

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Temel Bilimler Anabilim Dalı
Duysal Tasarım Programı**

YENİ MÜZİKTE ÇALGI TOPLULUKLARI VE ÇALGILAMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ömer AKDAĞ

DANIŞMANI: Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN

İZMİR-2011

ÖNSÖZ

Hazırlamış olduğum bu tezin her aşamasında gösterdiği sabır, fedakârlık ve yardımlarından dolayı danışmanım Yard. Doç. Dr. Onur Nurcan'a, "Duysal Tasarım" derslerini aldığım Prof. Dr. Ahmet Yürür'e, "Araştırma Yöntem ve Teknikleri" dersini aldığım Doç. Dr. F. Reyhan Altınay'a, "Ortaçağ, Rönesans ve Barok Müziği" ve "Etnomüzikoloji" derslerini aldığım Prof. Dr. Yetkin Özer'e ve tüm çalışmalarım sırasında manevi desteğini benden esirgemeyen aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
GİRİŞ	1
1. YIRMİNCİ YÜZYILIN İLK YARISINDA ARAYIŞLAR	5
1.1 Henry Cowell	5
1.2 Harry Partch	7
1.3 Edgard Varése	11
1.4 George Crumb	15
2. YENİ MÜZİKTE VURMALI-ÇALGILAR	17
3. YENİ ÇALIŞ ve ÇALGILAMA TEKNİKLERİ	27
3.1 Yaylı Çalgılar	28
3.2 Piyano	29
3.3 Çalgılamada Yeni Yöntemler	30
4. ELEKTRONİK ve ELEKTRO-AKUSTİK YÖNTEMLER	34
5. YENİ-MÜZİK TOPLULUKLARI	41
5.1 Bir Model Olarak Pierrot Lunaire Topluluğu	41
5.2 Günümüz Topluluklarına Genel Bir Bakış	43
5.2.1 Alea III	43
5.2.2 Talea Ensemble	43
5.2.3 Anthos Enesemble	44
5.2.4 Kronos Quartet	45
5.2.5 Bang On A Can All-Stars	47

5.2.6 Piano Circus	48
5.2.7 Red Light New Music	49
5.2.8 Elision	50
5.2.9 175 East Ensemble	51
SONUÇ	53
EKLER	56
KAYNAKÇA	64
ÖZGEÇMİŞ	66
ÖZET	67
ABSTRACT	69

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Yeni Müzikte Çalgı Toplulukları ve Çalgılama” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Ömer AKDAĞ

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 15/09/2011 tarih ve 27/78 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Temel Bilimler anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Ömer AKDAĞ'ın aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 06 /10/2011 günü saat 10.30'da 60 dakika süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi ~~gerekli olduğuna oy birliğiyle /oyçokluğuyla~~ karar vermiştir.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Onur NURCAN (Danışman)

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Yrd. Doç. Dr. Bahadır TUTU

ÜYE

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

ÜYE

Doç. Dr. F. Reyhan Altınay

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Tezin Türkçe Başlığı: YENİ MÜZİKTE ÇALGI TOPLULUKLARI VE ÇALGILAMA

Tezin İngilizce Başlığı: ENSEMBLES AND INSTRUMENTATION IN NEW MUSIC

- * 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisayarda** doldurulmalıdır.
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**
4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince **anabilim dışından** olması zorunludur.

GİRİŞ

Çalgılama (enstrümantasyon) ve orkestralama (orkestrasyon) bilgisinin derinliği, bir bestecinin başarısıyla eş orantılıdır. Bu yüzden, çalgılama ve müzik eserlerinin yazıldığı çalgı toplulukları, Barok dönemden itibaren profesyonel besteciliğin en temel konularından biri olmuştur. Çalgılama kavramı, müzik çalgılarının tüm teknik, tınısal ve müzikal özelliklerini tanıma ve bu çalgılar için kompozisyon üretebilme olgusunu içinde barındırır. Çalgılama ile ortak-paydaları olan fakat aslında farklı bir olgu olan orkestralama kavramı ise, çalgılama bilgisi ışığında farklı çalgılardan oluşan topluluklar için müzik yazmak ya da var olan bir müziği bu tür gruplar için düzenlemek anlamına gelmektedir. Özetle, çalgılama bilgisi çalgıların bireysel özellikleri üzerine odaklanırken, orkestralama bilgisi ise farklı çalgıları tınısal ve müzikal özelliklerine göre bir arada kullanma sanatıdır. Günümüze değin çalgılama ve orkestrasyon alanında toplamda binlerce sayfayı bulan onlarca kitap yazılmıştır. Bu kitapların yazarları arasında, Hector Berlioz, Nikolay Rimsky-Korsakov, Walter Piston, Cecil Forsyth, Samuel Adler, Kent Kenan ve Alfred Blatter gibi besteciler yer almaktadır. 1923 İzmir doğumlu Türk bestecisi Necdet Levent ise dilimizde yazılan ve yayınlanan tek çalgılama ve orkestralama kitabının sahibidir.¹

Birçok besteciye eser yazmaya ek olarak çalgılama ve orkestrasyon kitabı yazmaya yönelten en önemli sebep, çalgılama ve orkestrasyon bilgisinin besteciliğin en hayati ve öğrenilmesi en zor taraflarından biri olmasıdır. Bu yüzden ki, bu konuda kitaplar yazan besteciler, profesyonel yaşamlarında onlarca yıl içerisinde tecrübeyle edindikleri bilgileri diğer meslektaşlarıyla, özellikle genç besteci adaylarıyla paylaşmak istemişlerdir. Temel bilgileri aldıktan sonra, bestecinin bu alandaki bilgi ve becerisini geliştirmesi ancak pratik yoluyla mümkün olabilmektedir. Bu da, bestecinin tasarladığı bir eseri, notaya döktükten sonra, eseri seslendiren topluluktan dinlemesi ve kendi tasarımıyla uygulamada ortaya çıkan sonuç arasında kıyaslama yapmasıyla sağlanabilmektedir. Çalgılama ve orkestralama bilgisi üzerine yazılan kitapların değeri,

¹ Levent, Necdet; **Çalgı ve Orkestralama Bilgisi**, Levent Müzikevi, İzmir, 1997.

bu çalışmaların, bestecilerin uygulamada yaptığı kıyaslamalardan doğan değerli bilgileri içermesinden kaynaklanmaktadır.

Çalgılama ve orkestralama anlayışı, 17. yüzyıldan günümüze önemli değişiklikler ve değişimler göstermiştir. Bu değişimler, temelde, Barok, Klasik ve Romantik dönemin felsefi, stilsel ve müzikal farklılıklarından kaynaklanmıştır. Barok dönemin dokusal anlayışı sağlam bir bas ve süslü bir tizin zoraki görünmeyen bir armoniyle bir araya getirilmesi şeklindedir. *Basso continuo*² olarak adlandırılan bu sistemde besteci sadece melodiyi ve bası yazmakta, orta katmanı doldurma görevini icracılara bırakmaktadır. Bas sesler, klavsen, org, lavta gibi *continuo* çalgıların biri veya birkaçıyla çalınır ve genellikle bas viola da gamba,³ viyolonsel veya fagot gibi destekleyici çalgılarla kuvvetlendirilir. Bas notalarının üzerinde, klavsenci veya lavtacı, önceden yazılmamış olan gerekli akorları doldurur. Bu akorlar temel pozisyondaki beşli akorlardan farklı ise veya tonalite dışına geçişlere ihtiyaç duyuluyorsa, besteci bas notalarının üzerine veya altına şifreler koyarak icracıyı yönlendirir. Barok dönemin devingen bas ve tiz parti arasındaki boşluğu armonik geçişlerle doldurma anlayışı çalgılamanın bu doğrultuda gelişmesini sağlamış, çalgı toplulukları daima bas çalgılar, tiz çalgılar ve armoniyi dolduracak çalgılardan oluşturulmuştur. (Hanning, 1998, s. 174)

Klasik dönemde ise ezgi ve eşlik anlayışı önem kazanmış, bu bağlamda, besteciler arasında orkestradaki ezgisel hatları katlama (çiftleme) ve armoniyi müzik topluluklarını oluşturan çalgılar arasında dengeli şekilde dağıtma kaygısı baş göstermiştir. 18. yüzyılın orkestraları günümüzdeki orkestralara oranla çok daha küçüktür. 1790'lı yıllarda bir Viyana orkestrası yaklaşık 35 kişiden oluşmaktaydı. Senfoni ve diğer topluluk müziği formlarında, temel sesler melodiyi veren çalgılara bırakılmıştır. Orkestrayı yönetme işini birinci keman (başkemancı) üstlenmiştir. Yüzyılın ortalarındaki orkestralamada tüm temel müzikal materyal yaylı çalgılara (çoğunlukla kemanlara) bırakılmıştır. Üfleme çalgılar ise, ses katlama, kuvvetlendirme ve armonik yapıyı duyurmak için boşluk doldurma görevini üstlenmiştir. Yüzyılın

² Basso continuo: Sürekli bas.

³ Viola da gamba: Altı telli, perdeli, Barok dönem viyolonseli.

sonlarına doğru, üfleme çalgıların önemi artmış ve besteciler tarafından bu çalgılar için ayrıntılı partiler yazılmıştır. (Hanning, 1998, s. 311)

‘Romantizm’ kavramı ve ‘romantik’ sözcüğü 19. Yüzyılın en başından beri müzik alanında kullanılmaktadır. ‘Soyut’, ‘kesin olmayan’, ‘hayal gücüne dayalı’, ‘mantıksız’ ve ‘düzensiz’ anlamlarının tamamını içinde barındıran ‘romantizm’ anlayışı, Klasik dönem estetiğinin mantık ve dengeyi gözeten yapısal ve biçimselci yaklaşımına karşı, sanatçının bireyselleşmesi, özgürleşmesi ve dolayısıyla estetikte mantık ve yapı kaygılarıyla bağlanmamasını öngörür. (Plantinga, 1984, s. 20) Çalgısal müziğin kelimeler olmaksızın saf duyguları verebileceği anlayışı Romantizmin temel bir özelliğidir. Dolayısıyla, sonsuz renk ve doku çeşitliliğine sahip olan orkestra, Romantik müziğe mükemmel bir ortam sunmuştur. (Hanning, 1998, s. 373)

Romantik dönemin uzun soluklu müzikal cümleleri, yoğun armonik yapısı ve ifadeyi ön plana alan dramatik özelliği yüzünden, orkestralama anlayışı oldukça kapsamlı bir şekil almıştır. Müzikal ifadenin birinci planda olduğu bu dönemde, çalgılar müzikal amaçlarla yapısal ve teknik olarak geliştirilmiş, bu durum çalgılama ve orkestralama yöntemlerini direkt olarak etkilemiştir. Romantik dönem müziğinde zengin ezgisel yapı, kromatik armoni, kuvvetli bas hattı ve ezgilerin dikey etkileşimlerinin kontrapuntal aktivitelerinden oluşan ‘sıkı doku’ anlayışında, çalgılama ve orkestralama sanatı besteciliğin en önemli unsuru haline gelmiştir. Bir diğer deyişle, çalgı ve orkestralama bilgisi daha fazla olan besteciler, dramatik ifade yolunda daha başarılı olmuşlardır. Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, Berlioz, Wagner, (Richard) Strauss ve Mahler, dramatik anlatımdaki başarılarını büyük ölçüde çalgılama ve orkestralama alanındaki bilgi ve deneyimlerine borçludurlar.

Bu tez çalışmasının ekseninde yer alan 20. yüzyıl müziği, yüzyılın ilk yarısındaki kimi gelenekçi çalışmalar hariç, çoğunlukla arayışlar, deneyler ve yenilikler üzerine şekillenmiştir. Tüm bu çabaların en önemli hareket noktası ise müzikte yeni tını ve ifade arayışları olmuştur. Ses kaynakları, çalgılar ve çalgı toplulukları, çalgılama ve orkestralama teknikleri de bu doğrultuda köklü değişimler göstermiştir.

Besteleme alanında, yirminci yüzyıl, müzik sanatında hızlı ilerleyişlerin, yeni yolların, yeni yöntemlerin çağıdır. Yirminci yüzyılda yaşamış bestecilerin getirdiği yenilikler, önceki bütün yüzyılların getirdiği yeniliklerin toplamından daha çoktur. Müzik dili ve grameri yenilenmiş, bir yapıtta tek bir tonalite kullanma yerine aynı anda birden fazla tonalitenin kullanılmasına başvurulmuş; bununla yetinilmemiş, tonalite düzeninden ayrılmış ve kromatik dizideki on iki notadan her birinin yalnızca bir diğeriyle ilişkisi üzerine kurulu on-iki ton sistemi gelişmiştir. Tonalite anlayışından vazgeçilmesi sonucunda armoni kuralları, akorların ilerleyişi ve zincirleşimini yöneten kurallar geçerliliğini yitirmiştir.

Ritim alanında, ayrı ölçülerin ve bunların koşulladığı ayrı ritimlerin üst üste, aynı anda kullanılmasına gidilmiştir. Öte yandan, eski biçimlerle yetinilmemiş, sonat kalıbı iyice kırılmış, sonat bilincinden uzaklaşmış, yeni özgür biçimler araştırılmış ve hazır kalıplara uymayan yeni bir yapı anlayışı gelişmiştir. Çalgılama ve orkestrasyon alanlarında, denenmemiş tınsal birleşimlere yönelinmiş, çalgıların olanakları zorlanmış, bunların gözetilen amaçlara yetmediği noktada elektronik gereçlerden yararlanılmıştır. Kısaca, yirminci yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ortamlar ve yeni gereçler sağlamıştır. (Mimaroglu, 1995, s. 119-120)

20. yüzyılın ilk yarısında kimi besteciler 19. yüzyıl Romantik müziğinin baskın etkilerinden sıyrılamamış, oldukça kalabalık senfonik orkestralar için 'gösterişli' eserler yazmaya devam etmişlerdir. Diğer yandan, başka bir grup besteci, müzikte artık değişimin ve köklü yeniliklerin kaçınılmaz olduğu inancıyla, o güne değin var olan müzik mirasını görmezden gelerek geleneklere bağlı olmayan, tamamen yeni bir müzik arayışına girmişlerdir. Bu durum çalgılama ve orkestralama anlayışında önceden görülmemiş yeni yaklaşımları doğurmuş, yüzyılın ikinci yarısında üreten besteciler için hem felsefi hem de müzikal bir model oluşturmuştur. Müzikte araştırma ve deneyselliğe önem veren Henry Cowell, Harry Partch, Edgard Varése ve George Crumb, çalgılama ve orkestralama bağlamında kökten-yenilikçi birçok çalışmaya imza atmışlardır.

1. YIRMİNCİ YÜZYILIN İLK YARISINDA ARAYIŞLAR

1.1 HENRY COWELL (1897 – 1965)

Menlo Park, California doğumlu Henry Cowell, çok küçük yaşta müziğe karşı olağanüstü yeteneği olan bir çocuk olarak dikkatleri çekmiştir. Annesi Clarissa'nın önderliğinde on-yedi yaşına kadar ev ortamında keman ve piyano öğrenen Cowell, aynı zamanda edebiyatla da yakından ilgilenmiştir. On yedi yaşında UC Berkeley'de Charles Seeger ile çalışmaya başlayan besteci, Seeger'den Avrupa ve Amerikan müziğinin en yeni besteleme tekniklerini öğrenmiştir. Cowell, hocasının da yardım ve desteğiyle, 1923 yılında *New Musical Resources* adlı müzik teorisi kitabını yazmış, 1930'da yayınlanan bu kitap 20. yüzyılın en önemli teori çalışmalarından biri olarak kabul edilmiştir. (www.henrycowell.org)

Yaşamının önemli bir bölümünü California'da geçiren Cowell, Doğu müziğini San Francisco'nun Çin Mahallesi'nden ve dünyanın birçok bölgesine ait folk müziklerini şehrin diğer grupları ile yaptığı irtibatlar yoluyla öğrenmiştir. Cowell'in müzikal bağımsızlığı erken yaşlarda belirgin hale gelmiştir. Onbeş yaşındayken 1912'de bestelediği bir piyano eseri olan *The Tides Of Manaunaum*'da yumruk, elin düz yüzeyi veya ön kol ile çalınan pasajlar ve belirtilen iki perde arasındaki tüm notalardan (alternatif olarak, tüm beyaz veya siyah tuşlardan) meydana gelen akorsal blokları kullanmıştır.

Cowell, 1923'den sonra yazdığı piyano eserlerinde yolma, tıngırdatma veya tellerin üzerine vurma (*The Banshee*, 1925), tınıyı değiştirmek için yaylara "sus" uygulanması (*Sinister Resonance*, 1930) ve telleri çalarken eş zamanlı olarak sessiz bir şekilde perdelerin düşürülmesi (*Aeolian Harp*, 1923) gibi daha o zamana kadar karşılaşılmamış teknikler kullanmıştır. Bu yılların piyano eserleri, daha çok yeni tınısal ve dokusal teknikleri üzerindeki keşifleri ile bilinmelerine rağmen, bestecinin bu deneysel nitelikleri sıradan üçlü armoni veya folk benzeri basit melodiler ile birleştirmesi de dikkate değerdir. Burada Cowell'in karakteristik bir özelliği gözlemlenmektedir: Her şeyi kapsayan bir eklektizm. *The Banshee* eserinin açılışındaki

anlaşılmadık tınısal efekt, normal bir piyano sesinden ziyade son zamanlardaki elektronik müziğe daha yakın olsa da, melodik materyal daha gelenekseldir.

