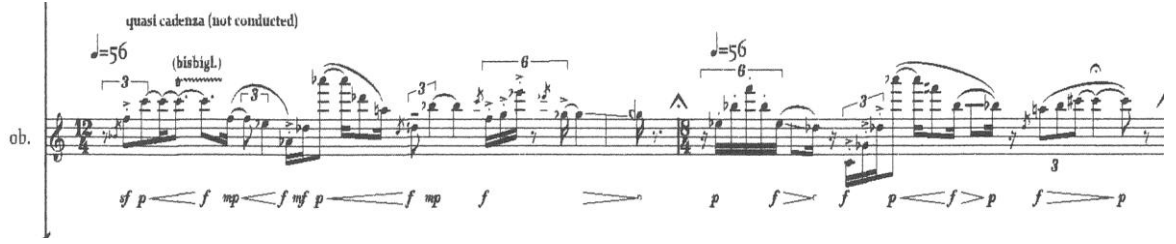
Örnek 84c (6. ve 8. Bölüm)



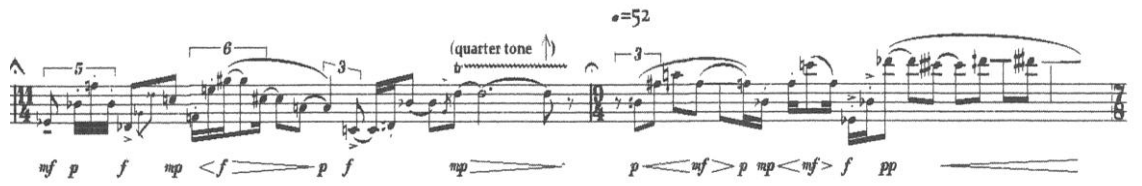
E) “Geniş Ses Atlamaları” Teknikleri ile sonuna kadar zorlanan rejistr, eserin bitiminde, neredeyse kadans niteliği taşıyan (quasi cadenza¹³⁷) 18. bölüm dikkatle incelendiğinde, *anlatım dili*’nin “yeni müziğe” ne kadar uygun olduğu anlaşılmaktadır. Mikro-trilin kullanımı sadece bu bölümde görülmektedir. (bkz. Örnek 85 devam)

¹³⁷ Emre Sihan Kaleli, [9:1] *Nineteen Thoughts on an Oboe Concerto*, 2012, s. 24.

Örnek 85 (18. Bölüm)



Örnek 85 (Devam)



F) “Vücut dili” tekniğinin kullanımı sadece soliste mahsup değildir. Kuşkusuz teknik, on dokuz bölümün kendi arasındaki birliği ve disiplini sağlanmasına katkı yapmaktadır. Eserin finalinde bulunan “*stay frozen! ca. 7''*” ibaresi, partisi bulunmayan solistin de, diğer 12 müzisyenle birlikte yaklaşık yedi saniye boyunca kımıldamadan durması gerektiğini ifade eder.

Tabii ki, bir yeni çalış tekniğini çok yoğun kullanmak, o eserin çok ilerici olduğu anlamına gelmez veya eserin özgün kalitesine mutlak kazanç sağlamaz. Webern’in sözleri*, bu durum için de uyarlanabilir. Asıl önemli olan, bir tekniği anlamak ve anlamlandırmaktır, bestecinin kendi üslubu içerisinde kullanabilmesidir. Bu çalışmada, bunu layıkıyla başarmış olan bir nevi, Yeni Müziğin “Klasikleşmiş” bestecilerinin eserlerinde ayrıntılı bir şekilde açıklanarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Amaç; Bu çalışmanın hem icracılara (obuacı) hem de bestecilere faydalı olmasıdır. Böylece, Obua repertuvarına yeni eserlerin kazandırılmasına da katkı sağlanması beklenmektedir.

* “Burada da sonuç berbat bir şey çıkabilir, tıpkı tonal kompozisyonda olduğu gibi: Ama bundan ötürü kimse majör ve minörü suçlamamıştı!”. (A. Webern, *age*, s. 76.)

SONUÇ

Türkiye’de bestelenen Yeni Müzik eserleri genel olarak incelendiğinde, Obua için yazılanların oldukça az olduğu ve eserlerde kullanılan çalış teknikleri bakımından, bestecilerin daha çok *geleneksel teknikleri* tercih etmiş oldukları görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında; yeni müzik repertuvarının icrası ve değerlendirilmesi konusunda, eğitim kurumlarında uygulanan müfredat programlarının ve dolayısıyla konser (resital) programlarının da eksik veya yetersiz kaldığı görülmektedir. Eğitimlerini yurt dışında geliştiren icracılar ise; yeni müzik eserlerinde kullanılan *yeni çalış teknikleri*yle daha sık karşılaştıklarından, daha çok bilgi ve beceri sahibidirler. Bu tespitten hareketle; Türk obuacılara ve bestecilere bilgi sağlayacak Türkçe temel kaynaklarının yetersiz olması, bu durumun oluşmasında önemli etkenlerden biri olduğu sonucunu doğurur.

Eksikliği gidermek amacıyla yapılan araştırmada; Yeni Müzik döneminin sürecini ve amacını genişçe anlatarak, Obua’da kullanılan yeni çalış tekniklerini derinlemesine incelemeye ve yeni müzik repertuvarının temelini oluşturan bestecilerin eserlerindeki tekniklerin kullanımlarına ilişkin bilginin, yapılan “teknik analizlerle” ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Gerek Müzik Tarihi açısından, gerekse sanatsal ve icracılık açılarından bütünsel (objektif) bir bakış açısı* sağlayabilmek amacıyla bu yöntem tercih edilmiştir. İncelenen (yeni) bir çalış tekniğinin, besteci tarafından nasıl kullanıldığının saptanması, bestecinin konumu ve dolayısıyla konumlandırılan müzik döneminin iyi anlaşılabilmesiyle, “Obua’nın Yeni Müzik’teki Yeri”nin açıklanması daha objektif bir fikir oluşturacağı düşünülmüştür.**

Yeni’nin peşinde koşan besteciler, müzikal anlatım dillerini oluştururken -tüm çalgılarda olduğu gibi- Obua’dan talep ettikleri tınıları / efektleri / teknikleri icracılarla *birlikte çalışarak* ortaya koymuşlardır. *Szalonek*’in araştırmacı tutumu, *Bartolozzi*’nin ise “Doktora Tezi”nin kitaplaşması, yeni çalış tekniklerinin temelini oluşturmaktadır.

* Nitekim Luciano Berio’nun sözlerinde, bestecinin yorumcularından olan beklentileri bu doğrultuda olduğunu görülmektedir. (bkz. 3.6. s. 142)

** Bu sebeple birinci bölümde “Yeni Müzik Dönemi”ne geniş yer verilmiştir.

Obua repertuvarının başyapıtları arasında ön saflarında olan *Berio*'nun “Sequenza VIIa” ve *Penderecki*'nin “Capriccio” adlı eserleri ile bu yaratılara ilham veren besteci/obuacı *Heinz Holliger*'in öncü çalışmaları^{*}; obuaya karşı olan ilgisini yazdığı birçok eseriyle^{**} gösteren *Yun* ve “Arkadaşlık” adlı eseriyle, besteci, çalgı ve yorumcu arasında *diyalogu* sağlamayı amaçlayan *Stockhausen*, bu çalışmada örneklerle birlikte değerlendirilmiştir. Konu başlıklarındaki bestecilerin, virtüöz sanatçılarla birlikte yaptıkları *ortak çabaların ürünü* olan eserlerinin, Türkiye'deki icracılara ve bestecilere iyi bir *örnek* teşkil edebilmeleri amacıyla özenle seçilmişlerdir.

