YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATTA YETERLİK TEZİ

1945 SONRASI SOLO VİYOLA ESERLERİNE YÖNELİK GELİŞKİN TEKNİKLER VE İCRA YÖNTEMLERİ

TUĞÇE BAYDAR

TEZ DANIŞMANI: PROF.DR. MEHMET CAN ÖZER

SANATTA YETERLİK TÜRKÇE PROGRAMI

SUNUM TARİHİ: 22.06.2022

Jüri üyeleri olarak bu tezi okuduğumuzu ve kapsam ve kalite bakımından Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak uygunluğunu onaylıyoruz.

Jüri Üyeleri: **İmza:**

Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER

Yaşar Üniversitesi .....

Doç. Dr. Asım Kürşad TERCİ

Yaşar Üniversitesi .....

Dr. Öğr. Üyesi Aslı Giray AKYUNAK

Yaşar Üniversitesi .....

Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN

Dokuz Eylül Üniversitesi .....

Prof. Dr. Mehmet Fırat KUTLUK

Dokuz Eylül Üniversitesi .....

.....

Prof. Dr. Yücel Öztürkoğlu

ÖZ

1945 SONRASI SOLO VİYOLA ESERLERİNE YÖNELİK GELİŞKİN TEKNİKLER VE İCRA YÖNTEMLERİ

Baydar, Tuğçe
Sanatta Yeterlik Tezi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanatta Yeterlik Programı
Danışman: Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER

Haziran 2022

Bu incelemede 1945 sonrasını hazırlayan faktörler ve sonrasında yaşanan müzik akımları incelenmiş, gelişkin tekniklerin neden ve nasıl ortaya çıktığı, nasıl bir ortamda hazırlandığı icracı için kolaylık oluşturacak örneklerle anlatılmıştır. Üç bölümden oluşan incelemenin birinci bölümünde; müzik ana akımları besteciler ve eserlerinin yer aldığı örnekler ile anlatılmıştır. 1945 öncesinde diziselliğin gelişmesi, Avrupa'da Nazi baskısından dolayı yasaklanan ya da Avrupa'yı terk eden besteciler, 2. Dünya Savaşı'nın müzik dünyasında yarattığı etkiler özetlenmiştir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra gerek Avrupa da gerek ise Amerikada yaşanan enstitüleşme ve besteciler tarafından denenen çeşitli müzik akımları anlatılmıştır. Elektronik müziğin ortaya çıkması, bestecilerin diziselliğin doruklarını deneyimlemesinden sonra yaşanan diğer akımlar ve tonaliteye dönüşler ana hatlarıyla örneklendirilmiştir. Modern viyolanın teknik seviyesinin geldiği nokta ve icracılar için çeşitli yöntemler anlatılmıştır. İkinci bölümde; icracıya yol gösterici olacak şekilde gelişkin teknikler fotoğraflar ile gösterilmiştir. Üçüncü bölümde ise 1945 sonrası solo viyola eserlerine yönelik sık kullanılan gelişkin tekniklerin yer aldığı eserlerin pasajlarından örnekler sunulmuş ve bu pasajlara uygun alıştırmalarla birlikte icracıya yol gösterici bir kılavuz oluşturulmuştur.

Anahtar sözcükler: müzik akımları, gelişkin teknikler, solo viyola, 1945 sonrası müzik

ABSTRACT

EXTENDED TECHNIQUES AND PERFORMANCE METHODS FOR SOLO VIOLA WORKS AFTER 1945

Baydar, Tuğçe

Graduate School Proficiency in Art

Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER

June 2022

In this study, the trends in music after 1945 and the factors which had led to those have been analyzed and The emergence and development of extended techniques are explained with examples that facilitate the execution process. In the first part of this three-section study, the main stream trends are explored through iconic composers and their works. The evolution of serialism through up to 1945, composers censored or forced to leave Europe because of the Third Reich, the effects that World War 2 created on Music world have been summarized.. Instutionalization of music after the 2nd World War both in Europe and America and the various music trends experimented by composers are explained. Emergence of electronic music, the new trends emerging after the composers experiment the peaks of serialism and inclination back to the tonality are exemplified. The pinnacle of modern viola technique and their various execution methods are explained. In the second part, extended techniques are visually explained by using photographic illustrations. In the third part, in line with viola works after 1945 examples from passages from the repertoire which include common extended techniques are shown along with suggested exercises to provide a guideline for execution

Keywords: currents in music, extended techniques, solo viola, music after 1945.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının planlanmasında ve yürütülmesinde değerli görüş ve önerilerini benimle paylaşan sayın hocam Prof. Dr. Mehmet Can Özer'e, her türlü desteği için eşim Mehmet Ali Baydar'a ve kızım İnci Baydar'a teşekkürlerimi sunarım.