Tempo Rubato

The musical score consists of six staves of music. The first staff is marked 'Tempo Rubato' and 'sw.' (sustained weight) with 'inside' and 'p' (piano) dynamics. The second staff starts at measure 5, marked 'pizz.' (pizzicato) and 'outside' with 'mf' (mezzo-forte) dynamics. The third staff starts at measure 9, marked 'pizz.' and 'Ped.' (pedal). The fourth staff starts at measure 13, marked 'sw.' and 'ff' (fortissimo) with the instruction '(with back of thumb nail)'. The fifth staff starts at measure 17, marked 'pizz.' and 'sw.' with 'inside' and 'p a tempo' dynamics, and the instruction '(with flesh of finger)'. The sixth staff starts at measure 22, marked 'pizz.' and 'a tempo' with 'rit.' (ritardando) and 'Ped.' dynamics.

Örnek 1: Cowell, *Aeolian Harp*

Cowell'ın ilk dönem eserlerinde, özellikle çalgılama tekniklerinde sergilediği yenilikçi tavır hem kendi ülkesinde hem de yurtdışında geniş çapta dikkat çekmiş, 1923-1933 yılları arasındaki kendi piyano müziğini sahneleyerek Avrupa çapında beş başarılı konser turu gerçekleştirmiştir. Bu süreç içerisinde Cowell, Berlin'deki bestecilik sınıfında çalışması için davet eden Schoenberg dâhil olmak üzere, zamanın önde gelen Avrupalı müzisyenleri ile etkileşim içinde olmuştur. Daha sonraki yıllarda yazdığı müziklerde Cowell, Batı müzik janrları ve orkestraları yoluyla Batı dışı müziğin karakter ve yapısını bünyesinde barındırmaya devam etti. Oda orkestrası için yazılan *Persian Set* (1957) ve keman, piyano ve İran davulu için yazılan *Homage to Iran* (1959) bu tarzda eserlerdir. (Morgan, 1991, s. 297-302)

Besteci kimliğinin yanı sıra, Cowell, önemli bir editör, yazar ve öğretmendi. Öğrencileri arasında John Cage ve George Gershwin de bulunan Cowell, 1927’de başlıca olarak Kuzey ve Güney Amerikalı çağdaş bestecilerin eserlerini yayımlamaya adanmış olan *New Music Edition*’ı kurmuştur. 1933’de derlediği ve içinde kendi yazılarının da yer aldığı *American Composers on American Music* adlı kitap sadece genç Amerikan bestecileri hakkında makaleler içermekle kalmaz. Meksika müziği, Küba müziği, Amerikan müziğindeki caz (George Gershwin), Amerika müziği üzerindeki Doğu’ya özgü etkiler ve “Bir Afro-Amerikan Bestecinin Bakış Açısı”(siyahî besteci William Grant Stil) gibi konular hakkında makaleler de içerir. Kitap, Cowell’ın her şeyi kapsayan müzikal kişiliğine dair etkili bir kanıttır. (Griffiths, 1986, s. 55)

1.2 HARRY PARTCH (1901 – 1974)

Çin’de misyonerlik yapmış bir anne-babanın çocuğu olan Partch, çocukluğunu Amerika’nın güneybatı eyaletlerinin izole bölgelerinde geçirmiş, burada, hem Asya hem de Amerikan yerlilerinin kültürlerini gözlemleme fırsatı bulmuştur. Southern California Üniversitesi’ndeki eğitimini yarım bırakmasının ardından çalışmalarına kendi başına devam etmiş, Batı müziğinin felsefi ve teorik konularını sorgulayıcı araştırmalar yapmıştır.

Bestecilik konusunda büyük ölçüde kendi kendisini yetiştiren Partch, 1920’lerin ortalarında imha ettiği bir senfonik şiir, bir piyano konçertosu, bir yaylı kuarteti ve şarkılardan oluşan geleneksel müzik eserleri yazmıştır. Partch, 1928’de yayımlanan *Genesis of a Music* başlıklı kitabında yeni müzik felsefesini ortaya koymuştur. Bu kitapta Yaqui Kızılderililerini, Çin ninnilerini, ölümler için söylenen Musevi ilahilerini, Hıristiyan ilahilerini, Kongo ergenlik törenlerini, Çin müzik salonlarını (San Francisco), kereste sahalarını ve eski eşya dükkânlarını ve Boris Godunov’u içeren seçme çeşitlilikteki etkilerden türeyen müzikal bir estetik benimsemiştir. (www.harrypartch.com)

Sanat müziğinin diline benzer çeşitlilikte bir kaynağı entegre etmeyi dileyen Cowell'ın aksine, Partch, tam entonasyonun 'saf' aralıklarını uygulayan, Yunanistan ve Asya'nın antik müzikal kültürlerine göre modellenen tamamen yeni bir müzik türü yaratmak adına Batı müziğinin armonik sistemini, eşit ölçülü akordunu ve konser müziği gibi kavramlarını radikal bir biçimde reddetmenin eşiğine gelmiştir. Bu amaçla, saf, ölçüsüz ses uyumları üretebilen kırk üç notalı bir dizi geliştirmiştir.

Bu yeni tarzı çerçevesinde Partch'ın bestelediği ilk çalışma, aynı ton üzerinden devam eden, vokal ve keman için yazılan on yedi Çince lirikten oluşan *Liposongs*'dur (1930-1933). Eserde yer alan vokal kelimeler, müzikten ziyade daha çok konuşmaya benzeyen bir yöntemle değişkenlik gösterir ve çoğunlukla stilize ve abartılı bir tekst okuması biçiminde duyulur. Buna, Partch'ın müziği için özellikle üretilen çalgılar listesinde ilk sırada bulunan uyarlama-kemanın seslendirdiği melodik ve ritmik motifler ile eşlik edilir. Naif ve zorlanmamış sadeliği ile karakterize edilen bu müzik, geleneksel Batı sanat müziği ile neredeyse hiçbir ortak yöne sahip değildir.

Zamanın sadece müzikal eğilimine göre değil, aynı zamanda avangart kanadın anlayışına göre de tamamen çizgi dışında kalan bir müzik üreten Partch'ın tecrübe ettiği izolasyonu günümüzün daha deneysel ikliminde tam olarak anlamak güçtür. Büyük Bunalım'ın⁴ etkisi altındayken, altı yıl boyunca, Birleşik Devletleri dolaşarak beste yapmayı tamamen bırakmıştır. Ancak 1941'de yaşamış olduğu deneyimlerden oluşturduğu derlemeleri kullanarak yeniden eserler üretmeye başlamıştır. Otoban hikâyelerinden toplanmış otostopçu alıntıları (*Barstow*, 1941), avare bir arkadaş tarafından yazılan mektuptan alıntılar (*The Letter*, 1943), ülkeyi boydan boya geçen bir geziden toplanmış tekstler (*U.S. Highball*, 1943) ve gazeteci çocukların bağırışları (*San Francisco*, 1943) Partch'ın kariyerinin II. Dünya Savaşı'nın büyük bölümü boyunca süren bu aşamasının yansımalarıdır.

⁴ Dünya Ekonomik Bunalımı: 1929 yılında başlayan, 1930'lu yıllarda devam eden, başta Kuzey Amerika ve Avrupa olmak üzere dünyanın pek çok bölgesinde yıkıcı etkileri olan küresel çaplı ekonomik kriz. Bu süreç içerisinde yeryüzündeki toplam üretim %42 oranında, dünya ticareti ise %65 oranında azalmıştır.

Partch, müziğinin icra edilmesi için tamamen orijinal olan bazı çalgılar yaratmıştır. “Bulut odası çanakları,” “savaş artıkları,” “elmas marimba” ve “armonik kanon” gibi oldukça renkli isimler taşıyan bu çalgılar, sıra dışı tını ve entonasyon özelliklerinin yanı sıra fiziksel güzellikleri açısından da dikkate değerdirler. “Marangozluğa doğru ayartılmış filozofik bir müzik adamı” olduğunu iddia eden besteci, aynı anda çalgı yapımcısı olarak tanımlanmayı da reddetmiştir. Savaş sonrası yıllarda Partch’ın müziği, vokal ve çalgısal öğeler taşıdığı kadar, dansı, mimiği ve müzisyenlerin sahnedeki hareketlerini de içeren ritualistik bir sunuma dönüşmüştü. Besteci müzisyenin rolü hakkındaki görüşünü “Ben şarkı söyleyebilen, bağırabilen, ıslık çalabilen, ayaklarını yere vurabilen, yeri doldurulmaz, anın tam anlamıyla bir parçası olan müzisyenlere inanıyorum; her zaman kostüm içinde veya belki de yarı çıplak ve hangi kısmının çıplak olduğu ise umurumda değil.” sözleriyle belirtmiştir. (Morgan, 1991, s. 302-304)



Resim 1: Harry Partch’ın tasarımı çalgılar

Bestecinin tam anlamıyla müzik tiyatrosu kavramına doğru yönelen müziği, ritmik ve melodik yapısındaki zenginlik ve kullanılan yeni çalgıların rezonansları sayesinde daha fazla karmaşa ve bireysellik kazanmıştır. Kısa, tekrarlayan melodik figürleriyle Partch'ın daha sonraki besteleri bir anlamda hala 'ilkeldir.' Fakat etkileyici bir doku etkileşimi ile bir arada bulunan, oldukça esnek, metrik olmayan ritim ve mikro tonal perde ilişkileri oldukça renkli müzikal yüzeyler yaratmaktadır.

Partch'ın son yıllarının en büyük yarattığı, *Delusion of the Fury* (1966), Japon *Noh*⁵ oyununa dayalı olan geniş ölçekli dramatik bir çalışmadır. Renkli, kostümler sunan ritüelleştirilmiş bu dramda, bestecinin artistik gelişiminin temel eğilimleri doruk noktasına ulaşmıştır. Eser içinde asli bir libretto yoktur; bütün eylem dans ile gösterilmiş ya da pandomim⁶ olarak uyarlanmıştır; vokaller sadece anlamsız heceler söyler. Çalgıların konumlandırılması ve bu çalgıları çalmak için gereken hareketler tüm dramatik planın bir kısmını oluşturur. Partch'ın eserlerinin çoğunda olduğu gibi, müzisyenlerden, aynı zamanda aktör sıfatına sahip oldukları için, hafızadan çalmaları beklenmektedir. (Morgan, 1991, s. 305)

Partch, yaşamının büyük kısmında müzik kurumları ve üniversitelerce çoğunlukla görmezden gelinmiştir. Buna rağmen, hayatı boyunca hem mesleki hem de kişisel anlamda çoğunlukla izole bir figür olarak kalmıştır. Çok ağır finansal zorluklara rağmen, her zaman mesleki ret ve halkın kayıtsızlığı ile yüz yüze kalsa da, yolundan şaşmayan bir kararlılık ile drama ile bütünleştirilmiş, performans eğilimli yeni bir türdeki müzik vizyonunu kovalamıştır. Batı müziğinin konser geleneklerini, müziğin işlevini, besteci ve icracının toplumdaki rolünü sorgulayan ve eleştiren Partch'ın böylesi geniş bir ilgisizlik karşısında kendi eşsiz müzikal evrenini oluşturmak için ortaya koyduğu kararlılık, O'nu yirminci yüzyıl müziğinde kayda değer bir figür olarak ayrı tutmuştur. Besteci, II. Dünya Savaşı sonrasında dönemin daha genç olan kimi Amerikan bestecileri için önemli bir rol modeli olmuştur. (www.harrypartch.com)

⁵ Noh: 14. yüzyıldan bu yana icra edilen, oyuncuların maske kullandığı, geleneksel Japon müzikli dramı.

⁶ Pantomim (Pantomim veya Mim Sanatı): Sanatçının yüz mimikleri, el, kol ve vücut hareketleri kullanarak icra ettiği sözsüz tiyatro oyunu.

1.3 EDGARD VARESE (1883 – 1965)

Fransa doğumlu Edgard Varése, başlangıçta kısa bir ziyaret olarak planladığı bir yolculuk için 1915’de Birleşik Devletlere gitmiş, daha sonra bu ülkeye kalıcı olarak yerleşerek Amerikan vatandaşı olmuştur. Birçok bağlamda ‘Amerikan’ bir besteci olarak, çağdaş dünyayı tam anlamıyla yansıtan, böylelikle Batı müziğinin geleneksel, resmi ve dışa vurumcu eğilimlerinden mümkün olabildiğince bağımsız, yeni bir müzik arayışının bir parçası olarak Avrupalı geçmişini sembolik olarak reddetmiştir.

Varése’in kendisi Avrupalı geçmişinden tamamen ayrılma fikrini desteklemiş ve Birleşik Devletlerde yazdığı ilk eseri *Ameriques* olarak adlandırılmıştır. Bu eser, Birleşik Devletlerdeki yaşamının ilk yirmi yılı boyunca Varése’i meşgul eden yeni müzikal alanın ilk örneğidir.

New York’a varışından kısa bir süre sonra, 1915 Mart’ında yapılan bir gazete röportajında, Varése bu noktadan sonra düşüncelerine egemen olacak bir endişesini dile getirmiştir:

“Müzikal alfabemiz zenginleştirilmelidir ve ayrıca şiddetle yeni çalgılara ihtiyacımız vardır. Müzisyenler makine uzmanlarının yardımlarıyla bu sorunla derin bir heves ile ilgilenmelidir. Her zaman çalışmalarımnda yeni ifade araçlarına olan ihtiyacı hissettim. Kendimi zaten duyulmakta olan seslere teslim etmeyi reddediyorum. Aradığım şey kendilerini düşüncelerin bütün ifadelerine verebilen ve düşünceye ayak uydurabilen yeni teknik araçlardır.” (Morgan, 1991, s. 306)

Taze kaynaklar besteci için son derece önemliydi; bu nedenle Varése’in yüzyılın ilk yıllarında aradığı yeni çalgılar sadece alışılmamış sesler üreten nesnelere değildi. Uyumlu dizinin tüm olası alt bölümlerini de içeren, o zamana kadar örneği olmayan ses olanaklarını kesintisiz bir perde aralığı olarak mevcut kılabilen, ayrıca besteci tarafından net bir şekilde kontrol edilebilecek, karmaşık elektronik makineleri tasarlamıştı. Varése, hayatı boyunca bu gibi çalgıları yaratmasında kendisine yardım edecek bilim adamlarını ve teknisyenleri ikna etmeye çalışmış, bu tarz bir araştırma için

aktif bir şekilde finansman bulmaya çalışmıştır. Fakat sadece az sayıda müzisyen bu gibi yeniliklere alaka göstermiş, çalışmasının bu cephesi genel bir şüphe ile karşılanmıştır. (Morgan, 1991, s. 307)

Ecuatorial adlı eserinde besteci, “Ondes Martenot” ve “Theremin” olarak bilinen yeni çalgılardan bir çift kullanmıştır (bkz. IV. BÖLÜM “ELEKTRONİK ve ELEKTRO-AKUSTİK YÖNTEMLER). Varése’in araştırma yardımı için *Bell Telephone Company* ve *Guggenheim Foundation*’a yaptığı başvuruları başarılı olamamış, uzun süredir güttüğü köklü müzikal fikirlerini uygulamaya koyabilmesi ancak II. Dünya Savaşı sonrasında bulmuştur. Bu tarihten önceki çalışmalarında Varése, mevcut olan çalgılarla yetinmek zorunda kalmıştır. (Griffiths, 1986, s. 187)

Yıllar süren çalışma sonunda, 1921’de tamamlanan *Ameriques*, önemli tek bir istisna haricinde geleneksel bir orkestra için yazılmıştır: İstisna ise orkestrada yer alan, daha önceden eşine rastlanmamış derecede geniş bir vurmali çalgılar bölümüdür. Varése, vurmali çalgıları, standart orkestranın belirgin genişleme ve yeni tınısal kaynakların kazandırılması için geniş fırsatlar sunan yegâne bileşeni olarak görmüştür. *Ameriques*, birçoğu batı dışı kökene sahip, daha önceden senfonik formatta karşılaşılmamış vurmali çalgıların geniş bir çeşidini kullanmaktadır. Dahası, geleneksel Batı müziğinde vurmali çalgılar diğer orkestral gruplar tarafından üretilen perdeli olgular ile alakalı, ezgisel motifleri desteklemesi ve vurgulaması için kullanılırken, Varése, vurmali çalgılara orkestral doku içerisinde bağımsız katmanlar vermiştir. *Ameriques*, vurmali çalgıların tüm müzikal yükü tek başına taşıyarak tamamen yalnız çaldığı pasajlar da içermektedir.

Varése’in stilinin en önemli özelliklerinden biri olan vurmali-çalgılar yazımı üzerindeki bu vurgu, sadece yeni tınısal olasılıklara karşı olan arzusundan kaynaklanmamaktadır. Müziğinde perdenin (notanın) artık asli önemde bir müzikal element olmayışı gerçeği de en az diğer sebep kadar önemlidir. Bestesel aktivitenin odağı perdesiz elementlere kaymıştır ve müziğin karakteri ve mantığı, perdelerin olduğu kadar en az bu elementlerin yapılandırmasıyla belirlenmektedir.