Çalış tekniklerini incelemek için kullanılan kaynakların seçiminde de aynı özen gösterilmiştir. 1967 yılında yayınlanan *Bartolozzi*'nin “New Sounds for Woodwind” (ing.) adlı bilimsel çalışması herkese yeni ufuklar açmıştır. Çalışma 1971 yılında Almancaya tercüme edilmiş, 1982 yılında ise, yeniden İngilizceye Reginald Smith Brindle tarafından genişleterek derlenmiştir. (Bu çalışmada her iki yayın dikkate alınmıştır.) İncelenen eserlerin 1960/70'li yıllara denk gelmesi ise rastlantıdan çok, o yılların “yaratı hayatı”nın verimliliğinden kaynaklanmaktadır. *Holliger*'in derlediği “Studien zum Spielen Neuer Musik” (alm.) adlı çalışması, hem yeni çalış tekniklerinin açıklanmasında, hem de dönemin literatürünün tanıtılmasında çok faydalı olmakta ve hâlen temel kaynaklar arasındaki önemini korumaktadır. Obua ailesini de kapsayan *Peter Veale* ve *Claus-Steffen Mahnkopf*'un değerli çalışması “Die Spieltechnik der Oboe” (alm.), özellikle çoksesli tınların gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Bilimsel olarak incelenen 391^{***} çoksesli tınlardan elde edilen bulgular, tek sesli tınlara ve diğer tekniklere de yeni bilgiler sunmaktadır.

Bu değerli kaynakların ışığında 40'tan fazla teknik ve uygulama derinlemesine incelenmiştir. Tekniklerin kolayca kavranabilmesi için; Tek sesli/Çoksesli Tınlar ve Artikülasyonlar/Efektler olmak üzere, iki kümede özetlenmesi mümkündür.

^{*} Yeni çalış tekniklerini kendi eserlerinde değerlendirerek, yazılan diğer eserleri de örnek şeklinde ustalıkla icra etmesi, her icracı için vazgeçilmez bir kaynak oluşturmaktadır.

^{**} Bkz. <http://www.yun-gesellschaft.de/e/> [25.04.2014]

^{***} Gerçekte yaklaşık 1100 örnek incelenmiştir, aralarından 391'i çalışmada kullanılmaya uygun görülmüştür. (P. Veale ve “diğerleri”, **age**, s. 10)

Teksesli Tınlar'da, mikro-tonların çok yeni ve geniş kullanım alanı sağladığı görülmektedir. Sadece çeyrek veya sekizli-ton dizileriyle değil, *renk perdeleri tekniği* aracılığıyla tril ve tremololar'da; ayrıca flajole ve normal seslerle de birleşerek “Tını Melodileri”nde büyük zenginliğe erişilmektedir. Çoksesli Tınlar ise, kendilerine özel tını dünyalarına sahiplerdir. Belki de bundan dolayı, tüm tekniklerin arasında ayrıcalıkları vardır. Ne de olsa, bu tekniğin sayesinde teksesli bilinen çalgılar ile, çoksesli tınlar icra edilebilmektedir. “Studie über Mehrklänge” (alm.) adlı eserinde bu imkânı sonuna kadar değerlendiren *Holliger*, Uyumlu/Uyumsuz Akorların sayesinde Obua'nın tını zenginliğini daha önce duyulmayan boyutlarda geliştirmektedir. Akorların arasında normal geçişler mümkün olduğu gibi, akorun kendi sesleri arasında da bu teknik uygulanmaktadır.

Artikülasyonlar arasında en çok bilinen ve kullanılan teknik ise, “kurbağa dili tekniği” olduğu yapılan *analizlerde* görülmektedir. İncelenen eserlerin neredeyse hepsinde yer almaktadır. Uygulanması zor olan bu tekniğin başarısı için, farklı kaynaklardan önerilerde bulunulmuştur. Yakın etkiye sahip bir diğer teknik ise: “Kırılan Ses” tekniğidir. Uygulama önerilerinde izah edilen *yenilik* ile, başarı oranı artmaktadır. Ayrıca öneriler kısmında, çalgının mekanik ayarları için bilgilerinin değerlendirilmesi, icranın başarısına olumlu katkı sağlayacaktır.* İncelenen diğer teknikler arasında; Glissando, Portamento, Oscillato, Vibrato ve Smorzato sayılabilir.

Oldukça “özel” efektleri olan, gerçek tını rezonansına sahip olmayan sesler (gürültüler) oluşturan tekniklerden, Rüzgâr Sesleri, Perde Sesleri, Hava Sesleri, Öpücük Sesleri ve Emme Sesleri incelenmiştir. Aralarında, Hava ve Perde Sesleri tekniklerinin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Tüm bu teknikler arasında birlik oluşturabilmek amacıyla “terminolojiye” özen gösterilmiştir.** Alla Tromba ve Sadece Kamışla Çalma, incelenen diğer çarpıcı tekniklerdendir. Birincisinde kamışa gerek olmadan dudakların titreştirilmesi aracılığıyla trompete benzer ses (tını) oluşmaktadır. Diğerinde ise, çalgıya gerek olmadan, bu defa -*Szalonek*'in “Quattro Monologhi per Oboe” (it.) adlı eserinde görüldüğü gibi- eller/avuçlar aracılığıyla akustik yaratılarak ses renkleri/efektleri oluşturulmaktadır. Efekt arayışında “insan

* Bkz. 3.1. s. 99.

** Bkz. EK 1. ve EK 2.

sesi” kullanımını içeren teknik de incelenmiştir. “Mırıldanma” adı verilen teknikle, çalgı yine çoksesli konuma getirilmektedir.

Herhangi bir efekt sonuç oluşturmayan, ama çok önemli olan “Nefes Çevirme” tekniğine de, farklı kaynaklardan öneriler sunularak katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Aslında günümüz icracısı, tekniği her alanda değerlendirme çabasındadır. Çalgının tarihi süreci incelendiğinde Antik Çağ’da daha yaygın uygulandığı görülmektedir. (bkz. 1.1.) Türkiye’de, zurna icracıları arasında alışlagelmiş bir çalış biçimi olarak bilindiğinden, “Nefes Çevirme” tekniği yerine “Zurna Tekniği” teriminin kullanılması önerilir.

Teknikler kendi başlarına bir anlam kazanmazlar, tıpkı müzik eserlerinde olduğu gibi, çalınmayı, icra edilmeyi beklerler. Bu anlamda, çalışmanın üçüncü bölümünde incelenen eserlerin “teknik analizleri” hem icracılar, hem de besteciler için önemli hale gelmektedir. Yapılan değerlendirmede, ikinci bölümde incelenen tekniklerin arasında; Çoksesli Tınlar, Kurbağa Dili, Glissando, Çift Tril, Bisbigliando veya Renk Trili tekniklerinin daha çok kullanıldığı görülmektedir. Ama daha geniş bir bakış açısıyla bakıldığında, konu olan eserlerin teknik analizlerinden ortaya çıkan sonuç; bestecilerin yeni çalış tekniklerini özgürce, bilinçli ve amaçlarına uygun olarak ustaca değerlendirdikleri gerçeğidir. Tekniklere anlam katan icracılar için de bu yaklaşım büyük motivasyon oluşturmaktadır.