Tuğçe Baydar

İzmir, 2022

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum "1945 SONRASI SOLO VİYOLA ESERLERİNE YÖNELİK GELİŞKİN TEKNİKLER VE İCRA YÖNTEMLERİ" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tuğçe Baydar

Tarih

İÇİNDEKİLER

ÖZ iii

ABSTRACT iv

TEŞEKKÜR v

YEMİN METNİ vi

İÇİNDEKİLER vii

ŞEKİL LİSTESİ ix

SİMGE VE KISALTMALAR xxii

BÖLÜM 1 1

1945 SONRASI MÜZİK ORTAMINI HAZIRLAYAN ÇEVRESEL FAKTÖRLER 1

1.1. 1945 Sonrası Gelişen Müzik 3

1.1.1. Klasik Dizisellik 5

1.1.2. Diziselliğin Yayılması 6

1.1.3. Belirsizlik (Indeterminacy) 7

1.1.4. Somut Müzik (Musique Concréte) 8

1.1.5. Elektronik Müzik (Elektronische Musik) 10

1.1.6. Elektroniğin Gelişimiyle Yeni Çalgılar 14

1.2. Uluslararası Darmstadt Yaz Okulu 17

1.2.1. Darmstadt'ta John Cage 19

1.3. 1945 Sonrası Müziğinde Besteciler 20

1.4. Müzik Tiyatro (Music Theater) 22

1.5. Minimalizm 23

1.6. Tonaliteye Yeniden Dönüş 24

BÖLÜM 2 27

GELİŞKİN TEKNİKLER VE İCRA KATALOĞU 27

2.1. Sağ El Teknikleri 28

2.1.1. Sul Ponticello 28

2.1.2. Sul Tasto 29

2.1.3. Ordinario 30
2.1.4. Tremolo 33
2.1.5. Geliştirilmiş Yay Çeşitlemeleri 33
2.2. Vurma Teknikleri 46
2.2.1. Col Legno 46
2.2.2. Sol El ile Vurma Teknikleri 54
2.2.3. Sağ El ile Vurma Teknikleri 59
2.3. Pizzicato Çeşitlemeleri 83
2.4. Sol El Teknikleri 109
2.4.1. Doğuşkanlar (Harmonics) 109
2.4.2. Kaydırma (Glissando) 112
2.4.3. Con Sordino (Muting) 112
2.4.4. Komalar 113
2.5. Farklı Nesneler ile Çalma 114
BÖLÜM 3 118
1945 SONRASI YAZSILAN SOLO VİYOLA ESERLERİ ÜZERİNE EGZERSİZ TAVSİYELERİ 118
3.1. Doğuşkanlar (Harmonics) 118
3.2. Sul Ponticello, Sul Tasto, Flautando, Ordinario 124
3.3. Pizzicato 130
3.4. Kaydırma (Glissando) 138
3.5. Tremolo 145
3.6. Komalar (Mikroton) 151
3.7. Ricochet 156
3.8. Geliştirilen Diğer Yay Çeşitlemeleri 158
3.9. Con Sordino (Muting) 162
SONUÇ 164
KAYNAKÇA 169

ŞEKİL LİSTESİ

Resim 1- Pierre Schaeffer, 1951. 9
Resim 2- Elektronik Müzik Stüdyosu 10
Resim 3- Vocoder 11
Resim 4- Theremin 15
Resim 5- Ondes Martenot 16
Resim 6- Trautonium 17
Resim 7- Garth Knox “Beside the bridge”, Ölçü Numarası 60-63 29
Resim 8- Sul Ponticello ve Sul Tasto 29
Resim 9- György Ligeti “Lamento”, Ölçü Numarası 19-23 30
Resim 10- Mehmet Can Özer Transmutations, 2016 30
Resim 11- Matthew Hindson “for solo viola”, Ölçü Numarası 39. 31
Resim 12- Sul Ponticello 31
Resim 13- Ordinario 32
Resim 14- Sul Tasto 32
Resim 15- Flautando 32
Resim 16- Luciano Berio “Sequenza”, Arşe ile Tremolo 33
Resim 17- Luciano Berio “Sequenza”, Parmak ile Tremolo 33
Resim 18- Mehmet Can Özer “Transmutations”, 2016 34
Resim 19- Jaime Reis "Fluxus, Transitional Flow", 2013 34
Resim 20- Lifting Off 34
Resim 21- Sektirmeden Önce Başlangıç Hareketi 36
Resim 22- Sektirme Hareketi 37
Resim 23- Zıplatma Başlangıç Hareketi 38
Resim 24- Devam Eden Hareket 38