Varése'nin yeni besteleme anlayışı *Ameriques*'de büyük ölçüde belirginken, bu anlayış sonraki birçok yıl içerisinde küçük orkestralar için yazılan eserlerde en üst ifade şekline ulaşmıştır. *Offrandes* (1921), *Ecuatorial* (1934) ve *Ionisation* tamamen vurmali-çalgılar topluluğu için yazılmıştır. *Octandre* dışındaki diğer eserlerin hepsi geniş vurmali-çalgılar gruplarını ve karma bir çalgı grubunu gerektirmektedir. Bu çalışmalarda yaylı çalgılardan büyük oranda kaçınılmıştır. Varése, yaylı çalgıların Romantik müziğin dışı vurumcu nitelikleri ile çok yakın bir şekilde ilgili olduklarını hissetmiştir. Bu nedenden dolayı, bakır ve tahta üfleme çalgılar, vurmali-çalgılarla birlikte odak noktasını oluşturmaktadır. 1923 tarihli *Hyperprism*, aynı şekilde, vurmali-çalgılar ve karma üfleme çalgılar grubu için yazılmıştır; eserde yaylı çalgılara yer verilmemiştir. (Morgan, 1991, s. 307-308)

Moderato, un poco allegro
longue

Flute (Piccolo)
Clarinet in Eb
Horns in F
Trumpets in C
Trombones
Bass

1. Sleigh Bells ①
Indian Drum
Lion Roar
2. [Anvil (to m.40)]
Tambourine
Slap Stick ②
(after m. 63)
3. Sleigh Bells ②
Bass Drum
[[Anvil]]
4. Snare Drum
(Susp. Cymbal)
5. Susp. Cymbal
Ratchets
6. Slap Stick ①
Siren
7. Triangle
Chinese Blocks
Slap Stick ②
(from m.40 to 63)
8. Tam-Tam
Slap Stick (to m.40)
Triangle
Anvil
9. 2 Cymbals
Anvil (after m.40)

to Lion Roar
L.R.
to Tambourine
B.D.
to Snare Drum
to Ratchets
Small
Large
to Siren
High
to Chinese Blocks
Low
laissez vibrer et s'eteindre
[to Slap Stick]
I.v.

ff
p
sf
mf

Örnek 2: Varése, *Hyperprism*

Bu müzikte, Varése'nin tüm eserlerinde olduğu gibi, asıl odak, belirgin motifsel veya armonik detaylardan ziyade genel dokusal ve tınısal etki üzerindedir. Melodi ve eşlik arasında net bir ayırım yoktur. Tek notalar genellikle “dizilerin” veya “armonilerin” parçaları olarak algılanmaktansa, genelleştirilmiş bir ses karakteri oluşturmak adına birlikte çalışan, bestecinin “ses kütleleri” olarak adlandırdığı oluşumun öğeleri olarak algılanır. Bu yüzden *Integrales*, müzikal aktivitenin birçok düzleminin çeşitlenen kombinasyonlar dâhilinde birbirileri ile etkileşimde oldukları, bir tür kitlesel kontrpuan olarak düşünülebilir. Bestecinin bu gibi materyalleri birleştirme veya karşılaştırmanın çeşitli teknikleri için kullandığı terimler açıklayıcıdır: “çarpışma,” “giriş,” “itme” ve “dönüşüm.” (Hanning, 1998, 529)

Oda orkestraları için yazılan bu eserlerin döneminde, Varése ayrıca, benzer ilkelere dayanan geniş ölçekli bir orkestral eser olan, *Arcana*'yı (1927) da bestelemiştir. Bu çalışmaları tamamladıktan sonra, günümüzde modern flüt repertuarında bir standart olan, *Density 21.5*'i (1936) tamamlamış, fakat sonrasında yaklaşık yirmi yıl boyunca hiçbir eser bestelememiştir. 1930'ların ve 1940'ların genel tutucu trendi, makul herhangi yeni bir çalgının ortaya çıkışındaki başarısızlık ve alışılmış çalgıların sınırlamalarına karşı olan memnuniyetsizlik Varése'in uzun sessizliğinin başlıca nedenleridir.

Besteci bu sessizlik dönemi boyunca, 1954'de *Deserts* ortaya çıkana kadar, hiçbir yeni eser tamamlamamıştır. Varése'in yaratım sürecine geri dönüşü, daha aktif bir müzikal atmosferin yeniden uyanışı, kayıt cihazlarının ve daha güvenilir elektronik çalgıların ortaya çıkışı sonucunda gerçekleşmiştir. Varése, bu çalışmasında, üfleme ve vurmali-çalgılardan oluşan orkestrayı elektronik kaynaklarla birleştirerek uzun yıllar boyunca gerçekleştirmeyi istediği bir estetik yaklaşım elde etmiştir. Varése'in bir sonraki çalışması tümüyle elektronik olan 1958 tarihli Poeme *electronique*'tir. Eserde, hem tamamen elektronik sesler hem de elektronik manipülasyonlar yoluyla dönüştürülen kaydedilmiş ‘doğal’ seslerden bir ‘kontrpuan kümesi’ oluşturulmuştur. Bu seslerin bazıları müzikal (örneğin, piyano ve insan sesleri) bazıları ise müzikal olmayan (örneğin, makine sesleri) kaynaklardan alınmıştır.

Poeme electronique tamamlandığı sırada Varése yetmiş beş yaşındaydı ve yaratıcı yaşamının sonuna yakındı. Eserlerinde besteciliğe karşı, çağdaşlarının birçoğuna ilham vermekle kalmayıp, aynı zamanda II. Dünya Savaşı'ndan beri müzikal gelişimler üzerinde önemli etkileri olan yeni bir yaklaşıma da öncülük etmiştir. (Morgan, 1991, s. 312-313)

1.4 GEORGE CRUMB (d. 1929)

Charleston, West Virginia doğumlu George Crumb akademik bir altyapıdan gelmektedir. Charleston'da Mason College of Music'te öğrenim görmüş, 1950 yılında bu okuldan lisans derecesi almıştır. Yüksek-lisans eğitimine University of Illinois (Champaign-Urbana)'de Eugene Weigel ile devam etmiş, ayrıca 1954-1955 tarihlerinde Berlin Hochschule für Musik'te Boris Blacher ile çalışmıştır. Besteci, 1959'da, Ross Lee Finney'in öğrencisi olarak University of Michigan'dan doktora derecesi almıştır. (www.georgecrumb.net)

George Crumb eserlerinde Hindistan ve Uzak Doğu'yu da içeren geniş bir alandaki etnik kaynaklardan alıntılar yapmıştır. Eserlerinin çalgılamasında diğer müzikal geleneklerden banjo ve sitar gibi çeşitli çalgılara yer vermiş, egzotik ve atmosferik efektler üreten ses ve çalgı efektleri kullanmıştır (örneğin, uzatma pedalı basılıyken, eseri açık bir piyanonun içine doğru söylemek). Crumb'ın müziği, sadeliği ve tınısal karmaşayı birleştirdiği için önemlidir. 1971 tarihli *Lux aeterna*'da sadece Hint çalgılarının (sitar ve tablalar) kullanımı ile değil, ayrıca yinelenen açık beşlilerin (Fa-Do) kullanımı ile de açık bir şekilde Hint müziğinin karakterini uyandırmayı amaçlamıştır. Statik armoninin blok flütteki oldukça süslü işlenişi ve tablaların seslendirdiği kısa, patlayıcı ritmik figürün birleşimi, bestecinin karakteristiği olan ritüelimsi bir etki oluşturmaktadır.

Amplifiye edilmiş yaylı kuartet için bestelediği *Black Angels* adlı eserinde George Crumb, viyol benzeri bir ses elde etmek için icracılardan, yayı köprüden ziyade sol elin arkasında, sapın üstünde tutmalarını istemiştir. Eserde her çalgıya balans ve özgün tını

değişimi için kontak ve akustik mikrofon gibi elektronik cihazlar eklenmiştir. Bestecinin bariton, elektrogitar, elektro kontrabas, elektro piyano, çembalo ve iki vurmali-çalgı için yazdığı *Songs, Dranes and Refrains of Death* (1969) adlı eserde bu gibi tınısal efektlerin birçoğu kullanılmıştır. Eserde, icracılardan çalgılarında armonikler, *glissando*, *tremolo*, gibi teknikleri kullanmalarının yanı sıra, zaman zaman telleri metal çubuk ile çekmeleri, şarkı söylemeleri ya da fısıldamaları istenmiştir. (Morgan, 1991, s. 420-421) Bestecinin bu anlayışla yazdığı diğer eserler arasında mezzo-soprano, çocuk soprano (erkek), obua, mandolin, arp, amplifiye piyano (ve oyuncak-piyano) ve vurmali-çalgılar (üç icracı) için *Ancient Voices of Children*; elektrik (amplifiye) flüt, elektrik (amplifiye) çello ve amplifiye piyano için çalgıladığı *Vox Balaenae*; alto (ses), alto flüt/pikolo, banjo, elektrik çello ve vurmali-çalgılar için yazdığı *Night of the Four Moons* yer almaktadır.

Boldly, with rhythmic elan [♩ = ca. 92]

Alto Flute
sounded a 4th
never than
written

Banjo
[sounds as
written]

Electric Cello

Percussion

Bango Drums
[with flat
fingers in
usual manner]

Chinese Temple Gong
(soft stick)

La lu-na e-sta mu-er-ta, mu-er-ta

Tempo primo [♩ = 92]

Bango Drums
(poco accel.)

Alto Fl.

Banjo

Elect. (Vc.)

Örnek 3: George Crumb, *Night of the Four Moons*

Genel olarak, Crumb'ın müziği, birbirine zıt müzik stillerinin bir birleşimidir. Klasik sanat-müziği geleneği, Batı'ya ait folk müziği ve Batı-dışı (Asya kıtası) kültürlerin müzikleri bestecinin eserlerinde yer verdiği unsurlar arasında yer almaktadır. George Crumb'ın birçok çalışması, eserlerinin partitürlerinde titizlikle belirttiği, programsal, sembolik, mistik ve teatral öğeler içermektedir. (www.georgecrumb.net)

2. YENİ MÜZİKTE VURMALI-ÇALGILAR

20. yüzyıl bestecilerinin bulunduğu ortak noktalardan biri, hemen hepsinin vurmalı-çalgılara gösterdiği ilgi olmuştur. Tını kavramının ön plana çıktığı bu çağda, vurmalı-çalgıların, ritmik özelliklerine ek olarak, olağanüstü zengin tınısal kapasiteye sahip olduğunun anlaşılması, bu ilginin başlıca sebebi olmuştur. 17.-19. yüzyıllarda orkestralarda standart olarak kullanılan timpani, bas davul, trampet, tam-tam, ziller, üçgen-zil gibi çalgılar kullanımda kalmış, ancak, Latin Amerika ve Uzak Doğu kaynaklı onlarca 'yeni' çalgı 20. yüzyılda yazılan eserlerde yer almaya başlamıştır. Yüzyılın başlarında Edgard Varése'in bu doğrultudaki çalışmaları ve bu çalışmaların hem çağdaşı hem de sonraki kuşak bestecileri üzerindeki etkileri yadsınamaz düzeydedir.

Woodblock: İçi kısmen oyulmuş olan sert bir tahta parçasından ibaret olan bu çalgı, sert kauçuk ya da plastik malet ile çalınır. Çıkan ses uzamaz, sert ve kuru bir karaktere sahiptir. Bu yüzden, vurguları desteklemek ve tınısıyla renklendirmek için kullanılır; uzayan sesler ve tartımlar için uygun değildir. Tek olarak kullanılabileceği gibi, farklı boylardaki iki çalgıdan oluşan bir set olarak da kullanılabilir.



Resim 2. Woodblocks

Templeblocks: Uzak Doğu (Kore) kökenli olan bu çalgıda, iç kısmı oyulmuş ve bir ucu açık olan farklı boyutlardaki beş adet tahta bloğu bir sehpa üzerine monte edilir. Çalgıdan çıkan ses, woodblock'tan çıkan sese oranla biraz daha uzamaya meyillidir. Her ne kadar “pentatonik” bir etki bıraksa da, bu tahta bloklarının ürettiği ses nota olarak tanımlanabilecek bir özellik sergilemez. Değişik tınılar elde etmek için tahta, plastik ve kauçuk malet'ler ile çalınır. (Blatter, 1980, sf. 204)



Resim 3. Templeblocks

Wind Chimes: Rüzgâr zili olarak da bilinir. Boyutları kısıdan uzuna doğru artan küçük metal çubuklar bir grup olarak bağlı buldukları askıdan sarkıtılırlar. Çubukların sayısı çalgının modeline göre 12 ile 36 arasında değişkenlik gösterebilir. Yüksek frekans kapasitesine sahip olanları “high frequency chimes” olarak adlandırılır. Çoğu zaman el ile ya da çalgı için özel olarak yapılan metal baget ile çalınır. (Blatter, ibid., s. 213)



Resim 4: Wind Chimes

Slapstick: Bu algıya Avrupa’da genellikle whip denilirken, Amerika’da slapstick adı verilir ki yapısı gereği bu ifade daha doğrudur. İki adet ince ve sert tahta parçası birbirine bağlanır. Daha sonra başka bir yapıya bir tel yardımıyla monte edilir. Bu çalgının tek kullanım şekli, iki tahta parçasının birbirine tek seferde çok sert bir şekilde vurmasıdır. Whip genellikle *sforzando* etkisi yaratmak için kullanılır. (Adler, 1989, s. 391)



Resim 5. Slapstick

Rainstick: Sözcük anlamı yağmur-çubuğu olan bu çalgıyı Güney Amerikalı yerlilerinin icat ettiğine inanılır. Tahta ya da bambudan yapılan rainstick baş aşağı edildiği zaman, içerisindeki maddeler (tohum, boncuk ve iğne) aşağıya doğru harekete geçerek yağmur sesini andıran bir ses üretir.



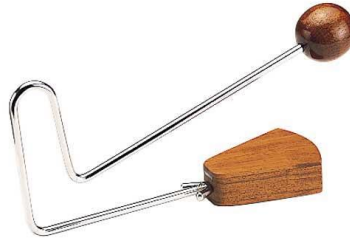
Resim 6. Rainstick

Cowbell: İneklerin boynuna takılan an olan “cowbell,” Latin Amerika müziğinden diğer müzik disiplinlerine geçen bir çalgıdır. Kimi durumlarda gerçek inek çanları kullanılabilirdiği gibi, aynı sesi veren ve müzik için özel olarak tasarlanan bronz alaşımlı cowbell’ler de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu algı, çoğu zaman trampet bağet’i ile çalınır. (Adler, ibid., s. 385)



Resim 7. Cowbell

Vibraslap: İlk olarak Afrikalı kölelerin kullandığı, çoğunlukla eşek çenesinden yapılan ve sözcük anlamı çene-kemiği olan “jawbone” adlı ilkel çalgının modern sürümüdür. Bu çalgıda, “L” şeklinde bükülmüş bir metal parçasının bir ucu top biçimli bir tahta parçasına, diğer ucu ise, içerisinde metal dişler olan başka bir tahta bloğuna bağlıdır. Çalıcı, bir eliyle çalgıyı tutup, diğer eliyle yuvarlak tahta parçasına vurduğu zaman, metal diş mekanizması içinde bulunduğu tahta bloğuna sürtünerek bir tür tıkırtı sesi üretir. (Blatter, s. 205)



Resim 8. Vibraslap

Bongo: Anavatanı Latin Amerika olan bu çalgı, kalın ve ince ses yüksekliklerine sahip olan bir çift davul olarak kullanılır. Modern bongo’lar, çalgının kenar kısmında bulunan bir aparat ile farklı ses yüksekliklerine akort edilebilme özelliğine sahiptir. Geleneksel olarak bacakların arasına yerleştirilip elle çalınabildiği gibi, bir sehpaye monte edilerek çeşitli baget’ler ile çalınabilir. Elle çalındığı zaman, derinin farklı bölgelerinde çeşitli vuruş teknikleri ile değişik tınılar elde etmek mümkündür. (Adler, s. 399)



Resim 9. Bongos

Maracas: Tahta veya plastik bir gövde içerisine bitki tohumları ve çakıl taşları doldurularak yapılır. Çalıcı, gövdeye iliştirilmiş olan saplar ile çalgıyı sallar ve gövde içerisindeki maddeler birbirlerine çarparak ses üretirler. Maracas aynı zamanda döndürülerek çalınabilir; bu, notasyonda “pianissimo roll (solo)” olarak gösterilir. Kısa notalı efektler için bir elle maracas’a basitçe vurmak da mümkündür. (Blatter, s. 204)



Resim 10. Maracas

Crotales: “Antique cymbals” olarak da adlandırılan crotales üç-beş inç çapındaki metal disklerden oluşur. Piyano klavyesi benzeri ahşap bir yüzeye monte edildiği gibi deri bir kayışa da tutturulabilir. Bu zilleri çalmak için her zaman metal malet kullanılır. Fakat elde tutulup birbirilerine de vurulabilir. Crotales, “idiophones” olarak tanımlanan, belirlenmemiş perde çeşitliliğine sahip parmak zilleriyle karıştırılmamalıdır. Çünkü crotales belli perdelere sahiptir, kromatik diziyeye göre akortlanmıştır ve çap olarak da daha kalındır. Crotales tını olarak glockenspiel’e oldukça benzer. (Adler, s. 378)



Resim 11: Crotales

Flexatone: İnce üçgen şeklindeki bir bıçak, çalgının metal iskeletine bir tutacak ile birlikte bağlanmıştır. Bıçağın bağlanmamış kısmı olan sonu ise tutacağın yanındadır. Böylece başparmak yardımıyla entonasyonu ayarlamak için esnetilebilir. İcracı çalgıyı salladığında top bıçağa çarpar ve başparmak tarafından ayarlanmış sesi oluşturur. Tek ve kısa sesler de üretilmesine karşın bu ses yüksek perdeli ve bol tremololu bir sestir. (Adler, s. 380)



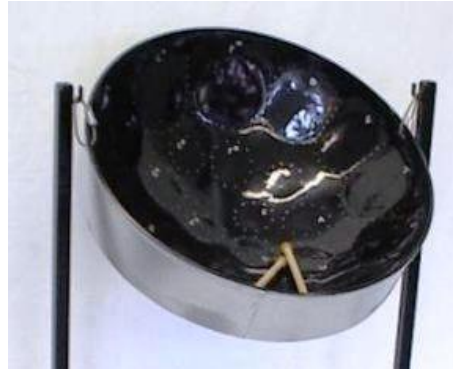
Resim 12: Flexatone

Crystal-Glasses / Musical Glasses: Musical saw, Flexatone ve Crystal-Glasses (Musical Glasses) çalgılarının hepsi tını özellikleri dolayısıyla elektronik sesleri anımsatırlar. Bu çalgılar İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana Crumb, Schwantner, Mayuzumi, Kagel ve Haubenstock-Ramati gibi besteciler tarafından başarılı bir şekilde kullanılmışlardır. Crystal-Glasses (Musical Glasses), aslında, oldukça temiz ses üreten basit kristal kadehlerdir. İsteğe göre uzun ve uğultulu bir ton elde etmek için bardakların kenarlarına ıslak parmaklarla da vurulabilir. (Blatter, s. 198)