İcracıların gayretlerini kolaylaştıracak olan -yukarıda bahsi geçen- temel kaynaklar’ın kullanımının yanı sıra, kendi bilgi ve tecrübelerime dayanarak uygulama önerileri’nde bulunmuş olmam, *çalışmanın* faydalı bir Türkçe kaynak olarak görülmesi hedefini taşımaktadır. *Yeni çalış tekniklerinin* icralarında başarı arttıkça yaygınlaşacak ve bu, bestecilere yazacakları *yeni* eserlerinde bu teknikleri kullanmaları için bir motivasyon kaynağı oluşturmasını sağlayacaktır. Yazılan her yeni eser, hem Türk (Obua) repertuarı için, hem de Dünya repertuarı için bir kazanım olarak yer edinecektir. “Yeni Müzik’te Obua” adlı bu çalışma, Türk obuacılarına ve bestecilerine yeni olanaklar yaratarak, araştırmacılara bir altyapı kaynağı olarak kullanma imkânı sunabilirse, asıl amacına ulaşabilmiş olacaktır.

EKLER

EK 1. Terimler Sözlüğü:

- 1) *Armonik/ler (Selen/ler)* (Obertöne alm. / Harmonics ing.): Doğal sesi oluşturan *basit seslere* denir. Bu seslerin özelliği; *frekans* sayıların kat sayıları ana ses ile uyuşmasıdır.

Not: Bkz. Müzik Fiziği Terimler Sözlüğü No: 5/15 ve 35.

- 2) *Dizi* (Tonleiter alm. / Scale ing.):

Not: Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 10 ve 13.

- 3) *Doğal Ton* (Ses) (Natürliche Töne alm. / Natural Fundamental Saund ing.): Doğal armoniklerden oluşan seslere denir.

- 4) *Doğuşkan Dizisi* (Obertonreihe alm. / Harmonic Series veya Fundamental Series ing.): Doğuşkanların oluşturdukları doğal diziye denir.

- 5) *Doğuşkan Tonu* (Teilton alm. / Partiel veya Overtones ing.): Doğuşkan dizisindeki *basit ses'e* denir.

- 6) *Formant* (Formanten alm.):

Not: Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 14 ve 30.

- 7) *Hava Sütunu* (Luftsäule alm.):

Not: Bkz. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü No: 18.

- 8) *Leitton* (alm.): Yeden Ses.

- 9) *Mekanizma*: Çalgının tüm mekanik parçalarının oluşturduğu *düzenek*.

- a) *Perde Mekanizması* (Klappe/n alm. / Key ing.): Parmakların bastığı mekanizmalara denir.

- b) *Perde Sistemi* (Griffsystem alm.): Mekanizmanın kurgusuna denir.

10) Mikro-aralıklar: Mikro-tonlar arasında olan aralıklara denir.

11) Oktav Deliği (Halblochklappe alm.): Si perdesinde bulunan küçük deliğe denir.

12) Özel Perde Pozisyonu Terimleri:

- a) Aleatorik Akor Pozisyonu** (Aleatorische Griffe alm.): Aleatorik Akorları icra etmek için oluşturulan perde pozisyonlara denir.
- b) Çift Tril Pozisyonu:** Çift Tril icra etmek için oluşturulan perde pozisyonlara denir.
- c) Çoksesli Tımlar (Akor) Pozisyonu** (Mehrklängige Griffen alm.): Çoksesli Tımlar icra etmek için oluşturulan perde pozisyonlara denir.
- d) Flajole Pozisyonu:** Flajole sesleri icra etmek için oluşturulan perde pozisyonlara denir.
- e) Mikro-ton Pozisyonu:** Mikro-tonları icra etmek için oluşturulan perde pozisyonlara denir.
- f) Renk Pozisyonu:** Renk Perdeleri icra etmek için oluşturulan perde pozisyonlara denir.
- g) Tril/Tremolo Pozisyonu:** Tril veya Tremolo icra etmek için oluşturulan perde pozisyonlara denir.

13) Perde (Parmak) Pozisyonu/lar (Griffe alm. / Fingering ing.): Belirli bir sesi icrası için parmakların kullandığı mekanizma perdelerinin kurgusuna denir.

- a) Ana Perde Pozisyonlar** (Haupt / Grundsatzliche Griffe alm. / Fundamental Fingering ing.): Temel seslerin icrasında kullanılan perde pozisyonlara denir.
- b) Özel Perde Pozisyonu/lar:** Ana Pozisyonların dışında olan perde pozisyonlara denir.
- c) Seçenekli Pozisyonlar** (Alternativgriffen alm. / Alternative fingering ing.): Bazı sesleri icra etmek için birden fazla perde pozisyonu imkânı vardır. Buna Seçenekli Pozisyonlar denir.

14) Sekizli-ton Dizisi (Achteltonleiter alm. / Eighth-tone scale ing.): Sekizli-ton aralıklarından oluşan mikro-ton dizisine denir.

15) Teknik Terimleri:

- a) *Alla Tromba*** (Alla tromba alm. / Alla Tromba ing.): Çalgı gövdesine – trompette olduğu gibi- dudakları titreştirerek üflenmesiyle oluşan seslere denir.
- b) *Çift Dil*** (Doppelzunge alm. / Double-tonguing ing.): Seslere normal dil ile *damak vurgusunun* düzenli olarak değişerek vuruş uygulamasına denir.
- c) *Çift Flajole*** (Doppelflagiolette alm. / Double Harmonics ing.): İki flajole sese sahip çoksesli tınıya denir.
- d) *Çıkarım Birleşim Sesleri*** (Diferenzton alm. / Differential Tones ing.): İki sesin frekanslarının farkından oluşan tınıya denir.
- e) *Çoksesli Tınılar*** (Multiphonische Klänge alm. / Multiphonic Sounds ing.): Tek ses dışındaki tınıları kapsamaktadır.
Not: Örn. Akorlar, Çift Flajoleler gibi.
- f) *Diş Tonu*** (Töne mit Zahnansatz alm. / Teeth Notes ing.): Diş pozisyonuyla icra edilen seslere denir.
- g) *Dudak Glisandosı*** (Lippenglissando alm. / Lip Glissando ing.): Perdeleri değiştirmeden, sadece dudak pozisyonuyla yapılan glisandoya denir.
- ğ) *Emme Sesleri*** (Einsauggerausche alm. / Sucking Noises ing.): Kamışı çalgıya takılı konumunda iken havayı emerekten oluşan rezonanslara denir.
- h) *Hava Sesleri*** (Lufttöne alm. / Air tones ing.): Havayı kamışı titreştirmeden üflenmesiyle oluşan hışırtılara (rezonans) denir.
Not: Teknik kamışsız da uygulanmaktadır.
- ı) *Kırılan Ses*** (Gebrochene Klang alm. / Broken Sound ing.): Çarpışmalı (kırılan) vibrasyona sahip çoksesli tınıya denir.
- i) *Kurbağa Dili*** (Flutter-tonguing ing. / Flatterzunge alm.): Seslere dili veya damağı titreştirerek üflenmesiyle yapılan uygulamaya denir.
- j) *Mikro-tonlar*** (Mikrotöne alm. / Microtone ing.): Yapay seslere denir.