Resim 25- Parmaklara Doğru Hareket 39
Resim 26- Parmakların Yanında Son Hareket 39
Resim 27- Sol El Parmak ve Sağ El Yay Hareketi 40
Resim 28- Dairesel 1. Hareket 41
Resim 29- Dairesel 2. Hareket 41
Resim 30- Dairesel 3. Hareket 41
Resim 31- Tuşeye Doğru Dairesel 4. Hareket 42
Resim 32- Tuşede Dairesel 5. Hareket 42
Resim 33- Tuşede Dairesel 6. Hareket 42
Resim 34- Başlangıç Hareketi 43
Resim 35- Yayın Ortasında Yay Çekme 43
Resim 36- Yayın Ucunda Yay Çekme 44
Resim 37- Yay Kılları Gevşetilmiş Olarak Tellere Sürtme 44
Resim 38- Köprünün Arka Kısmında Yay 45
Resim 39- Yayı Enstrüman Tahtasına Sürtme 45
Resim 40- Garth Knox "Ghost" Ölçü Numarası 1-2 46
Resim 41- Col legno battuto 47
Resim 42- Col legno tratto 47
Resim 43- Col legno tratto, devam eden hareket 48
Resim 44- Sol El Tırnağı ve Col Legno Hareketi 48
Resim 45- Sol El Pizzicato ve Col Legno Hareketi 49
Resim 46- Sol El Glissando Başlangıç Hareketi ve Col Legno 49
Resim 47- Sol El Kaydırma Hareketi ve Col Legno 50
Resim 48- Sol El ve Col Legno Başlangıç Konumu 50
Resim 49- Sol El Konumu ve Col Legno Kaydırma Hareketi 51
Resim 50- Sol El ve Col Legno Başlangıç Konumu 51

Resim 51- Sol Elin Konumu ve Yayın Parmaklara Doğru Hareketi..... 52
Resim 52- Sol El ve Col Legno Başlangıç Konumu..... 52
Resim 53- Col Legno Sıçratma Hareketi 53
Resim 54- Col Legno Sıçratma Hareketi ile Köprüye Geliş..... 53
Resim 55- Körü Arkasında Col Legno 54
Resim 56- Sol El Parmaklarının Konumu..... 54
Resim 57- Sol El Parmakları ile Tele Vurma 55
Resim 58- Sol El Parmaklarının Köprü Üstündeki Konumu 55
Resim 59- Sol El Parmakları ile Köprü Üstüne Vurma 56
Resim 60- Sol El Parmaklarının Konumu..... 56
Resim 61- Sol El Parmaklarının Tekrarlayan Hareketi..... 57
Resim 62- Sol El 1. Parmak Tırnağının Konumu 57
Resim 63- Sol El 2. Parmak Tırnağının Konumu 58
Resim 64- Sol El 3. Parmak Tırnağının Konumu 58
Resim 65- quasi trill..... 59
Resim 66- Sağ El 1. Parmak Tırnağının Tel Üzerindeki Konumu 59
Resim 67- Sağ El 2. Parmak Tırnağının Tel Üzerinde Tekrarlayan Hareketi..... 60
Resim 68- Sağ El 3. Parmak Tırnağının Tel Üzerinde Tekrarlayan Hareketi..... 60
Resim 69- Tırnağın Tele Dokunma Konumu 61
Resim 70- Sağ El Parmak Eklemlerinin Konumu..... 61
Resim 71- Sağ Elin Tel Üstündeki Konumu..... 62
Resim 72- Sağ El Parmaklarının Köprü Karşısına Olan Vurma Hareketi 62
Resim 73- Sağ El Parmaklarının Köprü Arkasına Olan Vurma Hareketi..... 63
Resim 74- Yayın Topuk Kısmının Tellere Dokunma Konumu 63
Resim 75- Sol El Parmaklarının Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile “Do Teli” ne Dokunma Hareketi..... 64

Resim 76- Sol El Parmaklarının Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile “Sol Teli” ne Dokunma Hareketi 64

Resim 77- Sol El Parmaklarının Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile “Re Teli” ne Dokunma Hareketi 65