Resim 13: Crystal Glasses

Steel Drums: “Çelik Davullar” anlamına gelen bu çalgı Karayıp kökenlidir. Tepe kısmı geniş yağ kutusundan, dış kaplaması ise metalden oluşur. Yumuşak bir malet yardımıyla çeşitli perdelerde ses üretmek için değişik bölümlere vurulur. Ses rengi bakımından çan sesli marimbaya benzer. Bu çalgı genellikle “*steel band*” denen bir topluluk içinde çalınır. Topluluğun bir kısmı armoniyi oluştururken diğerleri de melodiyi çalarlar. (Adler, S. 381)



Resim 14: Steel Drums

Bell Tree: “Zil ağacı” anlamına gelen bu çalgı demir bir çubukla, ağaçtaki çeşitli boylardaki zillere vurarak ya da sürterek notasyonda belirtilme şekline göre yukarı ya da aşağıya doğru çalınır. (Adler, s. 386)



Resim 15: Bell Tree

Thunder Sheet: Bir sehpayaya asılmış geniş metal bir levhadan oluşan bu çalgı, çubukla ya da el ile sallanarak çalınır. Çıkan ses gök gürültüsünü anımsatır. (Adler, s. 386)



Resim 16: Thunder Sheet

Claves: Latin Amerika kökenli olan bu çalgı, her biri yaklaşık olarak bir inç çapında ve altı inç uzunluğunda, iki adet yuvarlak ve sert tahta parçasından oluşur. Bir tanesi nazik ve gevşekçe, yumruk yapılmış bir elde tutulurken diğeri ise daha sıkı bir biçimde öteki elde tutulur. Yumruk yapılmış el rezonatör görevi görür. Çıkan ses sanki en büyük wood block'u çok sert bir şekilde birbirine vurmuş gibidir. Fakat biraz daha

yankılıdır. Wood block ve temple block seslerine destek ya da alternatif olarak orkestral müziklerde de kullanılırlar. (Adler, s.388)



Resim 17: Claves

Sand Block: Bu çalgı alt tarafları zımpara kâğıdıyla kaplı iki adet bloktan oluşur. Zımpara kâğıtlı yüzeyler üst üste gelir ve birbirine sürter. Ritmik pasajlarda tekli vuruşlar ile kullanılır. Eğer icracı özellikle sert ve şiddetli bir ses istiyorsa zımpara kâğıdının kalın olmasına dikkat etmelidir. Tam tersine daha yumuşak bir ses isteniyorsa orta kalınlıkta zımpara kâğıdı kullanılmalıdır. (Adler, s. 389)



Resim 18: Sand Block

JawBone: Bir diğer Latin Amerika çalgısı olan jawbone, tınısal bakımdan maracas ve onun hışırtılı sesiyle yakından ilişkilidir. Bu çalgı bir eşeğin çene kemiğine benzer. İcraçı bir eliyle çalgıyı tutup diğer elinin yumruğunun üst kısmına vurur. Bu tıkırtılı bir ses üretir. Besteciler bu çalgı için genellikle tek vuruşlar seçer. Çalgının ne kadar tıkırdadığı ise vuruş gücüne bağlıdır. (Blatter, s. 204)



Resim 19: JawBone

Guiro: Su kabağından yapılmış olan bu çalgı, şişe biçimindedir ve bir tarafı tırtıklıdır. Tırtıklı olan kısma, tahta bir çubuk ya da benzeri bir aletle ileri-geri sürülür. Doğal olarak Latin Amerika dans gruplarının vazgeçilmez parçasıdır. Birçok besteci de Avrupa ratchet'inin yerine bu çalgıyı kullanmıştır. (Adler, s. 390)



Resim 20: Guiro

Ratchet: Bu çalgı hem görünüş hem de yapılış tarzı olarak basit bir çocuk oyuncuğı olan şakşak'a benzer. Sert bir tahta veya metal parçası bir gövdeye tutturulmuştur. Bu yapının karşı tarafına ise bir tutacakla beraber yuvarlak, dişli bir parça konulmuştur. Bu kısım ana gövdeye çarptığı zaman çatırtılı bir ses üretir. Bu çalgı yüksek dinamikli pasajlarda kullanılır. Fakat tekli vuruşlar risklidir. Bu durumlarda guiro daha kullanışlıdır. (Blatter, s. 211)



Resim 21: Ratchet

Whistles: Çeşitli düdükler özellikle yirminci yüzyılın sonlarındaki notasyonlarda, çeşitli efektler için sıklıkla kullanılmıştır. Kuş düdüğü, polis düdüğü, teneke düdük, tren düdüğü v.b. gibi birçok çeşit whistle (düdük) bulunmaktadır. Eğer ses için özel bir perde istenmemişse, en azından düdüğün tam olarak ne yapacağına dair partitürde bir açıklama olmalıdır.

Sirens: Varése, Antheil ve Hindemith gibi birçok yirminci yüzyıl bestecisi, modern toplumun gerçekçi görüntüsünü resmetmek için sirenleri kullanmışlardır. Eğer besteci sirenleri kullanmak istiyorsa, bunu notasyonda ses yüksekliği ve siren çeşidi (yüksek, tiz, çınlayan v.b.) bakımından belirtmelidir. Notasyonun bir standardı yoktur. Süreyi ve dinamiği gösteren tek bir dizede yazılabilir.

Motor Horns: Bütün motor-horns çeşitleri, özellikle de 20. yüzyılın başlarındaki eserlerde (örneğin, Gershwin, *An American in Paris*) şehir yaşamını hatırlatmak için sıklıkla kullanıldı. (Blatter, s. 211-213)

3. YENİ ÇALIŞ ve ÇALGILAMA TEKNİKLERİ

20. yüzyıl müziğindeki yeni çalış ve çalgılama teknikleri, yeni tınlar ve dolayısıyla yeni çalgı toplulukları bağlamındaki arayışların doğal bir uzantısıdır. 18. ve 19. yüzyılın 'kemikleşmiş' çalgı topluluklarından kurtulmak, bestelemeye yeni yaklaşımlar ve yeni tınlar yakalamak isteyen besteciler, eserlerini yazdıkları çalgı topluluklarına hem önceden kullanılmayan çalgılar eklemiş hem de var olan çalgılardan

farklı tınılar elde edebilmek amacıyla icracılarla işbirliği içerisinde yeni çalış yöntemleri geliştirmişlerdir.

3.1 YAYLI ÇALGILAR

20. yüzyılda (özellikle yüzyılın ikinci yarısı) yaylı çalgılara ilave edilen yeni çalış teknikleri şunlardır:

- Köprünün arka tarafında çalmak
- Dört telde birden köprünün arkasında çalmak
- Üç telde birden çalmak
- Köprünün arkasında *col legno* (yayın ahşap kısmıyla tellere vurmak) tekniğiyle çalmak.
- Çalgının gövdesine ister parmakla ister parmak eklemiyle vurmak, tıklatmak ya da hafifçe dokunmak. Bu tekniğin nasıl kullanılacağı ayrıntılı olarak dipnotlarda belirtilir.
- Geniş vibratolar (notasyonda gösterildiği gibi)
- Serbest glissando ve portamento (notasyonda gösterildiği gibi)
- Belirli bir tel üzerinde, belirtilmiş herhangi bir teknikle en yüksek notayı çalmak. Eğer işarette hangi tel olduğu belirtilmemişse çalgı üzerinde en yüksek notayı yalın biçimde çalmak.
- Pena ile *pizzicato* çalmak.

Solo çalgı müziği ya da orkestral eserlerde kullanılan bu teknikler, bestecinin arzuları doğrultusunda harfi harfine uygulanmalı ve istenilen sesi elde etmek için doğru teknik kullanılmalıdır. Yeni-müzik partitürlerinde yer alan bu teknikler besteciden besteciye farklılık gösterebilir. Birçok besteci, eserinde kullandığı yeni bir çalış tekniğini partiyonun başındaki açıklamalar sayfalarında ayrıntılarıyla açıklamaktadır. Her şeye rağmen, besteciler ve icracılar arasında bu bağlamda önemli bir iletişim olmalı, kararsızlık yaşanan konularda, mümkünse, besteciye danışılmalıdır. (Adler, s. 54)

3.2 PİYANO

Piyano için, Henry Cowell, John Cage ve Christian Wolff tarafından yapılan ilk deneysel kompozisyonlar büyük ilgi uyandırmıştır. En azından birkaç icracı, çeşitli performans teknikleriyle birleştirilen ve daha geleneksel teknikler kadar geçerli olan bu 'gösterişli,' yeni ses kaynaklarının farkındaydı. Hazırlanmış piyano tekniği ilk olarak, John Cage tarafından 1930'lu yılların ortalarında keşfedildi. Bu teknik, piyanonun tellerinin arasına, üstüne ve çevresine, çalgı sapı, cıvata ve çivi gibi çeşitli objelerin yerleştirilmesiyle elde edilmektedir. Böylece piyano neredeyse sınırsız çeşitlilikte, yeni tınılara sahip bir çalgı haline gelmiştir.

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM DAMPER PER (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM DAMPER PER (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM DAMPER PER (INCHES)	TONE
16va	SCREW	1-2	$\frac{3}{4}$ *	SCREW	2-3	$\frac{1}{4}$ *	SCREW + 2 NUTS	2-3	$\frac{3}{4}$ *	A
				MED. BOLT	2-3	$\frac{1}{8}$ *				G
				SCREW	2-3	$\frac{1}{8}$ *				F
				SCREW	2-3	$\frac{1}{4}$ *				E
				SCREW	2-3	$\frac{1}{4}$ *				D
				SM. BOLT	2-3	2*				C
				SCREW	2-3	$\frac{1}{16}$ *				C*
				FURNITURE BOLT	2-3	$\frac{2}{16}$ *				B
				SCREW	2-3	$\frac{2}{2}$ *				B*
				SCREW	2-3	$\frac{1}{8}$ *				B
				MED. BOLT	2-3	$\frac{2}{8}$ *				A
				SCREW	2-3	$\frac{2}{4}$ *				A*
				SCREW	2-3	$\frac{3}{4}$ *				G
				SCREW	2-3	$\frac{2}{8}$ *				F
				SCREW	2-3	$\frac{1}{16}$ *				F*

Resim 22: John Cage, Hazırlanmış Piyano için *Sonatas and Interludes*

Partitürde yer alan (objelerin piyano tellerine yerleştirilişleriyle ilgili) talimatlar

Elde edilen tınlar, objelerin tellerin üzerinde yerleştirilme biçimine göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin; armonik boğumların üzerine yerleştirmek, tellerin arasına yerleştirmeye göre çok daha farklı bir tını yaratır. Bu bağlamda tellere vuruş

teknikleri de büyük önem kazanmaktadır. İcracının piyano üzerindeki hazırlanmış düzeneğe bir malet ya da benzeri bir obje ile direkt olarak vurmasıyla ses rengi belirgin bir şekilde değişmektedir.

20. yüzyılda keşfedilen ve piyanoda kullanılan yeni teknikler aşağıda belirtilmiştir.

1. Susturma tekniği: Genellikle parmakların piyanonun içinde akort anahtarı ve damperlerin arasındaki tellerin üzerine yerleştirilip diğer elle de notaların çalınmasıyla elde edilir. Bu teknik notasyonda, notanın üzerindeki “+” işaretiyle gösterilir. Özellikle, George Crumb ve David Cope’un çalışmalarında görülür.
2. Armonikler: Bir elle piyanonun içindeki tellerin boğumuna dokunurken diğer elle de ilgili tuşa basılmasıyla elde edilir. Bu teknik birçok telli çalgıda uygulanabilir. George Crumb, Larry Barnes ve birçok besteci tarafından kullanılmıştır.
3. Yay tekniği: Misinadan yapılmış bir ‘yayın,’ tellerin arasından geçirip ileri-geri çekilmesiyle elde edilir. Özellikle Curtis Curtis-Smith’in çalışmalarında yer alır.
4. Çeşitli tınılar elde etmek için, tellere ya da tellerin arasındaki objelere direkt olarak vurma, dokunma, çarpma, tıklatma ve çekme teknikleri: Özellikle; Henry Cowell, George Crumb, David Cope ve Donald Erb’un çalışmalarında görülür.
5. Çalgının diğer bölgelerini kullanma tekniği (vurarak, tıklatarak ve dokunarak): Özellikle kapağın ve gövdenin ahşabına, çalgının içindeki çubuk ve ses tahtasının metal kısmına malet, el veya diğer çeşitli objelerle vurulmasıyla elde edilir. Ben Johnston’ın *Knocking Piece* adlı eserinde, John Cage, George Crumb, Donald Erb ve diğer birçok bestecinin çalışmalarında yer alır.

3.3 ÇALGILAMADA YENİ YÖNTEMLER

Stephen Scott, Curtis-Smith’in icadından etkilenerek ‘yaylı piyano’yu geliştirmiştir. Sıradan keman yaylarınıninkine benzer bu tasarımda, buzlu şeker çubuklarının her iki tarafına da at kılı yapıştırarak, bir grup minyatür ‘piyano yayları’ yaratmıştır. Bu ‘yaylar’ sayesinde zengin, yankılanan ve aralıksız sesler elde edilebiliyordu. Curtis-Smith’in tasarımının aksine Scott’ın icadı, önceden belirlenmiş

teller üzerinde oldukça hızlı pasajları çalabiliyordu. David Tudor, David Burge, Richard Bunker ve Aloys Kontrasky gibi piyanistler avant-garde çalışmalarının içinde oldukça aktif şekilde yer almışlardır. David Tudor, William Albright ve Martha Folts gibi organistler, yeni müziğin içinde bulunurken, Antionette Visser ise harpischordist olarak yine yeni müzik performansında aktif şekilde yer almıştır. (Cope, 1993, s. 93-94)

Iannis Xenakis, yeni tekniklerin yaratılması sebebiyle uzun bir süre, orkestradaki canlı ve geleneksel çalgıları korumakla ilgilenmiş, *Metastasis* (1953-54) adlı eseriyle de altmış bir adet geleneksel çalgının elektronik ses kaynaklarıyla başarılı bir şekilde yarışabileceğini ikna edici biçimde kanıtlamıştır. Roman Haubenstock-Romati 1958 tarihli *Interpolation* adlı eseriyle, işlenmemiş ve önceden kaydedilmiş kayıtların icracı tarafından yapılması bakımından ilklerden biridir. Bu da tek bir icracının, kaynak olarak tek bir çalgı kullanarak, çok sayıda çalgı grubu efektini yaratmasına olanak sağlar. Roman Haubenstock-Romati'nin *Liaisons* (1961) adlı solo vibrafon eserinde önceden hazırlanmış bir kayıttan yararlanır. İcra başladıktan 6-10 saniye sonra bu kayıt çalmaya başlar. Bu örnekte, kayıt elektronik cihaz görevi görmez. Hem bestecinin hem de icracının, çalgının tınısını kaybetmeden, daha fazla ton ve efekt oluşturmaya olanak sağlar.

David Cope'un, çello, trompet, vurmali-çalgılar ve iki piyano için bestelediği *Margins* (1972), tek bölümdeki her çalgının 'sıra dışı' tavrını vurgular. Besteci, aynı derecede, dinamik ve kontrapuntal artikülasyonların zıt ve gelişmeye yönelik olanaklarını araştırmıştır. Tempo çok yavaş seyrederek. Ritmik değerler ise, çalgıdan çalgıya çok hızlı ve puantilist birleşimlere bölünür. Daha önce bahsedilen efektler, program dışı icracı aktiviteleri ile birlikte de kullanılırlar. Parmak şaklatma, müzik sehpasına vurma, kostümler ile dramatik efektler verme, teatral sahne ve çalgı değişimi bu aktiviteler arasında yer almaktadır. Yeni-müzik bestecileri, kimi zaman, müzik sehpasına asılmış üçgenler, maracas ve diğer ilave vurmali-çalgılar ile olan performanslara, fısıldama, konuşma ve bağırma efektlerini eklemiştir.

Heinz Holliger'in çalışması *Atembogen*, tınısal nüanslar, nefes tonları ve yay tekniklerinden oluşan bir dizi orkestral efektle doludur. Nefes verme, nefes alma, (insan) sesi kullanma, çalgıyı tınlatmadan çalgıyı ağza yerleştirme, ıslık tonu nefesli çalgılarda kullanılan tekniklere örnek olarak verilebilir. Yaylı çalgılarda ise yayla tele çok fazla baskı yapılması, yayla çok hafif baskı, çalgının kuyruk kısmında yay çekme ve *col legno* gibi yeni teknikler kullanılmıştır. Eser geniş, fiziksel hareket benzeri dramatik jestlerden oluşmuştur. Eserin açılışı, üfleli çalgılarda sesin oluşumuna izin vermeden nefes çekme, yaylı çalgılarla ise yine sesin oluşumuna izin vermeden yay çekme efektiyle başlar. *Atembogen*, şefin orkestradaki icracıların nefes vererek, yaylarını ve nefeslerini çalgılarından yavaşça çekerken, solo olarak çalmasıyla son bulur.