- k)** *Mırıldanma* (Singen und Brummen alm. / Singing and Humming ing.): İcra esnasında çalgı tonu ile birlikte insan sesi kullanımına denir.
- l)** *Nefes Çevirme* veya “Zurna Tekniği” (Zirkularatmung alm. / Circular Breathing ing.): İcra esnasında nefes (hava) alabilme uygulamasına denir.
- m)** *Öpücük Sesleri* (Schmatzgeräusche alm. / Kissing Sounds ing.): Kamışı çalgıya takılı konumunda iken öperekten oluşan rezonanslara denir.
- n)** *Parmak Glisandosı* (Fingerglissando alm. / Finger Glissando ing.): Perdeler aracılığıyla yapılan glisandoya denir.
- o)** *Perde Sesleri* (Klappengeräusche alm. / Key Noise ing.): Sadece perde mekanizmalara basarak/vurarak oluşan rezonanslara (gürültü) denir.
- ö)** *Renk Perdeleri* (Farbgriffe alm. / Timbre Fingerings ing.): Seçenekli Pozisyonlar aracılığıyla oluşturulan ana (temel) seslerden farklı tını renklerdeki seslere denir.
- p)** *Rüzgâr Sesleri* (Windgeräusche alm. / Wind Noise ing.): Çalgı gövdesinden havayı içine çekerek oluşan çok tiz flajole seslere denir.
Not: Teknik kamışın sadece tüpünü kullanarak üfleyerek de uygulanabilir.
- r)** *Sadece Kamışla Çalmak:* Sadece kamışa üfleyerek ses oluşturulması uygulamasına denir.
- s)** *Slap-tongue* (Dil Çarpma): Dilin havayı üfledikten sonra kamışa çarpmasıyla oluşan rezonanslara denir.
- ş)** *Tek Dil* (Einfache Zunge alm. / Single-tonguing ing.): Her ses için ayrı dil vuruşu uygulanmasına denir.
- t)** *Teksesli Tınılar* (Monophonische Klänge alm. / Monophonic Sounds ing.): Her türlü tek sesli tınıya denir.
Not: Örn. Mikro-tonlar, Flajoleler, Renk Perdeleri gibi.)
- u)** *Toplam Birleşim Sesleri* veya Eklenti Tonlar (/ Summationston alm. / Summation Tones ing.): İki sesin frekanslarının toplamından oluşan tınıya denir.
- ü)** *Tril ve Tremololar* (Triller und Tremoli alm. / Trills and Tremolos ing.): Sesler arasında yapılan tril ve tremololara denir.
- v)** *Unisono Tınılar:* Farklı tını rengine ama aynı entonasyona sahip iki sesin aynı anda tınlamasına denir.

- y) *Üç Dil* (Tripelzunge alm. / Triple-tonguing ing.): Uygulama Çift Dil gibidir, fakat düzen pasajın özelliğine göre değişmektedir.
- z) *Vokalleme* (Vokalisation alm. / Vocalisation ing.): İcra esnasında ağız kovuğu içine farklı vokalleri (formant) kullanarak ses rengini değiştirme uygulamasına denir.

16) Temel Ton (Ses) (Grund Ton alm. / Fundamental Tone ing.): Ana seslere denir.

17) Tril Terimleri:

- a) *Akor Trili*: Çoksesli Tınılar arasında yapılan trile denir.
- b) *Armonik Trili*: Seslerin armonikleri arasında yapılan trile denir.
- c) *Birleşimli Triller* (Kombinationstriller alm.): Trilin birden çok tril tonuyla veya tril çeşidiyle birlikte/aynı anda uygulanmasına denir.
- d) *Çift Tril* (Doppeltriller alm. / Double trills ing.): Seçenekli Pozisyonları dönüşümlü olarak kullanarak aynı ses üzerine yapılan trile denir.
- e) *Flajole Trili*: Flajole sesleri arasında yapılan trile denir.
- f) *Mikro-tril*: Mikro-tonlar arasında yapılan trile denir.
- g) *Oktav Deliği Trili*: Si perdesinde bulunan oktav deliğiyle yapılan trile denir. Uygulamada “si perdesi” açılıp kapanırken, delik ya *açık* ya da *kapalı* kullanılmaktadır.
- ğ) *Pedal Trili* (Die Pedalklappe alm. / The pedal key ing.): Bir motif/cümleyi (Phrase ing.) oluşturan tüm sesler üzerine tril uygulanmasına denir.
- h) *Renk Trili* (Timbertriller alm./ Timbre trills ing.): Renk Perdeleri arasında yapılan trile denir.

18) Yapay Ton (veya Armonik) (Flajolett Töne alm. - Künstliche Obertöne / Alternativ Fundamental - Artificial Harmonics ing.): Yapay armoniklerden oluşan seslere denir.

EK 2. Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü: *

- 1) *Akustik*: Diğer adı *Sesbilimi* olan Akustik, sesi inceleyen bir bilim dalıdır.

Not: Kimi besteciler, salonların akustiğine göre eserler yaratmışlardır. Tarih içindeki müzik stilleri de salon akustiğine göre şekillenmiştir. “İyi akustikli bir salon müziğin dostudur. Notaları besler, onlara canlılık ve dolgunluk kazandırır.”¹³⁸

- 2) *Akustik enerji*: Titreşimlerin ürettiği ve ortamda yayılan enerjiye denir.

- 3) *Aralık*: Seslerin arasında olan *bağlı frekansa* aralık denir.

Not: Mutlak frekansı değişse de bağlı frekans değişmez ise aralık aynı kalır; dolayısıyla, müzik de değişmemiş olur.

- 4) *Bağlanmış sistemler*: Uyarıcı ile *rezonatör* birbirleriyle karşılıklı olarak etkileşim içinde oldukları sisteme denir.

Not: Bu sistemden çıkan titreşimlere: zorlanmış titreşimler denir.

- 5) *Basit ses* (Doğuşkan): Basit uyumlu hareketten doğan titreşimin yaydığı *akustik enerjiye* denir.

Not: Doğada basit ses oluşmaz, duyulan tüm sesler -gürültü dâhil- basit seslerin bileşkesleridir.

- 6) *Basit uyumlu hareket*: Bir cismin, *bir boyut* üzerinde yaptığı *yenelenen* harekete denir.

- 7) *Birleşim sesler*: Bu seslerin frekansı, asıl kulağa gelen frekansların çeşitli *çıkartım* ve *toplam* birleşimlerine uygundur.

Not: Bu sesler kendi öz titreşime sahip değiller; akustik sinyalin kulakta çarpıtılması sonucunda salyangoz organında oluşurlar.

- 8) *Çıkartım sesi*: İki sesin *frekans farkı* kadar olan birleşim sesine denir.

* Müzik Fiziği Terimleri Sözlüğü; Ayhan Zeren'in “Müzik Fiziği” kitabından yararlanarak oluşturulmuştur.

¹³⁸ Ayhan Zeren, **Müzik Fiziği**, 5. basım, Pan Yayıncılık, İstanbul (1993) 2010, s. 4.

9) *Derlilik / Dersizlik*: Derli (Konsonant): hoş a giden / Dersiz (Disonant): hoş a gitmeyen tınılar.

Not: “Müzik tarihi bir bakıma dersizliğin kazandığı zaferlerin tarihidir.”¹³⁹

10) *Doğal diziler*: Bir sekizli içersinde, beşli veya dörtlü aralığı ile bağlantılı seslerden oluşan dizilerdir.