Resim 78- Sol El Parmaklarının Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile “La Teli” ne Dokunma Hareketi 65

Resim 79- Sol El Parmakları Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile Köprü Üstüne Dokunma Hareketi 66

Resim 80- Enstruman Gövdesine Sağ El Parmakları ile Başlangıç Vurma Hareketi 66

Resim 81- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmakları ile Vurma Hareketi 67

Resim 82- Enstrüman Gövdesinde Sağ El Parmaklarının Yuvarlama Hareketi için Başlangıç Konumu 67

Resim 83- Enstrüman Gövdesinde Sağ El Parmaklarını Yuvarlama Hareketi 68

Resim 84- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmak Tırnakları ile Vurma 68

Resim 85- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmak Eklemleri ile Vurma 69

Resim 86- Enstrüman Gövdesine Sağ El Avuç İçi ile Vurma 69

Resim 87- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmakları ile Tril Yapma Konumu 70

Resim 88- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmakları ile Tril Tekrarlayan Hareket 70

Resim 89- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmak Tırnakları ile Tril Yapma Konumu 71

Resim 90- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmak Tırnak Tırnakları ile Tril Tekrarlayan Hareket 71

Resim 91- Sağ El Avuç İçi ile Tuşeye Vurma Hareketi 72

Resim 92- Sağ El Yumruk ile Tuşeye Vurma Hareketi 72

Resim 93- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Uçları ile Dokunma Hareketi 73

Resim 94- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Tırnakları ile Dokunma Hareketi 73

Resim 95- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Tırnakları ile Sırasıyla Tıklatma Hareketi 74

Resim 96- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Eklemleri ile Dokunma Konumu 74

Resim 97- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Eklemleri ile Dokunma Hareketi 75

Resim 98- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Avuç İçi ile Dokunma Konumu 75

Resim 99- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Avuç İçi ile Dokunma Hareketi 76

Resim 100- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Yumruk ile Vurma Hareketi..... 76

Resim 101- Enstrümanın Arka Gövdesine Sağ El Parmakları ile Vurma Hareketi..... 77

Resim 102- Enstrümanın Arka Gövdesine Sağ El Avuç İçi ile Vurma Hareketi 78

Resim 103- Enstrümanın Arka Gövdesine Sağ El Parmak Eklemleri ile Vurma Hareketi ... 79

Resim 104- Enstrümanın Arka Gövdesine Sağ El Parmak Tırnakları ile Tıngırdatma Hareketi..... 80