Yeni-müzikte solo ya da orkestra gruplarında mümkün olan bütün tınısal olayların gerçekleşmesi, sonsuz birleşimsel olanaklarla, tamamen yeni bir performans durumu oluşturmaktadır. Yeni ve multi-orkestral birleşimler, elektronik yapıtlarınkine eşit, neredeyse sınırsız olanaklar yaratmıştır. (Cope, 1993, s. 96-98)

Dokunun ve müziğin, tamamen tınısal ve renksel etmenlerinin üzerindeki vurgunun yan ürünlerinden biri, geleneksel çalgısal ve çalgılama tekniklerin daha önceden keşfedilmemiş alanlara uzanması olmuştur. Perde ve gürültü arasındaki ayırım gitgide bulanıklaştıkça, 'müzikal materyali' oluşturan sınırlar da etkili bir biçimde genişlemiştir. Bir anlamda, artık herhangi bir ses 'müzikal' olarak algılanabilmekte ve bu yeni düzensel çerçeveye dâhil edilebilmekteydi. Bu yeni yaklaşımı elektronik müzikteki gelişimlerle, John Cage'in fikirleriyle ve Varése ile bağdaştırmak mümkündür.

Çalgısal performans alanındaki başlıca gelişim hatlarından biri, alışılmış çalgıların alışılmamış çalış yöntemlerini içermektedir. Genellikle bu, çalgının bilinçli bir şekilde, aslında oluşturmaması gereken sesleri meydana getirmesi için, 'hatalı çalınmasını' gerekli kılmaktadır. Penderecki'nin *Threnody*'si yaylı çalgılarda yeni çalış teknikleri açısından bir ansiklopedi niteliğindedir. Diğer eserlerde bulunan yenilikler, tahta nefesli

çalgı multifoniklerini (yanlış parmak yöntemi ve üfleme ile oluşturulmuş, eş zamanlı olarak tınlayan birkaç perde), bir perde oluşturmadan bakır çalgılara üfleme (nefes efekti), tahta nefesli çalgılar üzerindeki tuş tıklamalarını, bir çalgıya yerleştirilmeden ağızla üfleme, teller üzerine yerleştirilmiş demir bir değnek ile piyano çalmayı, kontrbasın tellerini vurmaları-çalgı tokmakları ile çalmayı (biri çalmak, diğeri ise vurmak için iki kişi gerektirir.), tınlayan bir tam-tamı su dolu bir kovaya sokmayı (böylece perde “kaydırılır”) ve timpaniyi davul derisine yerleştirilmiş çingiraklar ile çalmayı içermektedir.

1960’lar boyunca, bazı müzisyenler, bazı alışılmamış performans tekniklerinde uzmanlaşmaya başlamışlar ve bestecileri bu tekniklerden faydalanabilecekleri eserler yazmaya teşvik etmişlerdir. Kimi durumlarda müzisyenlerin kendileri besteci olmuş ve kendi çalgıları için yenilikçi çalışmalar yapmışlardır. Oboist Heinz Hollinger (b. 1939), trombonist Vinko Globokar (b. 1934) ve Stuart Dempster (b. 1936) ve klarinetist William O. Smith (b. 1926) bu isimler arasında öne çıkmaktadır. Bu alanda özellikle aktif olan kompozitörler, Amerikalı George Crumb ve Robert Erickson (b. 1917), Arjantinli Mauricio Kagel ve İtalyan Luciano Berio’dur. Berio, eşlik edilmeyen çeşitli solocular için, bir virtüöz çerçevesi içinde yeni geliştirilen, çalgı ve vokal tekniklerini uygulamak adına tasarlanmış *Sequenza* adlı bir seri eser bestelemiştir.

Açık bir şekilde yenilikçi olan bu gelişim, hemen hemen tüm post-tonal müziğin tını karakteristiği üzerindeki vurguyu yansıtmasıyla, yüzyıl boyunca hareket halinde olan bir sürecin en yeni aşaması olarak gözlemlenebilir. Schoenberg’in Sprechstimme ve “flatterzunge” (dil titremesi / kurbağa-dili) kullanması ve Bartok’un *sul ponticello* ve *snap pizzicato* gibi, nispeten alışıldık olunmayan tel tekniklerini uygulaması bu durumun açık habercileridir. Ancak, yüzyılın ilk yarısı boyunca, bu gibi uygulamalar geleneksel bir içerik içinde öncelikle ‘ayrılıklar’ olarak kullanılırken, 20. yüzyılın ikinci yarısında yazılan müzikte, genellikle, performansın doğal bir parçası olarak belirgin bir rol üstlenmektedirler. Eserlerinde yeni çalgı tekniklerini kullanan bestecilerin sayısı, günümüzde, bütünün çok daha büyük bir oranını temsil etmektedir. (Morgan, 1991, s. 390-391)

4. ELEKTRONİK ve ELEKTRO-AKUSTİK YÖNTEMLER

Elektronik müziğin farklı türleri için farklı tanımlamalar yapılmıştır. Salt elektronik araçlar ve elektronik çalgılar ile üretilen müzik (Stockhausen'ın tanımlamasıyla *Elektronische Musik*), günlük yaşamdan alınan akustik seslerin elektronik manipülasyonu ile üretilen müzik (Schaeffer'in tanımlamasıyla *Musique Concrète*) ve elektronik çalgılar ve/veya amplifiye edilmiş akustik çalgılardan elde edilen materyalin elektronik yöntemlerle performans sırasındaki anlık manipülasyonu ile üretilen müzik (*live electronic music* ya da *live electronics*). Bu farklı yaklaşımların tümü, gelişen teknolojiyle birlikte, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çalgılamada yeni tınısal kaynaklar arayışında olan besteciler tarafından kullanılmıştır. (Griffiths, 1986, s. 69, s. 110)

Elektronik müzik ya da elektronik cihazlar yardımıyla değiştirilen müziğin, uzun ve kapsamlı bir tarihi vardır. İlk deneysel çalgıların arasında Delaborde'nin, "Claverin Electrique" ya da "Electric Harpsichord"u (Paris, 1761) ve Elisha Gray'in "elektro-armonik piyano"suna (Chicago, 1876) vardır. Bazı besteciler tipik olarak bu çalgıları kendi zamanlarının stillerini ve materyallerini taklit etmek için kullanmışlardır.

Birçok besteci, her şekilde, bütün sesleri kompozisyon malzemesi olarak kullanarak, eşsiz bir estetik geliştirmişlerdir. 1920'den 1940 yılına kadar, Otto Luening, Norman McLaren, Pierre Hindemith, Ernst Toch ve birçoğu elektronik çalgılarla deneyler yaparak yeni ses kaynaklarına katkıda bulunmuşlardır. 20. Yüzyılın başlarında Thadeus Cahill tarafından, "The Telharmonium" adlı bir çalgı tasarlanmış, 1906 yılında ise bu çalgının yapımına New York City'deki Telharmonic Hall'da başlanmıştır.

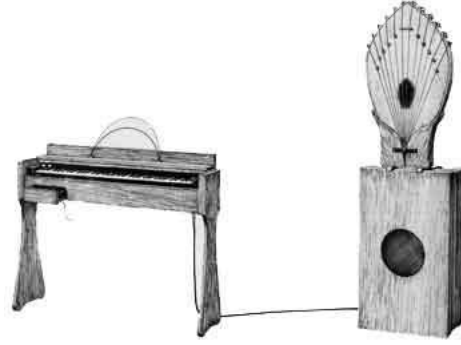
1920'li yıllarda, Leo Theremin, orijinal adı "Ether" ve Thereminoux" olan theremin'i icat etmiştir. Theremin, icracının ellerini çalgının çevresinde, sanki görünmeyen bir tuşe üzerinde çalıyormuşçasına hareket ettirmesiyle icra edilir. Böylece perdeler ve perdeler arası *glissando*'lar elde edilebilir. İcat edilen diğer bir elektronik çalgı Joerg Mager'in 1925 tarihli "Klaviatur-Spaerophon"udur. Bu çalgı, bobin

kapasitesi ve ses frekansı jeneratörünü kullanarak, theremin'de var olan *glissando* efektlerini ortadan kaldırdı. Mager, ünlü klasik eserlerini seslendirmesi için, hem Heinrich Hertz Enstitüsü hem de German Telegraph-Technical Office tarafından desteklendi.



Resim 23: Theremin

Günümüzdeki Analog ve dijital synthesizer'larından önceki en başarılı elektronik müzik çalgılarının öncülerinden biri de Ondes martenot'dur. Bu çalgı, 1928 yılında Maurice Martenot tarafından yaratılmıştır. Ancak 1930'lu yılların ortalarında, Dimitri Levidis'in senfonik şiirinin ilk seslendirilişinde solo olarak çalınana kadar tam olarak keşfedilmemiştir. Görünüş olarak clavichord'u anımsatan Ondes Martenot, Theremin'le aynı temel prensibi izliyordu. Ne var ki, görünüşü ve çalınışı daha geleneksel ve monofonik özellikliydi. Perdeler, metal bir banda yerleştirilmiş yüzüğün, parmak tarafından oluşturulan yanal hareketleriyle kontrol edilmekteydi. İcracı, susturma cihazını kullanarak *glissando* etkisini ortadan kaldırebiliyordu. Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Arthur Honegger ve Edgard Varése gibi birçok besteci, ondes martenot'u eserlerinde etkin biçimde kullanmışlardır.



Resim 24: Ondes Martenot

Elektronik müzik ile beraber, besteciler, tınsal imkânların genişliğini fark ettiler. Ne var ki, dinleyiciler, bestecilerin gereksinim duyduğu bu yeni seslere hazırlıklı değillerdi ve çoğu kez karşı çıkıyorlardı. Besteciler, önceden, geleneksel çalgıların ya da çalgı gruplarının sade olarak seçilmesiyle, tını potansiyeli bakımından otomatik olarak kısıtlanmış oluyorlardı. Fakat artık böyle bir karar verme ihtiyacı duymuyorlardı. Daha ilginç olanı, kompozisyonda duyulan her elektronik ses, birer çalgıya dönüşüp binlerce sanal icracı yaratılmış oluyordu.

Karlheinz Stockhausen'ın *Mikrophonie I* (1965) adlı eseri bu bağlamda oldukça önemlidir. Eser, ikişer kişilik iki ayrı grup için tasarlanmıştır. Gruptaki iki kişi, 1.82 cm'lik bir gongun başında, sesin dinleyiciyi nasıl etkilemesi gerektiğini açıklayan (kulağı tırmalayan, gıcırtilı v.b.), sözel açıklama ağırlıklı bir notasyonla görevini yaparken, diğer iki kişi ise, sırasıyla, elektronik tınıyı ve ses yüksekliğini kontrol eden yönlendirilmiş mikrofonları, filtreleri ve potansiyometreleri kontrol eder.

1948 yılında, uzunçalar plakların icadıyla gelişen elektronik müzik, Amerika'daki konser müziği çalan radyo istasyonlarının kişisel ihmaline karşın, her dinleyici tarafından ulaşılabilir hale geldi. Diğer taraftan, elektronik müziğin, konser salonlarındaki görsel eksikliği, canlı elektronik kayıt ve canlı icracıların birleşiminden oluşan, bütün bir tarzın ortaya çıkmasına sebep oldu ve medya biçimlerinin büyümesine ve gelişmesine katkıda bulundu. (Cope, 1993, s. 217-223)

Cage'in *Imaginary Landscape No:1* (1939) adlı eseri genellikle elektronik müziğin ilk örneği olarak görülür. Ancak *Cage* ve *Tudor*'un düzenli olarak elektronik üzerine çalışmaya başlamaları ve Avrupa'daki çeşitli toplulukların da bu tarz müziğe önem vermesiyle birlikte elektronik müzik 1960'larda tam anlamıyla önem kazanmıştır. O zamandan beri de *Stockhausen*, *Cage*, *Glass* ve *Young* gibi birçok besteci için konserlerde kullanılan elektronik öğeler müziğin oldukça doğal parçaları haline gelmiştir. (Griffiths, 1986, s. 110)

1960'lı yıllardaki birkaç besteci, etkileşimli elektro-akustik ve sürece yönelik kompozisyonun olanaklarını keşfettiler. Bu dönemin tipik eserlerine örnek olarak; David Behrman'ın *Hornpipe*'i(1964) ve Alvin Lucier'in *Queen of the South*'u(1972) gösterilebilir. Behrman'ın *Wavetrain* adlı eserinde, piyano ve kanuna benzer bir çalgı olan zither'in akustik rezonanslarından yararlanılmıştır. *Cage*'in *Variation 5* adlı eserinde, sese eşlik etmesi için fotoelektrik hücreler ve kapasite algılayıcıları tarafından, elektronik görüntülere dönüştürülmüş, sahnedeki dansçıların hareketlerinden faydalanılmıştır. Mumma'nın *Hornpipe* adlı eseri yoğun bir elektro-akustik etkileşim içermektedir.

Hornpipe, solist kornocu, kontrol paneli ve performans alanından oluşan interaktif bir canlı-elektronik müzik çalışmasıdır. Kornocu, valfsız (waldhorn) ve standart "french horn" ile çeşitli teknikleri kullanarak performans gösterir. Bu teknikler, geleneksel olan ağızlık kullanma şekli ve multifonik üretmek için özel olarak yapılmış olan çift ağızlığı kullanmayı içerir. Üstünde mikrofonlar olan siber-sonik konsol kornocunun kemerine yerleştirilir. Bu mikrofonlar, kornocunun çaldığı sesi ve akustik rezonansı algılar. Konsolun elektronik devre sistemi, yayılan akustik rezonansı analiz edip kornocu aracılığı ile karşılık verir. Bu konsol, kablo ile bir stereofonik ses sistemine bağlıdır. Böylece çıkan ses canlı icra ile eş-zamanlı olarak hoparlörlerden duyulur. Eser, elektronik olmadan solo korno ile salt akustik bir şekilde başlar. Siber-sonik konsoldan gelen sesler, hoparlörlerden duyulduğu zaman, kornocu, konsolun çıkardığı elektronik harita yardımıyla, bu haritayı güçlendiren sesleri verir ve böylece elektro-akustik ortama geçiş yapılmış olur.

Kaydedilen müziğin “sabit” karakterinin üstesinden gelmenin bir diğer yolu da elektronik aracın kendisini canlı performans için bir araç olarak kullanmaktır. Cage, diğer bestecilerin olduğu kadar, kendi bant bestelerini de etkileyen bir problem olan, elektronik müziğin “kapalı” doğasını, belirsiz doğasına rağmen ilk yok etmeye çalışanların arasındadır. Önerdiği çözümlerden bir tanesi, elektronik eserlerinin performanslarını, akustik eserlerin performansları ile birleştirmektir. Örnek olarak, *Fontana Mix* isimli eserinin aynı anda, solo vokal için yazılan *Aria* ile eş-zamanlı çalınması. Bulunan diğer bir çözüm ise, kayıt cihazını performans esnasında (yavaşlatarak, kontrol ayarlarını değiştirerek, vs.) manipüle etmektir. Ancak, Cage’in ilk gerçek ve muhtemelen türünün en eski çalışması, müzisyenlerin, bir fonograf kartuşundaki kayıt iğnesinin yerini alan, kürdan veya tüyler gibi küçük objeleri aktive etmelerini gerektiren *Cartridge Music* (1960) isimli eserdir. Tüm durumlarda sonuç daha güçlü hale getirilir ve hoparlörler ile dinleyicilere iletilir.

1960’ların başları boyunca, Stockhausen, canlı performansların elektronik manipülasyonu yoluyla, elektronik ve çalgısal müziğin yakın entegrasyonu için yoğun çaba göstermiştir. Bu türe ait ilk çalışması, *Mikrophonie I*’de (1964), iki müzisyen, geniş bir tam-tam ile (enstrümana vurarak veya farklı objeleri sürterek) çeşitli sesler üretirken, diğer iki “mikrofonist” eş-zamanlı olarak sonuçları alır ve başka iki teknisyen tarafından yönetilen, elektronik modifikasyonlara maruz bırakan bir elektronik modül bankasına iletir. Bu dönüşmüş sesler hoparlörlere gönderilir ve canlı olarak gerçekleştirilen elektro-akustik bir sonuca varılır. Böylece, Stockhausen, müzikal sürecin üç bağımsız alana (ses üretimi, sesin kaydedilmesi ve ses dönüşümü) bölünmesi ve çalgısal uygulamanın imkânlarının, elektronik tekniklerin imkânları ile birleştirilmesini mümkün kılar.