Not: Toplam 53 doğal dizi imkânı bulunmaktadır; örn. Pentatonik dizi bunun 5’sine, Pisagor dizisi (Diyatonik) 12’sine, Türk müziğın dizileri (Makam) 24’sine dayanır. Kuramsal çalışmaların bunun ötesine gidilemeyeceğini varsayar.

11) *Duran dalga*: Eşit periyotlu dalgaların binişmesinden *duran dalga* oluşur.

Not: Bu dalgalar, hareket edebildikleri tüm ortamlarda (örn. su, hava, tel) oluşabilir. Hava ortamında oluşan duran dalgalar nefesli çalgılar için çok önemlidir.

12) *Düğüm noktaları*: Duran dalgaların binişmesi esnasında bazı noktalar çakılır ve titreşmez, onlara *düğüm noktaları* denir.

Not: Hava sütunlarda ise bu noktalara *basınç düğümleri* denir.

13) *Eşit Tamperemalı Dizi*: Birbirileriyle eşit mesafede bulunan, 12 kromatik sestten oluşan diziye denir.

Not: Doğal dizilerin yapısında -küçük de olsa- yarım seslerde farklılıklar vardır, dolayısıyla iki yarım ses tam bir sese eşit olamıyor. Bu durum, müziğın gelişimine (örn. transpozisyon ve modülasyon açısından) bir engel (kusur) olarak görölmüş ve farklı arayışlara gidilmiştir. Günümüze kadar ulaşan çözüm; tampere işlemi* uygulayarak, bu farklılıkların giderilmesidir. Böylece de, örneğın Do diyez ve Re bemol sesleri aynı frekanstan oluşmuş olur. J. S. Bach’ın yardımıyla, özellikle piyano, gitar ve org çalgılarda bu sistem çabuk yaygınlaşmıştır.

14) *Formant/lar*: Bir rezonatörün içinde, belirli bir frekans aralığındaki selenleri kuvvetlendiren *rezonans bölgesine* denir.

Not: Selenlerin kuvvetlendiğı bu sabit karakteristik rezonans bölgesi birden çok de olabilir. Kuvvetlenen selenler ses spektrumundaki dengeyi değıştirdiklerinden, tınıyı nihai olarak çok etkilerler. Dolayısıyla, bir çalgının tonunu belirleyen en önemli elementten biridir.

¹³⁹ Age, s. 285.

* 0.28 koma kadar, küçük frekans düzeltmelerine denir.

15) Frekans: Bir saniye içinde oluşan titreşimin *sayısına* denir.

16) Gürlük: Ses dalgasının *şiddetine* denir.

Not: Bir (1) saniye içersinde 1 metre küpten geçen akustik enerjinin miktarına: dalga şiddeti denir.

17) Gürültü: Periyotlu olmayan basınç titreşimlerden oluşan çok karışık seslere denir.

Not: Gürültü de basit seslerin bileşkesinden oluşur, ama frekansları sabit olmayan sesler bunlar; dolayısıyla belli bir perde ve tını duyumu olarak nöral işleme mekanizması tarafından belirlenememektedir.

18) Hava sütunu: Bir rezonatörün içinde havadan oluşan temel titreşim elementine denir.

19) Herz: Frekansın birimidir.

20) İşitme sistemi: Kulak, işitme sinirleri ve beynin işitme ile ilgili bölümlerini kapsamaktadır.

21) Koma (Holder Koması): Sekizlik Aralığı 53 eşit parçaya bölen (*aralık*) birimine: koma denir.

Not: Bir tam seste 9 koma vardır.

22) Kulak selenleri: İşitme sistemin, lineer (doğrudan) çalışmamasından dolayı gelen titreşimleri aktarırken uğrattığı deformasyonla *kulağın içinde oluşan seslere* denir.

Not: Bu sesler de birleşim sesleri gibi, kendi *öz titreşime* sahip değiller.

23) Merkezi perde tanıma işlemcisi: Kulağa gelen karmaşık sinyalleri tek sinyal (tek ses) olarak algılanmasını sağlayan *nöral birime* denir.

Not: Zaman içinde beyin, biriktirdiği bilgilerle belli kalıplar (örn. tek ses kalıbı) oluşturur. Gelen karmaşık sinyaller, *uygun kalıp bulma mekanizması* aracılığıyla mevcut kalıplarla karşılaştırılır ve (uygun kalıp) bulunduğu takdirde bir sonuca ulaştırılır.

24) Müziksel mesaj: Sağlıklı olan herkes, ses olarak gelen akustik enerjiyi duyar. Ama algılanması ayrı bir işlem olup bu işlemin hızı (gücü), onun gelen *akustik bilgi* algılama kapasitesini belirler.

Not: Bu kapasite, kişinin müziğe karşı olan duyarlılığını belirler.

25) Öz frekans: Her sistemin (titreşim elementin) kendi *öz titreşimi* (frekansı) vardır.

26) Öznel perde: Basit seslerin oluşturduğu bileşenin sonucunda duyulan / algılanan perdeye *özel* denir.

Not: Orijinal titreşimin içinde özel perdenin frekansı olmasa da, algılandığından dolayı ayrıca “saklı temel” de denir.

27) Perde (duygusu/konumu): “*Belirli frekanstaki bir sesin beyinde uyandırdığı tizlik peslik duygusuna perde*” denir.¹⁴⁰

Not: Perde, frekansın müzik dilindeki karşılığıdır.

28) Periyot: Kendini sürekli olarak *yinelenen* harekete denir.

Not: Yinelenirken bir sıkışma, bir de genleşme hareketi oluşur.

29) Rezonans: Bir rezonatörün, uyarıcı titreşime gösterdiği *tepkiye* rezonans denir.

Not: İki sistemin öz frekansları uyuşursa ancak bir tepki oluşabilir. Dolayısıyla; bir rezonatörün kendi öz frekansına uygun bir uyarıcıya gösterdiği tepkiden rezonans doğar.

30) Rezonans bölgeleri: Ses dalgaların frekansları çeşitli organların vasıtasıyla aktarılacak taban zarın belirli bölgeleriyle rezonans haline geldiği *mekânsal konumlara* denir.

Not: Her frekansın taban zarın üzerinde rezonansa geçtiği yaklaşık 1,2 mm uzunluğunda bir bölgesi bulunur.

31) Rezonans eğirisi: Bir rezonatörün, sesin spektrumuna verdiği yanıtı denir.

Not: Bu yanıt, tınıyı nihai olarak çok etkiler.

¹⁴⁰ Age, s. 102.

32) Rezonatör: Temel titreşim elementten gelen akustik enerjiyi (olağanüstü) artıran sisteme denir.*

33) Rezonatörün seçimliliği: Bir rezonatörün frekanslara karşı gösterdiği *tepkinin özelliğine* seçimlilik denir.

Not: Tek frekansa karşı çok büyük tepki gösterdiğinde: ideal seçimli denir. Bütün frekanslara karşı eşit tepki gösterdiğinde ise: seçimsiz denir.

34) Salyangoz organı: Seslerin algılanabilmesi için iç kulağın içinde bulunan en önemli organdır.

Not: Salyangoz şeklinde görümlü bu organın içi perilenf sıvısıyla doludur.