Resim 105- Enstrümanın Sırtına Sağ El Avuç İçi ile Vurma Konumu..... 81

Resim 106- Sağ El Parmak Tırnakları ile Çenelikte Tril Başlangıç Konumu 82

Resim 107- Sağ El Parmak Tırnakları ile Çenelikte Tril Tekrarlayan Hareket 82

Resim 108- Tuşenin Kenarında Yayın Burgusu'nun Konumu 83

Resim 109- Sağ Elin Konumu 83

Resim 110- Bartok Pizzicato'nun Nota Üzerinde Gösterimi 84

Resim 111- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 48-49 84

Resim 112- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 62-63 85

Resim 113- Peter Maxwell Davis "The Door of the Sun" 85

Resim 114- İşaret Parmağının Konumu, Başlangıç Hareketi "Do" Teli Pizzicato 86

Resim 115- İşaret Parmağının Konumu, 2. Hareket "Sol" Teli Pizzicato 86

Resim 116- İşaret Parmağının Konumu, 3. Hareket "Re" Teli Pizzicato 87

Resim 117- İşaret Parmağının Konumu, 4. Hareket, "La" Teli Pizzicato 87

Resim 118- Ters Pizzicato, Başlangıç Hareketi, "La" Teli Pizzicato 88

Resim 119- Ters Pizzicato, 2. Hareket, "Re" Teli Pizzicato..... 88

Resim 120- Ters Pizzicato, 3. Hareket, "Sol" Teli Pizzicato..... 89

Resim 121- Ters Pizzicato, 4. Hareket, "Do" Teli Pizzicato 89

Resim 122- Baş Parmağın Konumu 90
Resim 123- Baş Parmak “Do” Teli Pizzicato Hareketi 90
Resim 124- Baş Parmak “Sol” Teli Pizzicato Hareketi 91
Resim 125- Baş Parmak “Re” Teli Pizzicato Hareketi 91
Resim 126- Baş Parmak “La” Teli Pizzicato Hareketi 92
Resim 127- Başka Parmaklar ile Pizzicato Arpeggiato Hareketi 92
Resim 128- 2 Parmak ile Çimdik Pizzicato 93
Resim 129- Sol El Parmaklarının Konumu ve Sağ El Parmaklarının Hareketi 93
Resim 130- Yayın Topuk Kısmının Tel Üzerindeki Konumu 94
Resim 131- Sağ Elin 1. Parmağı ile Tek Teli Çekme 94
Resim 132- Sağ Elin 2. Parmağı ile Tek Teli Çekme 95
Resim 133- Sağ Elin 3. Parmağı ile Tek Teli Çekme 95
Resim 134- Sağ Elin 4. Parmağı ile Tek Teli Çekme 95
Resim 135- Telin Çekilme Konumu 96
Resim 136- Telin Çekilme Hareketi 96
Resim 137- Tel Çekildikten Sonra Parmak ile Vurma Hareketi 97
Resim 138- Sol El Parmaklarının Konumu ve Sağ El Pizzicato Hareketi 97
Resim 139- Sağ El Baş Parmak Konumu ve Pizzicato Hareketi 98
Resim 140- Sağ El İşaret Parmak ve Tele Vurma Konumu 98
Resim 141- Sağ El İşaret Parmak ve Tele Vurma Hareketi 99
Resim 142- Sağ ve Sol El Parmaklarının Teli Çekme Hareketi 99
Resim 143- Sol El Parmağının Serbest Kalması ve Sağ El Parmağının Pizzicato Hareketi 100
Resim 144- Sağ El Parmak Tırnağı ile Telin Çekilmesi 100
Resim 145- Sağ El Parmak Tırnağının Köprüye Yakın Konumu 101
Resim 146- Sağ El Parmak Tırnağının Üst Yüzeyinin Telin Altındaki Başlangıç Konumu 101
Resim 147- Sağ El Parmak Tırnağının Üst Yüzeyinin Teli Çekme Hareketi 102

Resim 148- Başlangıç Hareketi Pizzicato 102
Resim 149- Pizzicato Yapıldıktan Sonra Tırnak Yüzeyinin Tele Değmesi 103
Resim 150- Sağ ve Sol El Parmak Tırnaklarının Tel Üzerindeki Konumları 103
Resim 151- Sağ El Pizzicato ve Sol El Parmak Tırnağı Konumu 104
Resim 152- Sağ El Pizzicato ve Sol El Parmak Tırnağı Hareketi 104
Resim 153- Sol El Parmak Tırnağı Ve Sağ El Pizzicato Konumu 105
Resim 154- Sol El Parmak Tırnağı ve Sağ El Pizzicato Hareketi 105
Resim 155- Sağ El Köprü Arkası Pizzicato ve Sol El Parmaklarının Tel Üzerindeki Konumu 106
Resim 156- Yayın Burgu Kısmının Köprü Üzerindeki Konumu 106
Resim 157- Sağ El Parmak Tırnağının Köprü Üstündeki Pizzicato Konumu 107
Resim 158- Mehmet Can Özer “Transmutations”, Ölçü Numarası 82-83 107
Resim 159- Sol El Pizzicato Sağ El Yay Çekme Hareketi 107
Resim 160- Sol El Parmaklarının Konumu 108
Resim 161- Sol El Parmaklarının Hareketi 108
Resim 162- Sol El Pizzicato ve Sağ El Col Legno 109
Resim 163- Doğal Doğuşkan 110
Resim 164- Doğal Doğuşkan için Sol Elin Konumu 110
Resim 165- György Ligeti “Loop”, Ölçü Numarası 31-38 110
Resim 166- Yapay Doğuşkan 111
Resim 167- Yapay Doğuşkan için Sol Elin Konumu 111
Resim 168- Yapay Doğuşkan için Sağ ve Sol Elin Konumu 111
Resim 169- Garth Knox “One finger”, Ölçü Numarası 29-40 112
Resim 170- Con Sordino (muting) 113
Resim 171- Komalar 113
Resim 172- Farklı Nesne ile Çalma 114