Mikrophonie I’de kullanılan “bandpass” filtre akustik seslerin dönüşümü bakımından oldukça önemli bir işleve sahiptir. Filtre ne kadar açıksa, ses o kadar parlak olur; filtre az ya da orta derecede açıksa daha mat bir tını elde edilir. Diğer bir anlatımla, sesin tüm özellikleri filtreyi kontrol eden teknisyen tarafından belirlenir. Diğer müzisyenler tarafından üretilen şeyin üzerine ritim ekleyebilir. Müzisyenlerin ve

teknisyenlerin koşut olarak aynı ritim ve aynı dinamikte çalmasý eserde nadir görülen bir durumdur. Tamtam daha kuvvetli çalýnırken mikrofonun çalgýya daha yakın bir konuma getirilmesi ve filtrenin daha fazla açılması eserin doğasına aykırıdır. Aksine, müzisyenler çoęu zaman birbirlerinden bağımsız çalışlar ve ortaya çıkan kompozisyon çok-yönlüdür. Üç müzisyenin etkileşimlerinden çıkacak olan tınısal sonucun, dinleyinceye ulaştığı ana kadar tahmin edilmesi mümkün değildir. (*Maconie*, s. 81)



Resim 25: Stockhausen, *Mikrofonie I*, iki çalııcı ve iki mikrofonist

(www.stockhausen.org)

Stockhausen bu fikri, *Mixtur* (oda orkestrasý, 1964) ve *Mikrofonie II* (koro, 1965) eserlerini içeren, bir dizi çalışmasında farklı ses kaynaklarına uygulamıştır. 1964’de, canlı elektronik müziğin kısmen doğaçlama performansları üzerine odaklanan kendi küçük sahneleme grubu Karlheinz Stockhausen Orkestrasý’nı oluşturduktan sonra, *Prozession* (1967), *Kurzwellen* (1968) ve *Aus den sieben Tagen* (1968) isimli eserleri içeren, gerçek zamanlı elektronik transformasyonlardan faydalanan eserler yazmıştır. 1960’ların sonlarına doğru Roma’da MEV, İngiltere’de AMM, Gentle Fire ve Intermodulation gibi topluluklar canlı elektronik uygulamaları doğaçlamayla birleştirmişlerdir. (Morgan, 1991, s. 473-475)

Elektronik müziğin ilk günlerinden beri hem besteciler hem de dinleyiciler sadece bir amfi, bir kayıt cihazı ve birkaç hoparlörden oluşan ‘yapay’ konser ortamını çok ilginç bulmamışlardır. Bu formatta, canlı bir müzisyen tarafından oluşturulan heyecan, tansiyon, belirsizlik ve anlık temas kadar görsel dürtü de noksan değildir. Bir başka özellik de, bir kere bestelendikten sonra, elektronik eserin, değişen müzisyenler ve sahneleme yöntemlerinden kaynaklanan sürekli bir zenginleşmeden yoksun olarak sonsuza kadar aynı formda kalmasıdır. Sonuç olarak, elektronik müziğinin canlı performans ile kombinasyonu 1960’lar boyunca büyük oranda önem kazanmıştır. Bant ve canlı çalgı müziğini birleştiren ilk eser, 1952’de Köln Stüdyosu’nda Bruno Maderna tarafından yaratılan, flüt, vurmali-çalgılar ve bant için yazılmış *Musica su due dimensioni* (*Music on Two Dimensions*) isimli parçadır. Bundan kısa süre sonra Ussachevsky ve Luening orkestra ve bant için yazılan iki eser üzerinde birlikte çalışmışlardır: her ikisi de 1954’de tamamlanan, *Rhapsodie Variations* ve *Poem in Cycles and Bells*. Aynı yıl içinde Varese’nin *Deserts*’ı, oda orkestrası için olan kısımları saf elektronik müzik bölümleri ile değiştirilerek ortaya çıkmıştır.

Bu ilk çalışmalarda eğilim kaydedilmiş ve çalınmış müzik arasındaki tınısal karşıtlıkları vurgulamaktı. Ancak, daha sonra 1950’lerde, besteciler, farklılıklardan olduğu kadar benzerliklerden de yararlanarak, müziğin bu iki türü arasında bir orta yol bulma ihtimallerini araştırmaya başladılar. Pousseur’un eseri *Rimes pour différentes sources sonores* (*Rhymes for Different Sound Sources*, 1959) elektronik olarak üretilmiş seslerin ve üç orkestral grubun tınıları arasındaki paralelliklere odaklanırken, Berio’nun oda grubu ve bant için yazılan *Differences* (1959) isimli eser ise “canlı” çalgıların sesleri ve aynı çalgıların önceden kaydedilmiş bir bantta elektronik olarak değiştirilmiş sesleri arasındaki farklılıklardan yararlanmaktadır.

Aralarında Stockhausen ve Babbitt’in de bulunduğu birçok besteci, canlı ve elektronik sesleri birleştiren eserler yazmışlardır. Stockhausen’ın *Kontakte* isimli eseri hem ayrı bir bant eseri hem de iki piyano, vurmali-çalgılar ve bant için iki ayrı versiyon halinde mevcuttur. Babbitt’in *Vision and Prayer and Philomel* adlı çalışması ise ses ve bant için tasarlanmıştır. Artık Birleşik Devletlerde yaşayan bir Arjantinli olan, Mario

Davidovsky (d. 1934), canlı – elektronik bileşimler üzerinde uzmanlaşmıştır. 1962 ve 1974 yılları arasında bestelenen, *Synchronisms* olarak adlandırılmış sekiz parçada, kaydedilmiş müzik ve tek bir çalgıdan tam orkestra ve koroya kadar çeşitlenen çeşitli performans güçleri arasındaki “diyalog” olasılıklarını araştırmıştır. (Morgan, 1991, s. 470-471)

5. YENİ-MÜZİK TOPLULUKLARI

Günümüzde ‘yeni müzik’ ve yeni müzik toplulukları kavramları, senfonik müzikten daha çok, yeri geldiğinde etnik çalgılar içerebilen ve elektro-akustik araçlarla desteklenebilen küçük ve orta ölçekli topluluklar ile daha çok özdeşleşmektedir. Günümüzün yeni müzik toplulukları mercek altına alındığında, sadece aynı türden çalgıları içeren topluluklar (örneğin, vurmali-çalgılar toplulukları, yaylı-çalgılar toplulukları) hariç, Schoenberg’in 20. yüzyılın başlarında bestelediği *Pierrot Lunaire* adlı eserinin etkileri direkt ya da dolaylı olarak göze çarpmaktadır.

5.1 BİR MODEL OLARAK PIERROT LUNAIRE TOPLULUĞU

Arnold Schoenberg’in 1912 tarihli eseri *Pierrot Lunaire*, çevirilerini Otto Erich Hartleben’in üstlendiği, Albert Giraud’un “3 times 7 poems” adlı şiirleri üzerine yazılmış ‘fantastik’ bir çalışmadır. Eser, hem müzikal içeriği hem de çalgılama açısından 20. yüzyıl müziğinin anahtar çalışmalarından biridir. *Pierrot Lunaire*, keman, viyola, çello, flüt/pikolo, klarinet/bas-klarinet, piyano ve “sprechstimme”⁷ tekniğiyle söyleyen sestten oluşan, o güne değin benzeri olmayan bir topluluk için yazılmıştır. Topluluğun (orkestra şefi hariç) yedi icracıdan oluşması ve birçok çalgı türünü içermesi nedeniyle ‘Karma Oda Müziği’ olarak adlandırılan bu format, Stravinsky, Boulez, Davies dâhil olmak üzere birçok 20. yüzyıl bestecisi tarafından benimsenmiştir. (Griffiths, 1986, s. 138)

⁷ Sprechstimme: Yarı konuşur, yarı şarkı söyler bir biçimde. Operadaki reçitatifin konuşmaya daha yakın şekli. İlk kez Schoenberg tarafından *Pierrot Lunaire*’da kullanılmıştır.

Sehr rasche (ca 144)

Piccolo.

Klarinette in B

Geige.

Violoncell.

Rezitation.

Ein-en wei - ßen Fleck des hel-len Mon - des auf dem Rük - ken

Sehr rasche (ca 144)

Klavier.

Örnek 4: Schoenberg, *Pierrot Lunaire*

Bu tarihten sonra benzeri anlayışla kurulan karma oda orkestraları, yeni müziğin icrasında oldukça önemli bir rol üstlenmişlerdir. 1967'de *Davies* ve *Birwistle* tarafından kurulan *Pierrot Lunaire Topluluğu* bu formatta kurulan toplulukların ilk ve en önemlilerindedir. *Pierrot Lunaire Topluluğu*, daha sonra, 1970 yılında tek müzik direktörü olan *Davies* tarafından yeniden düzenlenerek *Fires Of London* ismini almıştır.

Davies'in kendileri için bestelediği elliyi aşkın eserini seslendiren topluluk, aynı zamanda, *Carter* (Triple Duo) ve *Henze* gibi birçok genç İngiliz bestecinin yazdığı eserleri de repertuarına eklemiştir. (Griffiths, 1986, s. 75) Günümüzde farklı tınılara sahip çalgılardan oluşan yeni müzik topluluklarının bir kısmı *Pierrot Lunaire Topluluğu* (*Fires of London*) ile tamamıyla aynı formata sahiptir. Kimi topluluklarda ise, bu çalgısal birleşime farklı çalgılar da dâhil edilmiştir.

5.2 GÜNÜMÜZ TOPLULUKLARINA GENEL BİR BAKIŞ

5.2.1 ALEA III

Topluluk: Flüt (Pikolo), Obua (Korangle), Klarinet (Bas-Klarinet), Saksafon, Fagot, Korno, Trompet, Tuba, Vurmalı-Çalgılar (iki icracı), Arp, Piyano, Gitar, Yaylı Çalgılar (iki keman, viyola, çello ve kontrabas), teyp (elektronik) ve ses.

Alea III, Boston Üniversitesi bünyesinde bulunan, 20. ve 21. Yüzyıl müziğini yükseltmek, icra etmek ve öğretmek adına kurulmuş bir çağdaş müzik topluluğudur. Müzik direktörü Theodore Antoniou tarafından organize edilen üçüncü topluluk olma özelliğini gösteren Alea III'ün temelleri 1978 yılında atılmıştır. Bu topluluk esnek, deneye ve araştırmaya açık bir müzikle bağıntılıdır. Yıllar boyunca Alea III, çoğunlukla bestecinin yönetiminde ve genişletilmiş program notları ve açıklamaları eşliğinde onlarca çağdaş besteciye dünya prömiyeri fırsatları sunmuş, birçoğu hayatta olan 762 besteciye ait 1321'den fazla eseri icra etmiştir. Topluluğun rutin uluslararası turları sayesinde, Amerikan icracıları ve onların meslektaşları ile dünyanın diğer bölgelerinde bulunan bestecilerle olan ilişkileri güçlenmiştir.

Yunanca bir sözcük olan “alea,” Homeros'dan alınmıştır ve “gezmek” anlamına gelir. Ayrıca, Latince'de şans oyunlarında kullanılan “zar” anlamında da kullanılmaktadır. ‘Aleatorik müzik’ terimi, kompozisyonun istatistiksel ve/veya tesadüfi prosedürleri ile de kanıtlanan, belirlenmemişlik prensiplerine dayanan müziği ifade eder. Topluluk açısından “aleatoric” sözcüğü, müzikal yönetim, tarihsel stil ve performans pratiği çeşitliliği ile ilgilidir. (www.aleaIII.com)

5.2.2 TALEA ENSEMBLE

Topluluk: Flüt (Pikolo), Klarinet (Bas-Klarinet), Keman, Viyola, Çello, Piyano, Vurmalı-Çalgılar.

Talea Topluluğu, Pierre Boulez, Tristan Murail, Jason Eckardt, Pierluigi Billone, Jean-Luc Hervé, Stefano Gervasoni, Marco Stroppa ve Fausto Romitelli gibi bestecilerin yeni eserlerinin Amerika ve dünya prömiyerlerini gerçekleştirmiş önemli bir oluşumdur. Aktif bir yeni müzik destekçisi olan Talea Topluluğu, Caim Topluluğu (Paris), Hyperion Topluluğu (Romanya) ve IO Quartet (New York) ile ortak çalışmalar yapmakta, Harvard Üniversitesi, Colombia Üniversitesi ve New York Üniversitesi'nde öğrenci bestecilere destek olmaya ve onlarla işbirliği yapmaya devam etmektedir.

Yerleşmiş çağdaş repertuarın yanı sıra, topluluk yenilikçi çalışmalar sipariş ederek ve programlayarak müziğin sınırlarını zorlayıcı ve günümüz çalışmalarını daha iyi anlamaya teşvik edici bir ortam yaratır. Talea Topluluğu, yerel dinleyicilerin dikkatini daha az çeken, deniz aşırı ülkelerdeki eserleri tanıtırken, çağdaş Amerikan çalışmalarını, New York ve çevresindeki mekânlara getirerek, bu çalışmalarını desteklemeyi ve onlara karşı olan aşinalığı artırmayı amaçlamaktadır. Topluluk, besteciler-icracılar-dinleyiciler arasında interaktif bir ilişki geliştirerek üç boyutlu bir ilham ortamı yaratmaktadır. (www.taleaensemble.org)

5.2.3 ANTHOS ENSEMBLE

Anthos topluluğu, Hannover'daki Hochschule für Musik und Theater çıkışlı altı vurmali-çalıcıdan oluşan bir topluluktur. Çağdaş besteciler, özellikle Karlheinz Stockhausen'ın müziği topluluğun ilgi alanındadır. Anthos, Hochschule für Musik und Theater vurmali-çalgılar sınıfındaki günlük çalışmalar sırasında Prof. Andreas Boettger liderliğinde kurulmuştur. Edgard Varése'in *Ionisation*, Luigi Nono'nun *Con Luigi Dallapiccola* ve Maurice Ohana'nın *Etudes choréophiques* adlı eserleri topluluğun repertuarında yer almaktadır.

Anthos, vurmali-çalgi, canlı-elektronikler ve koreografi içeren performanslar konusunda uzmanlaşmıştır. Karlheinz Stockhausen'ın *Mikrofonie I* adlı eseri de toplulukça seslendirilmiştir. 1997 yılında Anthos, Hochschule für Musik und Theater'daki yarışmadan birincilik ödülünü, sonraki yıl ise Kürten'deki International

Courses of Stockhausen'da birincilik ödülünü kazanmıştır. Geçen yıllar boyunca, Anthos, Karlheinz Stockhausen kompozisyonlarını yorumlama konusunda uzmanlaşmıştır. Besteciyle olan, yoğun ve yakın çalışmaya önem veren bu topluluk, *Mikrophonie I* ve altı vurmali-çalgı ve solo flüt için yazılan *Musik Im Bauch ve Kathinkas Gesang* adlı eserler için Karlheinz Stockhausen ile birçok prova gerçekleştirmiştir. Stockhausen eserlerinin yorumlanmasıyla, topluluk, 1998, 1999 ve 2000 yıllarında Kürten'de düzenlenen International Courses of Stockhausen yarışmasında birincilik ödülü almıştır. (www.ensembleanthos.de)

5.2.4 KRONOS QUARTET

David Harrington (1. Keman), John Sherba (2. Keman), Hank Dutt (Viyola) ve Jeffrey Zeigler (Viyolonsel)'den oluşan Kronos Quartet, otuz yılı aşkın bir süredir, müzikte araştırmacılık fikrini, yaylı kuartetin içeriğini ve ses sınırlarını genişletme fikriyle birleştirme yolunda çalışmalar yapmıştır. Bu süreçte Kronos, dünya çapında binlerce konser vermiş, sıra dışı genişliğe ve yaratıcılığa sahip kırk beşten fazla kaydı piyasaya sürmüş, dünyanın eklektik besteci ve icracılarıyla işbirliği yapmış ve kendileri için yazılan 750'den fazla eseri ve düzenlemeyi seslendirmiştir. 2011 yılında Kronos, Polar Müzik Ödülü'nün ve Avery Fisher Ödülü'nün tek sahibi olmuştur. Topluluğa verilen diğer ödüller arasında Musical America tarafından verilen, Grammy for Best Chamber Music Performance (2004) ve Musicians of the Year (2003) da yer almaktadır.

Kronos'un 'maceraperest' yaklaşımı topluluğun köklerine dayanmaktadır. Topluluğun oluşturulma fikri, David Harrington'ın 1973 yılında George Crumb'ın, yayla çalınan su bardakları (cyrstal glasses), konuşma pasajları ve elektronik efektleri içeren, Vietnam Savaşı'ndan esinli ve yüksek Ortodoks karşıtı Black Angels adlı eserini dinlemesiyle ortaya atılmıştır. Kronos daha sonra, yaylı kuartet için zorlayıcı şekilde farklı repertuar oluşturmaya, 20. Yüzyıl ustalarından (Bartok, Shostakovich, Webern), dönemin çağdaş bestecilerinden (Aleksandra Viebalov, John Adams, Alfred Schnittke), caz efsanelerinden (Ornette Coleman, Charles Mingus, Thelonious Monk), hatta rock

gitar efsanesi Jimi Hendrix, Azeri Alim Qasimov, multimedya icracısı Meredith Monk gibi uzak tarzlardaki sanatçılardan bile eserler çalmaya ve kayıtlar yapmaya başlamıştır.

Kronos'un çalışmaları, dünyanın önde gelen bestecileriyle olan uzun soluklu ve derinlemesine bir işbirliği serisidir. Kuartet'in en sık çalıştığı besteci-işbirlikçilerinden biri, *Sunrise of the Planetary Dream Collector*, *Cadanza on the Night Plain*, *Salome Dances for Peace*, *2002's Sun Rings* adlı erken dönem eserlerin, NASA'nın görev aldığı, dünyaya ve onun insanlarına övgü içerikli ve uzaydan alınan ses ve görüntülerin bulunduğu bir multimedya ve gençlik korusu ve yaylı kuartet için yazılmış *Another Secret eQuation* isimli eserin sahibi, minimalizmin kurucularından olan Terry Riley'dir. *Another Secret eQuation* adlı eserin prömiyeri, Riley'nin 75. Doğumgünü kutlamasında yapılmıştır.

Polonyalı besteci Henryk Mikolaj Gorecki'nin yazdığı üç yaylı kuartet, *Mishima* ve *Dracula* gibi film müzikleri, *Mugam Sayagi: Music of Franghiz Ali-Zadeh* adlı albüm, ve Steve Reich'in *Different Trains* adlı albümü (Reich, Kronos'un seslendirdiği bu albümle Grammy kazanmıştır) Kronos Quartet'in bestecilerle olan başarılı işbirliğinin bir sonucudur. Bestecilere ek olarak, dünya çapında, Kronos'la beraber çalışan birçok sanatçının arasında, Çinli pipa virtüözü Wu Man, Kronos'un *You've Stolen My Heart: Songs from R.D. Burman's Bollywood* adlı Grammy aday CD'sinde yer alan Bollywood playback şarkıcısı Asha Bhosle, "inuit throat" şarkıcısı Tanya Tagaq, Meksikalı rock grubu Café Tacuba, tarzlara karşı gelen ses sanatçısı ve çalgı yapımcısı Walter Kitandu, Romanyalı çingene grubu Taraf de Haidouks, ünlü Amerikan soprano Dawn Upshaw ve İngiliz kabare trio'su Tiger Lillies de vardır.