35) Selen (Armonik): Temel sesin frekanslarına tam kat sayıları frekanslara sahip olan basit seslere: *selen* denir.

Not: Selenler, temel sesle armonik ilişki kurarlar ve duyurulmasında destek olurlar.

36) Sentetik sesler: Doğal yoldan oluşmayan, elektronik olarak -örn. Osilatörden- oluşturulan seslere denir.

37) Ses: Kulağı uyaran ve bu yolla beyinde duyumlara yol açan etkenlerin bir ses oluşturduğunu söylenir.

38) Ses dalgaları: Akustik enerjiyi ortamda ileten *harekete* denir.

39) Sesin Tanılanması: Sesin bütün karakteristikleriyle birlikte algılama işlemine denir.

Not: Sesin karakteristikleri; gürlük, perde ve niteliktir.

40) Ses spektrumu: Karmaşık sesin (müzik sesi) içyapısına denir.

Not: Sesin içyapısında mevcut basit seslerin gürlük dengesi, tını karakteristiğinin oluşmasında birincil etkindir.

* Örneğin; çalgıların gövdeleri, piyanonun ses tahtası, ağız-burun boşluğu gibi.

41) Spektral perde mekanizması: Sesin ilk birkaç selenini algılanmasını sağlayan nöral birime (işleme) denir.

Not: Bu mekanizma yavaş çalıştığından, merkezi perde tanıma işlemcisini devre dışı bırakılabilmesi için, düzgün seslendirilen bir ses üzerine belli bir süre odaklanarak dinlenmesi zorunludur. Mekanizma hızlı çalışsaydı, gelen sinyaller tek ses olarak algılanması mümkün olmazdı. Yani, mekanizmanın bu özelliği sayesinde müziği (sesleri) normal dinleyebiliyoruz.

42) Taban zarı: Salyangoz organını boydan boya ikiye bölen bir zardır.

Not: Taban zarında, mekanik titreşimleri nöral sinyallere dönüştüren, işitme sistemin en önemli parçası olan *Corti* organı bulunur.

43) Temel titreşim elementi: Ses kaynağın oluşabilmesi için titreşimi sağlayan *maddi (fiziksel) sisteme* denir.*

44) Titreşim: Küçük genlikli *basit uyumlu hareketlere* denir.

45) Tını: Tını duyumu aracılığıyla sesin *nitelik karakteristiği* algılanmaktadır.

Not: İşitme sisteminin bir sesin tanımlanmasında bu işleme üçüncü sırada önem vermesine karşın, müzikte tını duyumu, ilk algılanan karakteristiktir.

46) Ton: Ses'in tını karakteristiğini ön plana çıkaran bir terimdir.

Not: Müzikte kullanılan ses'e: ton denir.

47) Uyarma mekanizması: Temel titreşim elementin titreşime geçebilmesi için gerekli olan enerjiyi sağlayan *sisteme* denir.**

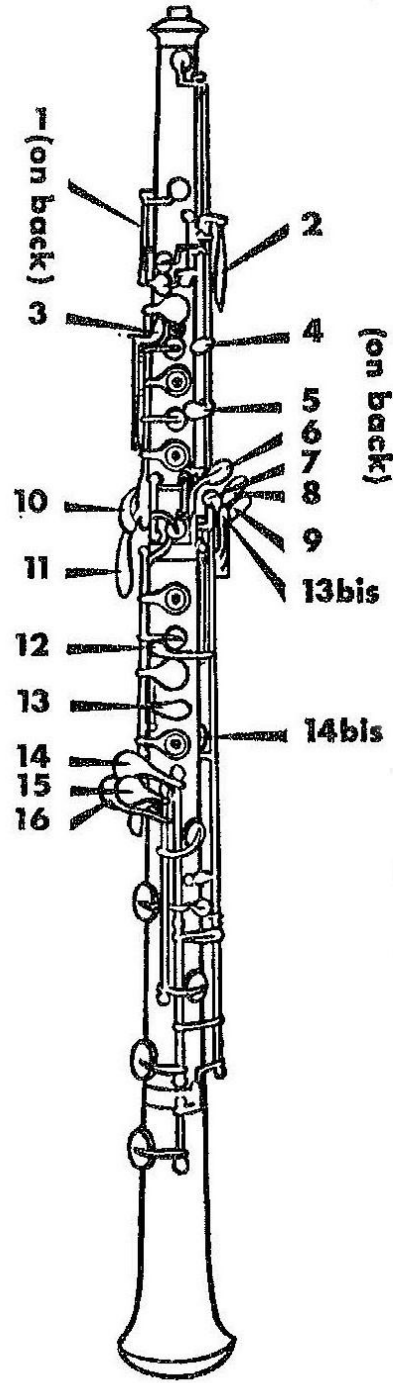
48) Üst ses: Temel sesle orantılı tam kat sayıları frekansa sahip olmayan -rastgele frekans değerlere sahip olan- basit seslere denir.

49) Vuru: Titreşimlerin yakın frekans farklarından dolayı bileşke titreşimde oluşan hafif *dalgalanmalara* vuru denir.

* Örneğin; hava sütunu, tel, ses telleri, zar, karton levha v.b.

** Örneğin; kamış, yay, mızrap, çekiç, dudaklar, elektrik akımı gibi.

EK 3. Bruno Bartolozzi'nin Kullandığı Obua Perde Mekanizma Numaralandırması.



oboe

EK 4. Peter Veale'nin Kullandığı Obua Perde Mekanizma Şeması.

Hinweise zur Mechanik

Abbildung/Illustration 1

CORPS DU HAUT

pointe 1^{re} octave

pointe 3^{re} octave

spatule 3^{re} octave

spatule 1^{re} octave

spatule cadence de sol#

spatule sol# droite

CORPS DU BAS

spatule cadence de ré droite

pointe fa clé
spatule de do grave
spatule de do# grave
spatule de mi#

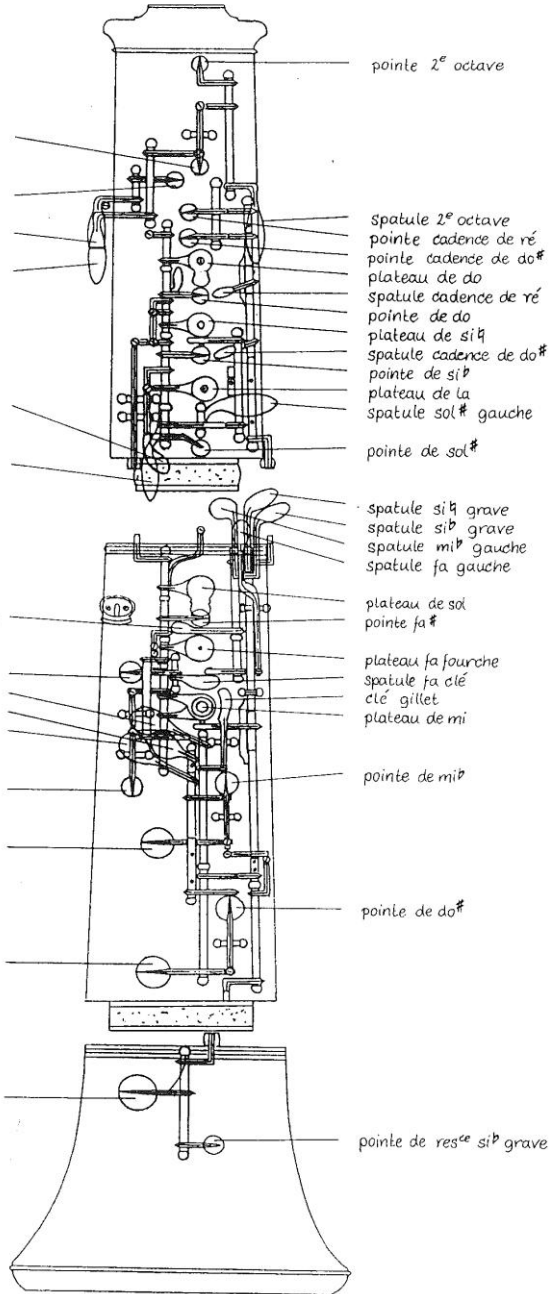
pointe res^{se} fa fourche

pointe de ré

pointe de do

PAVILLON

pointe de si# grave



KAYNAKÇA

ALTAR Cevad Memduh, **Sanat Felsefesi Üzerine**, 2. basım, Pan Yayıncılık, İstanbul 1996, 174 S.