Resim 173- Farklı Nesne ile Köprü Arkasında Çalma 115
Resim 174- Farklı Nesne ile Tuşe Üstünde Çalma 115
Resim 175- Kalem ile Çalma 116
Resim 176- Kalem ile Köprü Arkasında Çalma 116
Resim 177- Kalem ile Tuşe Üstünde Çalma 117
Resim 178- Brett Dean "Skizzen für Siegbert", 2011 117
Resim 179- Matthew Hindson "for solo viola", Ölçü Numarası 29 119
Resim 180- David Matthews "Winter Journey", Ölçü Numarası 1 119
Resim 181- Peter Maxwell Davies "The Door of the Sun" 120
Resim 182- David Matthews "Winter Journey" 120
Resim 183- Mehmet Can Özer "Transmutations", Ölçü Numarası 1-3 120
Resim 184- Aaron J. Kirschner "Syllogism" 121
Resim 185- David Matthews "Winter Journey", Ölçü Numarası 205-207 121
Resim 186- Houston Dunleavy "And Then…" 121
Resim 187- Gérard Grisey "Proloque" 122
Resim 188- Salvatore Sciarrino "Tre notturni brillanti", 3. Bölüm 122
Resim 189- John Woolrich "Through a Limbeck", Ölçü Numarası 25-28 122
Resim 190- David Matthews "Winter Journey", Ölçü Numarası 273-278 122
Resim 191- Alıştırma 123
Resim 192- Alıştırma 123
Resim 193- Alıştırma 123
Resim 194- Alıştırma 124
Resim 195- Garth Knox "Beside the bridge", Ölçü Numarası 1-4 124
Resim 196- David Matthews "Winter Journey", Ölçü Numarası 236-237 125
Resim 197- Salvatore Sciarrino "The notturni brillanti" 125
Resim 198- Salvatore Sciarrino "The notturni brillanti" 126

Resim 199- Salvatore Sciarrino “The notturni brillanti” 126
Resim 200- Salvatore Sciarrino “The notturni brillanti” 126
Resim 201- Matthew Hindson “for solo viola”, Ölçü Numarası 29 127
Resim 202- Salvatore Sciarrino “The notturni brillanti” 127
Resim 203- David Matthews “Winter Journey” 127
Resim 204- Garth Knox “Beside the bridge”, Ölçü Numarası 63-64 128
Resim 205- Garth Knox “Ghosts”, Ölçü Numarası 1-3 128
Resim 206- Brett Dean “Skizzen für Siegbert” 1. Bölüm 129
Resim 207- Gérard Grisey “Prologue” 129
Resim 208- Alıştırma 129
Resim 209- Alıştırma 129
Resim 210- Alıştırma 130
Resim 211- Alıştırma 130
Resim 212- Alıştırma 130
Resim 213- Alıştırma 130
Resim 214- Peter Maxwell Davis “The Door of the Sun” 131
Resim 215- Garth Knox “Nine fingers”, Ölçü Numarası 1 132
Resim 216- Glenn James “From Here to Where”, Ölçü Numarası 15 132
Resim 217- Garth Knox “Nine fingers”, Ölçü Numarası 5 132
Resim 218- György Kurtág “Zerren-reisen Flapping-slapping” 133
Resim 219- Garth Knox “Nine fingers”, Ölçü Numarası 13 133
Resim 220- Mehmet Can Özer “Transmutations” 133
Resim 221- Christopher Gainey “for Sarah Bone Dry Holler” 134
Resim 222- Garth Knox “Nine fingers”, Ölçü Numarası 16-17 134
Resim 223- Houston Dunleavy “And Then…” 134
Resim 224- Brett Dean “Skizzen für Siegbert”, 1. Bölüm 133

Resim 225- David Matthews “Winter Journey”, Ölçü Numarası 2-4 135
Resim 226- Houston Dunleavy “And Then…” 135
Resim 227- Andrew Schultz “Attack” 136
Resim 228- Andrew Schultz “Attack”, Ölçü Numarası 134-135 136
Resim 229- Garth Knox “Nine fingers”, Ölçü Numarası 27 136
Resim 230- Garth Knox “Nine fingers”, Ölçü Numarası 64 135
Resim 231- Matthew Hindson “for solo viola”, Ölçü Numarası 33-35 137
Resim 232- Alıştırma 137
Resim 233- Alıştırma 137
Resim 234- Alıştırma 136
Resim 235- Alıştırma 138
Resim 236- Alıştırma 138
Resim 237- Alıştırma 138
Resim 238- Alıştırma 138
Resim 239- Garth Knox “One finger”, Ölçü Numarası 1-15 139
Resim 240- Andrew Schultz “Attack”, Ölçü Numarası 100 138
Resim 241- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” 140
Resim 242- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” 140
Resim 243- Garth Knox “One finger”, Ölçü Numarası 43-44 139
Resim 244- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” 139
Resim 245- Gérard Grisey “Prologue” 141
Resim 246- Houston Dunleavy “And Then…” 141
Resim 247- Andrew Schultz “Attack”, Ölçü Numarası 45-48 140
Resim 248- György Kurtág “Signs, Games and Messages”, Ölçü Numarası 14 142
Resim 249- Matthew Hindson “for solo viola”, Ölçü Numarası 39 142
Resim 250- Garth Knox “Harmonic horizon”, Ölçü Numarası 80-98 141