Kronos, Allen Ginsberg, Zakir Hussain, Modern Jazz Quartet, Noam Chamsky, Rokia Traoré, Tom Waits, David Barsamian, Howard Zinn, Betty Carter ve David Bowie gibi sanatçılarla canlı performanslar sergilemiştir. Aynı zamanda Kronos Quartet, Nine Inch Nails, Amon Tobin, Dan Zanes, DJ Spooky, Dave Matthews, Nelly Furtado, Joan Armatrading ve Don Walser gibi farklı isimlerin kayıtlarında da yer almıştır. (www.kronosquartet.org)

5.2.5 BANG ON A CAN ALL-STARS

Topluluk: Çello, Kontrabas, Piyano, Vurmalı-Çalgılar, Gitar (klasik, akustik ve elektro), Klarinet (Alto-Klarinet, Bas-Klarinet).

1992 yılında New York'ta düzenlenen Bang on a Can Festivali'nde şekillenen bu topluluk, canlı performansları ve yenilikçi kayıtlarıyla dünya çapında tanınmaktadır. Klasik, caz, rock, dünya ve deneysel müziklerin sınırlarını özgürce aşan ve amplifiye çalgılar çalan altı üyeden oluşan bu topluluk, müzikte kategorileşmeye karşı bir kimlik oluşturmuştur.

All-Stars topluluğu, Steve Reich, Ornette Coleman, Kyaw Kyaw Naing, Tan Dun, DJ Spooky gibi günümüzün tanınmış müzisyenleriyle yakın işbirliği içinde çalışmıştır. Topluluğun ünlü projeleri arasında, Brian Eno'nun en önemli kaydı olan *Music for Airports* adlı eseri, Terry Riley'nin *In C*'si ve Philip Glass, Meredith Monk, Don Byron, Iva Bittova, Thruston Moore, Owen Palet gibi sanatçılarla olan canlı performansları bulunur. All-Stars topluluğu, 2005 yılında, Musical America'nın Ensemble of Year ödülünü kazanmış ve San Francisco Chronicle tarafından "Ülkenin en önemli çağdaş müzik topluluğu" olarak takdim edilmiştir.

Son projeler Steve Reich'in *2x5* adlı eserinin Carnegie Hall'deki kapalı gişe performansını içeren kaydını, topluluğun Pekin Müzik Festivali ve Hong Kong Sanat Festivali için yapılan birçok Çin ziyaretini, Amerika turnesi ve Julia Wolfe'un *Steel Hammer* adlı eserinin Carnegie Hall performansını, Mediaeval Trio'sunun akşam boyunca süren konserini, Evan Ziporyn'in *A House in Bali* adlı eserinin Ekim 2010 BAM Next Wave Festival performanslarını, All-Stars topluluğun, Balinese Gamelan ile birlikte olan yeni bir dans-operasını, Louis Andriessen, Bill Frisell ve Ryuichi Sakamoto'nun çalışmalarını kapsamaktadır. Topluluğun kendine özgü çalgılama ve icra tarzı için özellikle yazılan dev repertuarla, All-Stars topluluğu, kendi düzenleriyle bir tarz haline gelmiştir.

Topluluğun Mart-Nisan 2012’de Londra Barbican Centre’da prömiyeri yapılacak, sonra da New York Lincoln Center’da tekrarlanacak olan **Field Recording** adlı en yeni projesi, film, “found-sound”⁸ ve indie pop dünyasından Tyondai Braxton, The Books’dan Nick Zammuto, sanat dünyasından Christian Marclay, electronica (Mira Calix) ve deneysel klasikten Michael Gordon, David Lang, Julia Wolfe, Evan Ziporyn tarafından tayin edilmiş, yeni müzik ve gösterim içerikli, arşivsel ses ve video kapsamlı, bütün akşam boyunca sürecek olan yeni bir konser konseptidir. (www.bangonacan.org/all_stars)

5.2.6 PIANO CIRCUS

1989 yılında Steve Reich’in “Six Pianos” adlı eserini çalmak için kurulan Piano Circus, çoğunlukla bu topluluk için yazılan yüzü aşkın esere sahiptir. Bu eserleri yazan bestecilerin arasında Kevin Volans, Graham Fitkin, Brian Eno, Louis Andriessen, Erkki-Sven Tüür, Terry Riley, Nikki Yeoh ve Heiner Goebbels bulunur. Piano Circus, Decca etiketiyle yedi, kendi ismiyle üç CD yayınlamıştır. Topluluğun 2009 yılında yayınladığı **Skin&Wire** isimli son albümünde baterist Bill Broford da yer almaktadır.

Bu altı piyanist, geleneksel Batı klasik müziğinden, caz, pop, rock, doğaçlama ve kompozisyona kadar çok geniş bir tecrübeye sahiptir. Piano Circus üyeleri, film ve video yapımcıları, tiyatro ve sirk oyuncularını, dansçılar, koreografçılar ve çeşitli eğitimsel besteler ile işbirliği halinde çalışırlar. Hâlihazır projeler arasında, BBC Radyo 3’deki BBC Proms Family Music Intro for Multiple Piano Day Broadcast’ın sunumu, Keyboard Collective Project (Sound Festival, İskoçya) yer almaktadır.

Topluluk bugüne kadar, İngiltere çevresi ve diğer ülkelerde, Londra’daki South Bank Center, New York’daki Lincoln Center, Huddersfield Çağdaş Müzik Festivali, Edinburgh Festivali, Bath Uluslararası Festivali, the Big Chill Enchanted Garden

⁸ Found-sound: Sokakta tesadüfen bulunan ya da ikinci-el kaset satan müzik dükkânlarından toparlanan kasetler içerisinde yer alan ses materyali; bu materyalin orijinal müzik eserleri yaratmak amacıyla kullanılması. “Found-art” anlayışının bir uzantısı olarak, normalde sanat değeri taşımayan bir materyalin ya da farklı materyallerin birçok işleminden geçirilerek sanat değeri taşıyan yeni ve orijinal bir çalışma olarak sunulmasıdır.

Festivali, Hong Kong ve Singapur Festivalleri, İstanbul Festivali, Estonya NYFD Festivali, Litvanya Musica Ficta Festivali, Fransa the CREA ve 38. Ruggissante Festivalleri, İtalya Settembre Musica, Kanada (Banff), Amerika, İsveç, Hollanda, Portekiz ve İspanya gibi ülke ve şehirlerdeki, mekân ve festivallerde performanslar sergilemiştir. Piano Circus, 20in09 Festivali'nde 20. yıldönümünü kutlamıştır. (www.pianocircus.com)

5.2.7 RED LIGHT NEW MUSIC

Topluluk: Flüt, Klarinet, Korno (Akordeon), Vurmalı-Çalgılar, Piyano, Keman, Viyola, Çello.

Red Light New Music, 2004 yılının sonlarında Manhattan School of Music öğrencilerinin ve besteci Vincent Raikhel ve Scott Wollschleger'in bir topluluk yaratma fikri ile konser hayatına başlamıştır. Kendi çalışmalarını sunmak ve heyecan verici ama belki de ihmal edilmiş bestecilerin repertuarını tanıtmak topluluğun iki temel hedefi içinde yer almaktadır.

Eylül 2005 yılında, Gerard Grisey, Morton Feldman, Beat Furrer gibi bestecilerin eserlerini New York'da üç konserde icra etmek için yedi kişiden oluşan bir topluluk ile bir araya gelen Red Light, geçen son beş yıl boyunca New York City çevresindeki (Le) Poisson Rouge, Galapagos Arts Space, The Stone, the Italian Academy at Columbia University, Symphony Space ve the Chelsea Art Museum gibi yerlerde kırkı aşkın konserler vermiştir. Red Light topluluğu, San Diego'daki California Üniversitesi'nde, İsviçre'deki Usinessonore Festivali'nde, Washington DC'deki, John F. Kennedy Centre'da ve Berlin'deki Hanns Eisler Hochschule für Musik'de gerçekleşen konserleriyle sınırlarını New York'un ötesine taşımışlardır.

The New York Times gazetesi ve The New Yorker adlı dergide olumlu kritikler alan Red Light New Music, New York State Council on the Arts, Meet the Composer,

Foundation for Contemporary Arts, Amplion Foundation ve Argosy Foundation tarafından mali yönden desteklenmektedir. (www.redlightnewmusic.org)

5.2.8 ELISION

Topluluk: Soprano, Blok Flüt, Flüt, Obua, 2 Klarinet, Saksafon, Korno, Trompet, Trombon, Vurmalı-Çalgılar, “Live Electronics” Teknisyeni, Ses-Tasarımcısı, Elektro Gitar, Arp, Koto, Keman, Viyola, Çello, Kontrabas.

Elision topluluğunun pratik alanları, konser vermekten, yeni medya ve görsel sanatçılar içerikli, çapraz disiplin projeleri, enstalasyon⁹ çalışmaları ve klasik yapıdaki, geleneksel olarak notaya alınmış müziğin formunu bozmak için, doğaçlama tecrübelerinin yaratıcı bir araç olarak kullanımına kadar uzanmaktadır.

Topluluk MaerzMusik, Hebbel Theater of Berlin, Berlin Philharmonie ve Konzerthaus, Wien Modern, Huddersfield Contemporary Music Festival, Westdeutscher Rundfunk, Radio Bremen, Festival Arts Musica of Brussels, Zürcher Theater Spektakel, Saitama Arts Theatre of Japan, Paris Agora Festival’in bir parçası olan IRCAM, Warsaw Autumn, Chekov International Theatre Festival of Moscow, Festival d’Automne Paris ve the Ultima Festival of Oslo’da uluslararası konserler vermek ve kayıt yapmak için sözleşme yapmıştır.

Librettosunu Patricia Sykes’in yazdığı, Liza Lim’e ait, *The Navigator* adlı opera, Brisbane ve Melbourne festivallerinde, Barrie Kosky tarafından yönetilmiştir. Bu opera, aynı zamanda Moskova ve Paris’de uluslararası festivallerde yer almıştır. Perth, Brisbane, Bremen, Brussels, Oslo ve Huddersfield’de sunulan, *Dark Matter* ve *Opening of the Mouth* adlı, Richard Barrett’a ait iki performans-enstalasyonu

⁹ Enstalasyon (Yerleştirme sanatı): Geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türü. Kapalı veya açık mekânlarda yapılabilir.

çalışması, sırasıyla, Per Inge Bjørlo ve Richard Crow ile işbirliği içinde gerçekleşmiştir. Besteci John Rodgers ve yeni medya sanatçısı Justine Cooper'a ait *TULP: the body public*'in prömiyeri, hem Sydney hem de Brisbane Festivali'nde eleştirel bir övgü ile karşılanmıştır. *Yuè Lìng Jié (Moon Spirit Feasting)* isimli, Liza Lim ve Beth Yahp' ait, sokak operasının prömiyeri, Adelaide ve Melbourne festivallerinde yer almıştır.

Elision topluluğu, kaydettiği 18'den fazla CD'nin, İngiltere, Almanya, Kanada, Hollanda, Fransa ve Japonya'daki organizasyonlarca desteklenen, 14 farklı ülkede, 22 uluslararası turnesini vermiştir. Gelecek projeler arasında, Richard Barrett'in *Construction* adlı eseri ve Evan Johnson, Bryn Harrison, Liza Lim, Aaron Cassidy, Sam Hayden, Ming Tsao, Einar Torfi Einarsson, Timothy McCormack, Robert Dahm, Kristian Ireland, Jeroen Speak ve Roger Redgate'e ait yeni çalışmalar bulunmaktadır. (www.elision.org.au)

5.2.9 175 EAST ENSEMBLE

Topluluk: Flüt (Pikolo, Alto-Flüt), Klarinet (Alto-Klarinet), Bas Klarinet, Bas Trombon, Çello. Misafir sanatçılar: Gitar, Vurmalı-Çalgılar, Obua ve "Live Electronics" teknisyeni.

175 East topluluğu, 1996 yılında, James Gardner tarafından kurulan, Auckland'in tek profesyonel çağdaş müzik topluluğudur. Topluluğun iki ana görevi vardır. Bunlardan ilki, Yeni Zelandalı genç bestecilerin eserleri için yüksek kaliteli, profesyonel performans platformları oluşturmak, ikincisi ise, denizaşırı ülkelerde yapılan yeni ve güçlü çalışmalarını Yeni Zelandalı dinleyicilere sunmaktır.

175 East topluluğu, bugüne kadar Richard Barrett, John Cage, Elliott Carter, James Dillon, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, Christopher Fox, Sofia Gubaidulina, Mauricio Kagel, Liza Lim, Olga Neuwirth, Wolfgang Rihm,

Kaija Saariaho, Giacinto Scelsi, Christian Wolff, Iannis Xenakis ve Frank Zappa gibi uluslararası üne sahip bestecilerin eserlerini icra etmiştir.

Topluluk aynı zamanda, Helen Bowater, Chris Cree Brown, Phil Brownlee, Rachel Clement, Lyell Cresswell, Phil Dadson, James Gardner, Neville Hall, Ross Harris, Samuel Holloway, Dorothy Ker, Dylan Lardelli, Michael Norris, John Psathas, John Rimmer, Jeroen Speak ve Chris Watson gibi Yeni Zelandalı bestecilerin yeni eserlerinin prömiyerlerini de gerçekleştirmiştir. 175 East topluluğu, 2003 yılında CANZ/KBB Citation for Services ödülünü almıştır. (www.175east.co.nz)

SONUÇ

19. yüzyılın Romantik eğilimleri 20. yüzyılın başlarında müzik alanında son derece belirleyici olmuştur. Birçok besteci, bu dönemde de, Romantik estetik anlayışın etkileriyle ‘devasa’ senfonik orkestralar için gelenekselci bir yaklaşımla dramatik eserler yazmaya devam etmiştir. Böylesi bir ortamda, Varése dâhil olmak üzere, bir kısım Amerikalı besteci yeni müzikal arayışlara girmiş, Romantik müziğe karşı bir sorgulama içerisinde, o dönem için bütünüyle deneysel sayılan çalışmalar yapmışlardır.

Batı müziğinin yapısalcı, ‘yapay’ ve abartılı geleneklerine tepki duyan bu besteciler, Romantik dönemin çalgısal birleşimlerine de aynı sebepten dolayı sıcak bakmamışlardır. Bu bağlamda, yeni tınılara, bu tınıları elde edebilecekleri yeni çalgılara, yeni çalgısal kombinasyonlara ve yeni çalgılama yöntemlerine yönelmişlerdir. Cowell, Partch, Varése ve Crumb’ın Romantik estetikten tamamıyla kopuk çalışmaları bu açıdan büyük bir değer taşımaktadır.

Bu bestecilerin eserleri, hem kullanılan çalgılar hem de çalgılama teknikleri açısından geleneklere bir başkaldırı niteliğindedir. Cowell’ın piyano gibi oldukça geleneksel bir çalgıyı bile yüzyılın ilk yarısında son derece alışılmadık yöntemlerle kullanması bu durumun en açıklayıcı örneğidir. Varese’in önceden kullanılmayan vurmali-çalgıları orkestral yazıya dâhil etmesi, vurmali-çalgılara diğer orkestral gruplardan farklı bir dokusal katman ataması ve bu çalgıları ritim sağlama görevinden soyutlayarak salt tınısal özellikleriyle ele alması çalgılama açısından bir devrim niteliğindedir.

Harry Partch, Batı müziği geleneğini akort-sistemi ve teorik altyapısı da dâhil olmak üzere bütünüyle reddetmiş, eserlerinin çoğunu kendi tasarladığı yeni çalgılardan olan müzik toplulukları için yazmıştır. Bu anarşist başkaldırı, kendi ülkesi olan Birleşik Devletlerde bile çok sıcak karşılanmamış, bu sebeple eserlerini çoğu zaman kendi imkânlarıyla seslendirmek zorunda kalmıştır. Ne var ki, bu çaba, müzikte yenilik adına paha biçilmez bir değer taşımış, ilerleyen yıllarda birçok besteci tarafından model olarak

alınmıştır. George Crumb ise, etnik çalgılar ile geleneksel çalgıların yeni çalış tekniklerini birleştirdiği iki-ila-altı kişilik küçük çalgısal kombinasyonlarıyla çalgılama anlayışına farklı bir vizyon kazandırmıştır.

Yirminci yüzyılda, elektronik kaynaklar henüz kullanıma girmeden, çalgılama açasından oldukça büyük etkileri olan diğer bir besteci ise Schoenberg'dir. Atonalite ve 12-ton teknikleri ile besteleme anlayışına getirdiği köklü yeniliğin yanı sıra, bestecinin çalgılama alanındaki en önemli katkısı *Pierrot Lunaire* adlı eseriyle olmuştur. Schoenberg'in 1912 tarihli bu çalışmayı keman, viyola, çello, flüt/pikolo, klarinet/bas-klarinet, piyano ve ses için çalgılaması, halen Romantik geleneklerin gölgesinde olan Avrupa ve Amerika'da büyük heyecanla karşılanmıştır. O güne değin benzeri görülmeyen bu çalgı topluluğu, birçok besteciyi benzeri çalgısal kombinasyonlar için eser yazmak yönünde teşvik etmiş, bunun sonucunda da, benzeri formatta birçok yeni çalgı topluluğu kurulmuştur.