ANTALYA Devlet Senfoni Orkestrası, **Program Kitapçığı**, 14 Aralık 2006.

ANTEP Ersin, **Türk Bestecileri Eser Kataloğu**, SCA, Ankara 2006, 573 S.

ARTAUD Pierre-Yves, “Vierteltöne - Mikrointervalle”, Çev: Margit Kopper, Der: András Adorján ve Lenz Meierott, **Lexikon der Flöte**, içinde, Laaber Verlag, Laaber 2009, s. 811-812.

AYDIN Yılmaz, **Türk Beşleri**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2003, 182 S.

BARTOLOZZI Bruno, **Neue Klänge für Holzblasinstrumente**, Almancaya Çev: Isolde Schröder ve Ekkehard Jost, B. Schott's Söhne, Mainz 1971, 81 S.

BARTOLOZZI Bruno, **New Sounds for Woodwind**, İngilizceye Çev:/Der: Reginald Smith Brindle, 2. derleme, Oxford University Press, London (1967) 1982, 113 S.

BÄR Frank P. ve BÖHM Ludwig, “Boehm, Theobald”, Der: András Adorján ve Lenz Meierott, **Lexikon der Flöte**, içinde, Laaber Verlag, Laaber 2009, s. 143-150.

BREYER Knud, “Ein Klassiker der Minimal Music: Stive Reich zum 75. Geburtstag”, **Rohrblatt, Die Zeitschrift für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon**, Finkenkruger Musikverlag, S: 4 (2011), s. 175-182.

BUHLE Edward, **Die Musikalischen Instrumente in den Miniaturen des Frühen Mittelalters**, Georg Olms Verlag, Hildesheim (1903) 1975, 119 S.

CANBEY Ebru Güner, **Müzikte Dönemler ve Stiller (Yirminci Yüzyıl Müziği)**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Çalışması, İzmir 2001.

CUMHURBAŞKANLIĞI Senfoni Orkestrası Yönetmeliği, **Resmi Gazete**, 13411; 28 Ocak 1970.

EISENLOHR Henning, **Einblick in das Studium der Musikwissenschaft**, OPS – Verlag, München 2000, 160 S.

GARDNER Sıdıka Özdil, “Necil Kâzım Akses”, **Doğumunun 100. Yılında Necil Kâzım Akses**, Necil Kâzım Akses'in 100. Yılı Etkinliklerini Düzenleme Komitesi tarafından bastırılmıştır, Ankara 2008, s. 45-49.

GEDİKLİ Necati, **Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları**, “Prof. Dr. Necati Gedikli: ISBN 975-96802-0-3”, İzmir 1999, 171 S.

GEDİKLİ Necati, **Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği**, “Prof. Dr. Necati Gedikli: ISBN 975-96802-1-1”, İzmir 1999, 158 S.

GOETHEANUM, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft, **Rudolf Steiner und die Anthroposophie**, Frans Garlgren (Haz.) ve Arne Klingborg (Haz.), 5. basım, Philosophisch – Anthroposophischer Verlag, Dornach 1982, 57 S.

GOOSSENS Leon ve ROXBURGH Edwin, **Die Oboe**, Almancaya Çev: Else Winter Europabuch AG, Unterägeri (İngilizcesi 1977) 1979, 281 S.

HEMPEL Christoph, **Übungshilfen für Oboisten**, Mösel Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1975, 23 S.

HOLLIGER Heinz (Der.), **Studien zum Spielen Neuen Musik**, Breitkopf & Härtel (BG 782), Wiesbaden (1973) 1980, 51 S.

İLYASOĞLU Evin, **Zaman İçinde Müzik**, 7. basım, YKY, İstanbul (1994a) 2003, 319 S.

İLYASOĞLU Evin, **İlhan Usmanbaş'a Armağan**, SCA, Ankara 1994 (b), 157 S.

İLYASOĞLU Evin, **71 Türk Bestecisi**, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, 356 S.

JOPPIG Gunther, **Oboe & Fagott**, Schott, Mainz (1981) 1984, 195 S.

JOPPIG Gunther, "Oboe", Der: András Adorján ve Lenz Meierott, **Lexikon der Flöte, içinde**, Laaber Verlag, Laaber 2009, s. 563-566.

KARKOSCHKA Edhard, **Das Schriftbild der Neuen Musik**, Hermann Moeck Verlag, Celle 1966, 185 S.

LIESS Andreas, "Synopsis der Musik des 20. Jahrhunderts", **Allgemeine Musikgeschichte, içinde**, Östereichisches Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1972, s. 459-497.

MİMAROĞLU İlhan, **Müzik Tarihi**, 9. basım, Varlık Yayınları, İstanbul (1961) 2011, 232 S.

PÜSKÜLLÜOĞLU Ali, **Yazım Kılavuzu**, Arkadaş Yayınevi ISBN: 975-509-275-7, Ankara 2001, 740 S.

STEINER Rudolf, **Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen**, Der: Helmut v. Wartburg, 3. Basım, Rudolf Steiner Verlag, Dornach (1969) 1981, 186 S.

STEINER Rudolf, **Eurythmie Als Sichtbarer Gesang**, Der: Eva Froböse, 4. basım, Rudolf Steiner Verlag, Dornach (1927) 1984, 150 S.

STOCKHAUSEN Karlheinz, **Die Kunst zu Hören**, DuMont Buchverlag, Köln 1989, 30 S.

STRAVINSKY Igor, **Altı Derste Müziğin Poetikası**, Çev: Cem Taylan, 2. basım Pan Yayıncılık, İstanbul (İngilizcesi 1942) 2004, 95 S.

ŞEKERCİOĞLU Aybegüm, **20. ve 21. Yüzyıla Ait Obua Eserlerinde Yeni Arayışlar ve Çalım Teknikleri**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2008.

ŞENSÖZ Aysin Pelin, **Barok'tan Modern'e Obuanın Mekanik Yapısının Gelişimi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 2008.

UŞEN Şebnem, **Postmodern Müzik Kavramı Bağlamında Luciano Berio'nun Sequenza I Adlı Eseri ve Bu Eserde Kullanılan Çağdaş Flüt Teknikleri**, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Çalışması, İstanbul 2013.

VEALE Peter, MAHNKOPF Claus-Steffen, MOTZ Wolfgang ve HUMMEL Thomas, **Die Spieltechnik der Oboe**, 4. basım, Bärenreiter, Kassel (1994) 2001, 181 S.

VOGT Hans, **Neue Musik seit 1945**, 2. Basım, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1972, 488 S.

WEBERN Anton, **Yeni Müziğe Doğru**, Der: Willi Reich, Çev: Ali Bucak, 2. basım, Pan Yayıncılık, İstanbul (Almancası 1960) 1998, 96 S.

WHITEHOUSE Richard, “Luciano Berio Sequenzas I-XIV for Solo Instruments”, **CD kitapçığı**, Naxos, 2006.

WOLFF Hellmuth Christian, **Ordnung und Gestalt**, Verlag für Systematische Musikwissenschaft, Bonn-Bad Godesberg 1978, 294 S.

ZEREN Ayhan, **Müzik Fiziği**, 5. basım, Pan yayıncılık, İstanbul (1993) 2010, 341 S.

Notalar:

BERIO Luciano, **Sequenza VIIa per Oboe (1969, rev. 2000)**, Universal Edition (UE 31263), Wiena 1971.

HOLLIGER Heinz, **Studie über Mehrklänge für Oboe**, Breitkopf & Härtel (BG 1388), Wiesbaden (1979) 1980.

PENDERECKI Krzysztof, **Capriccio per Oboe e 11 Archi**, Moeck Verlag, Celle 1968.

STOCKHAUSEN Karlheinz, **În Freundschaft**, Stockhausen-Verlag, Kürten 1980.

SZALONEK Witold Jozef, **Quattro Monologhi per Oboe Solo**, PMW Edition, Kraków 1985.

YUN Isang, **Piri für Oboe Solo**, Bote & Bock, Berlin 1973.

Yayınlanmamış Notalar:

CETİZ Mahir, **8 Epigrams for Solo Oboe**, 2006.

KALELİ Emre Sihan, **[9:1] Nineteen Thoughts on an Oboe Concerto**, 2012.

SAKPINAR Mete, **İstanbul**, 1999.

USMANBAŞ İlhan, **Obua ile Piyano için Sonat**, 1949.

USMANBAŞ İlhan, **Mavi Üçgen**, 1965.

İnternet Kaynakları:

ALİ Filiz, “Yüzyılın Müziği”, **Kişisel Blog Sayfası**,

<<http://filizali.blogspot.com/2010/03/yuzyilin-muzigi-filiz-ali-yuzyln-en-iyi.html>> [26.05.2012]

ALİ Filiz, “Müzik Yaratıcılarının Zaman İçinde Yolculuğu”, **Kişisel Blog Sayfası**,

<http://filizali.blogspot.com/2011/12/normal-0-false-false-false_20.html> [26.05.2012]

ALİ Filiz, “Cumhuriyet'in Müzik Devrimi ve 20. Yüzyıl Modernizmi”, **Kişisel Blog**

Sayfası, <<http://filizali.blogspot.com/2010/02/cumhuriyetin-muzik-devrimi-ve-20-yuzyil.html>> [26.05.2012]

ALİ Filiz, “Müzik ve Zaman”, **Kişisel Blog Sayfası**,

<http://filizali.blogspot.com/2010/01/muzik-ve-zaman.html> [26.05.2012]

ALİ Filiz, “Krzysztof Penderecki”, **Kişisel Blog Sayfası**,

<<http://filizali.blogspot.com/2010/05/krzysztof-penderecki-filiz-ali-1987.html>> [26.05.2012]

GARDNER Sıdıka Özdil (Gönderen). **TEZ CODA**, <sidika.ozdil@gmail.com>, (24.05.2012), <bayram.obua@gmail.com>, (24.05.2012).

HUMPHRIES Carl, “Witold Szalonek Controversial Composer Intent on Reconciling Poland’s Musical Past and Future”, **The Guardian**, 2001, <<http://www.theguardian.com/news/2001/oct/30/guardianobituaries.arts>> [02.05.2014]

KALELİ Emre Sihan, **Kişisel Mektup**, [12.08.2012]

SEEHABER Ruth, **Die “Polnische Schule” in der Neuen Musik Befragung eines Musikhistorischen Topos**, Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln-Weimer-Wien 2009, <http://books.google.com.tr/books?id=sfoENA0H_W8C&pg=PA162&lpg=PA162&dq=Sonorismus&source=bl&ots=ENsuWLQaeC&sig=89A3nvHvCJDI4nqKuLZGf0911vo&hl=tr&sa=X&ei=blEtU8KYN6Sh7AaI2oDABg&ved=0CGUQ6AEwBg#v=onepage&q=Sonorismus&f=false> [22.03.2014]

SEZER Ayşe (Gönderen). **Mahir Cetiz için Bilgi Talebi**, <sezerayse99@hotmail.com> (22.05.2014), <bayram.obua@gmail.com>, (22.05.2014).

SMIRNIZKIY Jan, “Sofia Gubaidulina: 'Komsomolskaya Uvertyura? Net! Stoit Tolko Dat Palchik i... Vmeste s Nim Prodash Dushu’”, **Moskovsky Komsomolez**, Moskova 2007, <<http://viperson.ru/wind.php?ID=277118&soch=1>> [01.06.2012]

WIKIPEDIA The Free Encyclopedia, **Oboe**, <http://en.wikipedia.org/wiki/Oboe> [06.07.2014]

<http://www.21stcenturyoboe.com/> [02.05.2014]

<http://www.yun-gesellschaft.de/e/> [25.04.2014]

<http://www.muzikkursu.com/klarnette-dunya-markasi-serkan-cagri.html>
[13.06.2014]

<http://www.on5yirmi5.com/biyografi/muzik/sanatcilar/95765/serkan-cagri-kimdir.html> [13.06.2014]

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Bayram BAYRAMOĞULLARI.

Doğum yeri ve yılı: Bulgaristan/Şumnu, 1973.

Yabancı Dil: Almanca, Bulgarca ve Rusça.

Eğitim:

Lisans ve Yüksek Lisans: 1992-1999 yılları arasında, “Robert Schumann Hochschule Düsseldorf”/ Almanya, Müzik Anasanat Dalı, Obua Sanat Dalı.

Lise: 1989-1992 yılları arasında, Dokuz Eylül Üniversitesi İzmir Devler Konservatuvarı, Obua Sanat Dalı.

İş tecrübesi: 1999 yılından beri Antalya Devlet Senfoni Orkestrası’nda Obua Sanatçısı olarak halen çalışmaktadır. Ayrıca, 2001 yılında Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Obua Sanat Dalı’nı kurdu ve 2007 yılına kadar Öğretim Elemanı olarak çalıştı. Yönettiği “Ustalık Sınıfları” (Masterclass) arasında: Taşkent / Özbekistan (2005), Antalya / Türkiye (2007), Rusçuk / Bulgaristan (2008), Castelfranco / İtalya (2009), Acco / İsrail (2010), Almata / Kazakistan (2010) ve Ankara / Türkiye (2014) sayılabilir.

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri: 2000 yılından beri Antalya Filarmoni Derneği üyesidir. 2012 yılı döneminde, bir yıl boyunca derneğin başkanlığını yürütmüştür.

Alınan Burs ve Ödüller: 1997 yılında katıldığı “Robert Schumann Hochschule Düsseldorf - Oda Müziği Yarışması ”nda Nefesli Beşli ile birincilik ödülünü paylaştı.