'Kemikleşmiş' geleneksel çalgısal tınların yenilikçi istemler karşısında tamamen yetersiz kalması ve elektronik gereçlerin bu ihtiyaçları henüz karşılayamaması, birçok besteciyi geleneksel çalgılardan, yeni çalış teknikleri aracılığıyla, geleneksel olmayan tınlar üretme arayışına itmiştir. Bu arayış, piyano, yaylı-çalgılar ve üflemeli-çalgılar dâhil olmak üzere tüm çalgı türlerini kapsar hale gelmiştir. John Cage, hocası Cowell'ın da etkisiyle, tellere iliştirdiği çeşitli objeler aracılığıyla akustik bir çalgı olan piyanodan, bir kısmı elektronik tınları anımsatan onlarca farklı tını elde etmiştir. Yaylı çalgılar ve üfleme çalgılarda da kullanılmaya başlayan yeni çalış teknikleri sayesinde, tınısal paletin boyutu oldukça genişlemiş, geleneksel tınlardan çok farklı tınlar bestecilerin kullanımına girmiştir. 20. yüzyıl başlarına kadar orkestral topluluklarda kullanılmayan birçok vurmali-çalgının da değerlendirilmeye başlanması, gene aynı gereksinimin bir sonucudur.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, teknolojinin gelişmesiyle eş-orantılı olarak gelişen elektronik müzik ve elektronik çalgılar, yeni tınlar için bitmek tükenmez bir arayış içinde olan bestecilerce süratle benimsenmiştir. Elektronik çalgılardan Theremin

ve Ondes Martenot, Varése ve Messiaen tarafından akustik çalgılardan oluşan topluluklar içinde etkin bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca, elektronik gereçlerin gelişmesiyle daha donanımlı hale gelen elektronik müzik stüdyoları sayesinde, hem salt elektronik ortam için eserler yazılmış hem de elektronik teknikler akustik çalgıların tınısal manipülasyonunda yer almıştır. Stockhausen'ın *Mikrophonie I*'de sadece tek bir çalgıyı (*Paiste* marka büyük tam-tam) iki vurmalı-çalgı icracısı, iki mikrofonist, iki ses teknisyeni ve "bandpass" filtre ile eş-zamanlı olarak manipüle ederek yüzlerce farklı tını elde etmesi, elektronik mziğın akustik müzikle oldukça etkin bir şekilde birleşebileceğini göstermiştir. Bu yöntemle yazılan bir çok eserin etkisiyle, elektronik araçlar, konserler sırasında (hem kendi başına hem de akustik çalgılarla bir arada) spontane olarak kullanılmaya başlamış ve böylelikle 'canlı elektronik müzik' (live electronics) kavramı doğmuştur.

21. yüzyılın ilk on senesini tamamladığımız günümüzde kullanılan çalgı toplulukları ve çalgılama teknikleri açısından varılan son durum, 20. yüzyılda yaşanan tüm bu gelişmelerin mükemmeli bir birleşimidir. Günümüzün yeni müzik toplulukları, çoğunlukla, 'Pierrot Lunaire Topluluğu' formatında, farklı türlerden algılar icra eden en fazla 10-12 mzisyenden oluşmakta, performanslarında etnik çalgılara, yeni alış tekniklerine ve elektronik manipülasyonlara yer vermektedir.

Günümüzde birçok topluluk "live electronics" için kadrosunda ses teknisyenleri bulundurmakta, yeri geldiğinde müzik ile görsel medyayı birleştiren, kimi zaman da tiyatro ve dans gibi farklı disiplinleri de performanslarına ekleyerek Klasik mziğın banal konser ortamını yıkmayı hedefleyen bir anlayışla çalışmaktadır. Batı müziğinin en geleneksel çalgı topluluğu olan yaylı kuartet formatında yapılan Kronos Quartet dâhil olmak üzere, bu toplulukların hemen hepsinin konserlere spor kıyafetlerle çıkmaları ve sahnede farklı ışıklandırma teknikleri eşliğinde akustik ya da elektro-akustik performans sergilemeleri, bu anlayışın kaçınılmaz bir sonucudur. 'Geleneksel Batı Müziği' seslendiren senfonik orkestraların dinleyici kitlesi dünya çapında azalırken, günümüzün yeni müzik toplulukları, 21. yüzyılın yaşamsal tavrını müzikal boyutta hissetmek isteyen mzikseverlere reddedilemez bir alternatif sunmaya devam etmektedir.

EKLER

Ek 1: Henry Cowell

Ek 2: Harry Partch

Ek 3: Harry Partch algıları

Ek 4: Edgard Varése

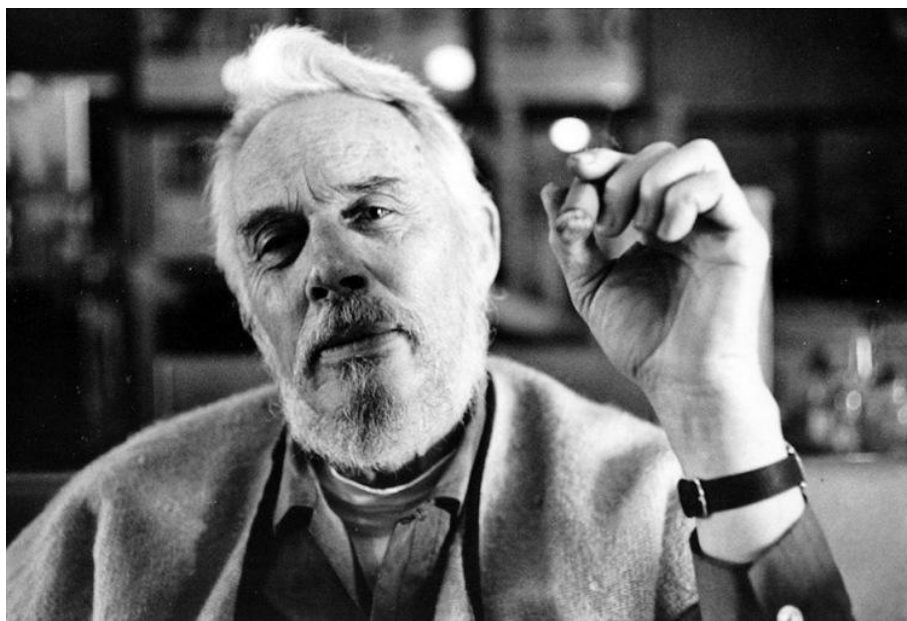
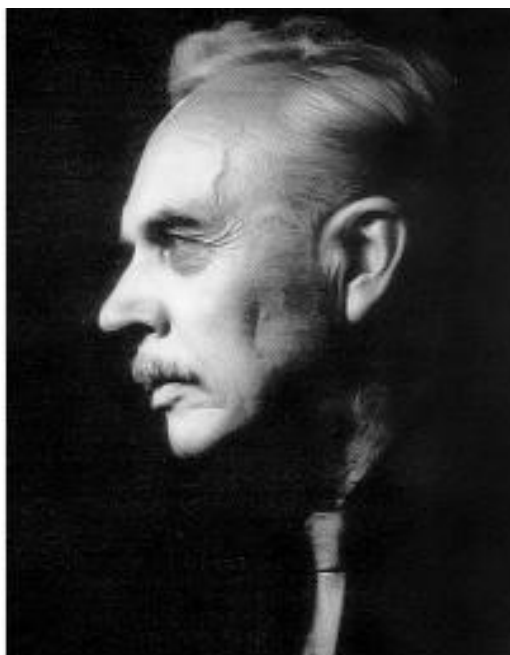
Ek 5: George Crumb

Ek 6: Kronos Quartet

Ek 7: Bang On A Can All-Stars



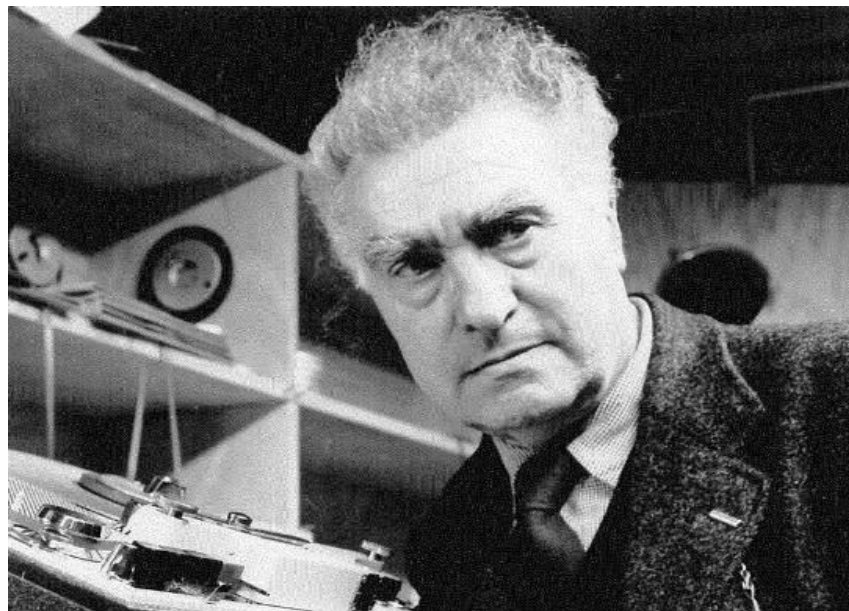
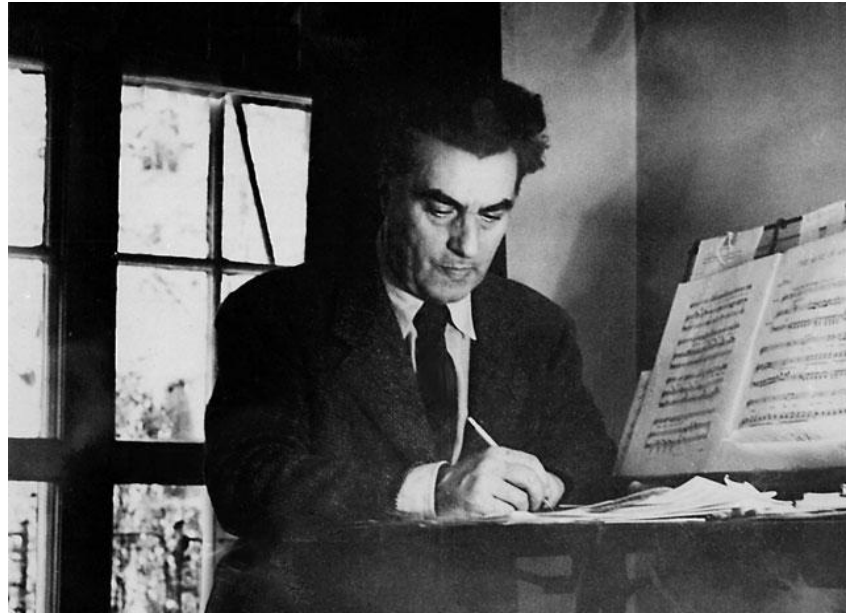
Ek 1: Henry Cowell



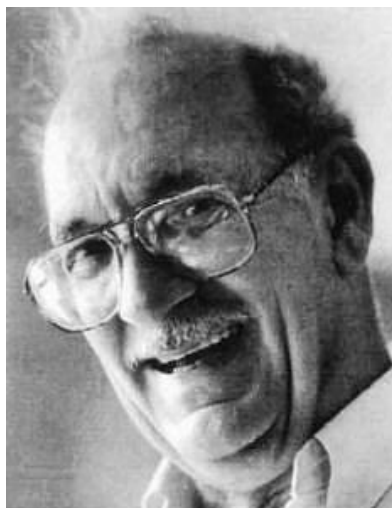
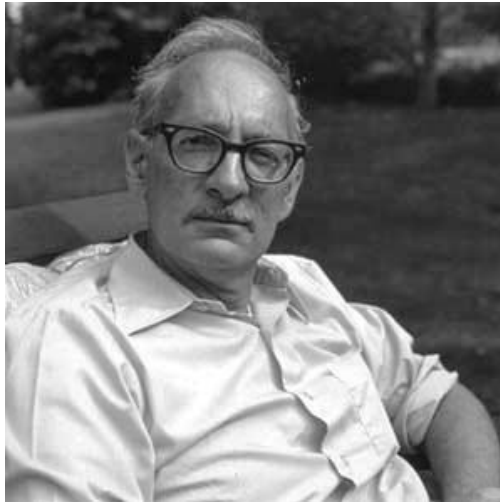
Ek 2: Harry Partch



Ek 3: Harry Partch algıları



Ek 4: Edgard Varése



Ek 5: George Crumb



Ek 6: Kronos Quartet



Fotoğraf: Thomas Wilk

Ek 7: Bang On A Can All-Stars

KAYNAKÇA

- Blatter, Alfred; **Instrumentation / Orchestration**, Schirmer Books, New York, 1980
- Adler, Samuel; **The Study of Orchestration**, İkinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1989
- Cope, David; **New Directions in Music**, Wm. C. Brown Communications, Inc., Dubuque-Iowa, 1993
- Griffiths, Paul; **Dictionary of 20th-Century Music**, Thames and Hudson, Singapore, 1986
- Morgan, Robert P.; **Twentieth-Century Music**, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1991
- Morgan, Robert P.; **Anthology of Twentieth-Century Music**, W. W. Norton & Company, New York, 1992
- Hanning, Barbara Russano; **Concise History of Western Music**, Birinci Basım, W. W. Norton & Company, New York, 1998
- Plantiga, Leon; **Romantic Music**, W. W. Norton & Company, New York, 1984
- Mimaroglu, İlhan; **Müzik Tarihi**, Beşinci Basım, Varlık Yayınları, İstanbul, 1995
- Mimaroglu, İlhan; **Elektronik Müzik**, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991
- Maconie, Robin; **Stockhausen on Music**, Marion Boyars Publishers, New York, 1989

WEB SİTELERİ

- <http://www.stockhausen.org/>
- www.henrycowell.org/
- www.harrypartch.com/
- www.georgecrumb.net/
- www.alea.iii.com
- www.taleaensemble.org
- www.ensembleanthos.de
- www.kronosquartet.org
- www.bangonacan.org/all_stars
- www.pianocircus.com
- www.redlightnewmusic.org
- www.elision.org.au
- www.175east.co.nz

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Aydın'da doğdu. Orta öğrenimini Aydın Efeler İlköğretim Okulu'nda, lise öğrenimini Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde tamamladı. Burada, Güneş Apaydın ile ışıtme, solfej ve armoni, Müge Özgün ile piyano, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Öğretim Üyesi Yard. Doç. Dr. Mehmet Efe ile keman çalıştı. 2002 yılında Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun oldu.

Aynı yıl İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda lisans öğrenimine başladı. Burada, Öğretim Görevlisi Yücel Köse ile ışıtme, solfej ve armoni, Öğretim Görevlisi Kemal Yıldırım ile keman, Öğretim Üyesi Prof. Dr. Nergiz Şakirzade Sarı ile piyano çalıştı. Ayrıca Prof. Memduh Özdemir ile armoni çalışmalarını sürdürdü. Lisans öğrenimi boyunca, çeşitli konserlerde, koro ve orkestra elemanı olarak görev aldı. İzmir Sanat Çoksesli Korosu'nda tenor olarak görev yaptı.

2007 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi'nden mezun oldu. Aynı yıl, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Duysal Tasarım Programı'nda başladığı yüksek lisans öğrenimi boyunca, Yard. Doç. Dr. Onur Nurcan ve Prof. Dr. Ahmet Yürür ile kompozisyon çalıştı.

ÖZET

Çalgı toplulukları ve kullanılan çalgılama teknikleri açısından, 20. yüzyıl, köklü değişikliklerin ve yeniliklerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde besteciler, yeni tınlar ve daha özgür ifade arayışlarıyla, 19. yüzyılın geleneksel çalgı topluluklarından ve çalgılama tekniklerinden bilinçli olarak uzaklaşmışlardır.

Eserlerindeki tınısal paleti genişletmek adına, daha önce var olan performans tekniklerine, yazılan eserler ile bağlantılı olarak yeni ve özgün teknikler ekleyen besteciler, bunun yeterli olmadığı durumlarda geleneksel çalgılarla geleneksel olmayan topluluklar oluşturmuşlar, gerektiği noktada elektronik ve elektro-akustik yöntemlerden faydalanmışlardır. Bu bağlamda, etnik ve elektronik kaynaklı her türlü çalgı ve yöntem değerlendirildiği gibi, Maurice Martenot ve Leo Theremin tarafından icat edilen Ondes Martenot ve Theremin gibi elektronik çalgılar da kullanıma girmiştir.

Tüm bu deney ve araştırmaların sonucunda, günümüzün yeni müzik toplulukları farklı çalgısal birleşimler, etnik çalgılar, yeni-çalış teknikleri, elektronik ve elektro-akustik öğelerden meydana gelen, tınısal olasılıkların neredeyse sonsuz olduğu bir anlayış içinde etkinliklerini sürdürmektedir. Bu topluluklar, kendileri için yazılan yeni eserlerin yanı sıra, konserler, festivaller ve yarışmalar kapsamında günümüz bestecileriyle yakın işbirliği içinde çalışmalarına devam etmektedir.

ANAHTAR KELİMELER

Yirminci-Yüzyıl Müziği

Yeni Müzik Çalgı Toplulukları

Çalgılama

Orkestralama

Elektronik Müzik

Elektro-Akustik Müzik

Canlı Elektronik Müzik

ABSTRACT

20th century was an era of essential revisions and innovations in terms of ensemble concepts and applied orchestration techniques. In this period, composers consciously diverged from traditional ensemble concepts and orchestration techniques of the 19th century, plunging into a search of freer expression and new timbres.

In order to expand the sonic palette in their works, composers added new and unique performance techniques to the existing ones, formed non-traditional ensembles with traditional instruments and benefited from electronic and electro-acoustic techniques when necessary. In this context, numerous instruments and methods were utilized including ethnic and electronic ones and the electronic instruments such as “Ondes Martenot” and “Theremin,” invented by Maurice Martenot and Leo Theremin, came into use as well.

As a result of all these experiments and researches, today’s new music ensembles are in force with almost boundless timbral possibilities of diverse instrumental combinations, ethnic instruments, new playing techniques, as well as electronic and electro-acoustic components. These ensembles operate in close collaboration with today’s composers through concerts, festivals, competitions and the new compositions written for them.

KEYWORDS

Twentieth-Century Music

New Music Ensembles

Instrumentation

Orchestration

Electronic Music

Electro-Acoustic Music

Live Electronics