Resim 251- Andrew Schultz “Attack”, Ölçü Numarası 174-176 141
Resim 252- Houston Dunleavy “And Then…” 143
Resim 253- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” 142
Resim 254- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” 142
Resim 255- Alıştırma 142
Resim 256- Alıştırma 144
Resim 257- Alıştırma 143
Resim 258- Alıştırma 143
Resim 259- Alıştırma 143
Resim 260- Alıştırma 143
Resim 261- Alıştırma 143
Resim 262- Alıştırma 145
Resim 263- Matthew Hindson “for solo viola” 144
Resim 264- Glenn James “From Here to Where”, Ölçü Numarası 17 144
Resim 265- Garth Knox “Rapid repeat”, Ölçü Numarası 52-53 145
Resim 266- Garth Knox “Rapid repeat”, Ölçü Numarası 116-119 145
Resim 267- Garth Knox “Rapid repeat”, Ölçü Numarası 162-164 146
Resim 268- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” 146
Resim 269- Garth Knox “Rapid repeat”, Ölçü Numarası 165-167 146
Resim 270- David Matthews “Winter Journey” 147
Resim 271- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” 147
Resim 272- Andrew Shultz “Attack” ölçü numarası 114-115 147
Resim 273- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” 147
Resim 274- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” 148
Resim 275- Luciano Berio “Sequenza” 148
Resim 276- Luciano Berio “Sequenza” 149

Resim 277- Luciano Berio “Sequenza” 149
Resim 278- Alıştırma 150
Resim 279- Alıştırma 150
Resim 280- Alıştırma 150
Resim 281- Alıştırma 150
Resim 282- György Ligeti “Hora Lunga”, Ölçü Numarası 1-12 151
Resim 283- György Ligeti “Hora Lunga”, Ölçü Numarası 37 151
Resim 284- György Ligeti “Hora Lunga”, Ölçü Numarası 22-30 152
Resim 285- Gérard Grisey “Prologue” 152
Resim 286- Gérard Grisey “Prologue” 152
Resim 287- Gérard Grisey “Prologue” 153
Resim 288- Garth Knox “Between”, Ölçü Numarası 51-52 153
Resim 289- Garth Knox “Between”, Ölçü Numarası 18-22 153
Resim 290- György Kurtág “Klagendes Lied” 154
Resim 291- Alıştırma 154
Resim 292- Alıştırma 154
Resim 293- Alıştırma 155
Resim 294- Alıştırma 155
Resim 295- Alıştırma 156
Resim 296- Mehmet Can Özer “Transmutations” 156
Resim 297- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” 156
Resim 298- Alıştırma 156
Resim 299- Alıştırma 157
Resim 300- Alıştırma 157
Resim 301- Alıştırma 157
Resim 302- Alıştırma 157

Resim 303- Alıştırma 157
Resim 304- Alıştırma 157
Resim 305- Alıştırma 158
Resim 306- Houston Dunleavy “And Then…" 158
Resim 307- Mehmet Can Özer “Transmutations” 158
Resim 308- Gérard Grisey “Prologue” 159
Resim 309- Gérard Grisey “Prologue” 159
Resim 310- Matthew Hindson “for viola solo” 159
Resim 311- John Kastelie “Blue étude”, Ölçü Numarası 9-10 159
Resim 312- Gérard Grisey “Prologue” 160
Resim 313- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti”, 3. Bölüm 160
Resim 314- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” 160
Resim 315- Alıştırma 160
Resim 316- Alıştırma 161
Resim 317- Alıştırma 161
Resim 318- Alıştırma 161
Resim 319- Alıştırma 161
Resim 320- Alıştırma 161
Resim 321- Alıştırma 162
Resim 322- Alıştırma 162
Resim 323- Alıştırma 162
Resim 324- György Ligeti “Prestissimo con sordino” 162
Resim 325- Alıştırma 163
Resim 326- Alıştırma 164

SİMGE VE KISALTMALAR

KISALTMALAR:

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

f : Forte

ff : Fortissimo

Gliss.: Glissando

Ord.: Ordinario

P: Piyano

P: Sul ponticello

Pizz.: Pizzicato

pont.: Sul ponticello

RAI: Radio Audizioni Italiane

RF: Radiodiffusion Française

RTF: Radiodiffusion Télévision Française

Sp: Sul ponticello

St: Sul tasto

Sul pont.: Sul ponticello

T: Sul tasto

WDR: Köln Westdeutscher Rundfunk

Yy:Yüzyıl

BÖLÜM 1

1945 SONRASI MÜZİK ORTAMINI HAZIRLAYAN ÇEVRESEL FAKTÖRLER

19. yüzyılın başında, Fransız devrimi ve Napoléon savaşlarıyla sarsılan Avrupa kıtasında, toplumsal ve politik iki yapı olan feodalite ve burjuvazinin dengesi bozulmaya başlamış ve aynı zamanda özellikle İngiltere'de başlayan endüstrileşme ile birlikte eski yaşam düzeninin sarsılması tüm dünyayı etkileyecek dönüşümler gerçekleştirmiştir. Bu gelişmeler, filozofları, çelişkiler ve onların yarattığı bunalımlar üzerine düşünmeye yöneltmiş, her biri kendine özgü bir biçimde yeniden doğacak ve kaybolup gidecek olanın kendine özgü değişimini bütünlük içinde ortaya koymaya yöneltmiştir (Bozkurt, 1986:19). 19. yüzyıl, bilim ve felsefenin rasyonel duruşu ve yeni etkileşimleri ile deney, teknik ve buluşlar yüzyılı olmuştur. Buhar makinesi, elektrik jeneratörü ve röntgen ışığı gibi buluşların bilime getirdiği yenilikler ile birlikte gözlem, deney ve teknik, yeni bir düşünce oluşturmuş ve insan zihni çağın gereklerine göre yeniden biçimlenmiştir. Düşünülerek bulunan çözümler yerine, deneye dayanan, sağlıklı ve isabetli bir düşünme biçimiyle insan, doğadan ayrı bir varlık değil, doğanın parçası olduğunu fark etmiş, aklı ile ona egemen olma gücüne ulaşmıştır. Bu bakımdan insanoğlu artık eskisi gibi bilimin prensiplerini saptayıp, onun soyut ve platonik hazzı ile yetinmemiş; tam tersine deney ve onların sonuçlarını değerlendirerek bunları yaşama yararlı olanaklara dönüştürmeyi başarmıştır (Turani, 1999: 20).

20. yüzyılın başlarına geldiğimizde, modern düşüncenin en başta gelen öğretileri olan mekanikçilik ve öznelciliğe karşıt hareketler ortaya çıkmıştır. Avrupa'da bu dönem, toplumsal düşünmenin, önemli iktisadi sıkıntıların, sanattaki köklü yeniliklerin ve din alanında ortaya çıkan dikkate değer bir değişmenin ortaya

koyduğu gerçeklerle karşı karşıyadır. 20. yüzyılın başı bu tanımlamalarla, modern çağa geçiş yapıldığının ifadesidir (Bochenski, 1997: 33).

1939 yılında Nazi Almanyası'nın Polonya'yı işgal etmesi ile fiilen başlayan İkinci Dünya Savaşı insanlığın şahit olduğu en büyük savaştır. Nükleer silahların kullanıldığı ilk ve tek savaş olan, yahudi soykırımı gibi kitlesel sivil katliamların gerçekleştirildiği İkinci Dünya Savaşı, Sovyetler Birliği'nin Berlin'i ele geçirmesinin ardından, 8 Mayıs 1945'te Almanya'nın koşulsuz teslimiyetiyle birlikte Avrupa kıtasında sona erdi. Japon orduları Birleşik Devletler tarafından yenilgiye uğratıldı. Asya'da savaş, 15 Ağustos 1945 tarihinde Japonya'nın teslim olmayı kabul etmesiyle sona erdi. İkinci Dünya Savaşı dünyanın politik düzenini ve sosyal yapısını derinden etkiledi. Savaştan sonra Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve Sovyetler Birliği güçlerini ilan ettiler. Bu durum 46 yıl boyunca sürecek olan Soğuk Savaş dönemini başlattı. Avrupalı büyük güçlerin etkisi azalmaya, Asya ve Afrika'da ki sömürgeler bağımsızlıklarını kazanmaya başladı.

2. Dünya Savaşı dünyanın hiç tanık olmadığı bir patlamayla sona buldu. Amerika Birleşik Devletleri tarafından, Ağustos 1945'te Japonya'nın Hiroshima ve Nagasaki şehirlerine atılan atom bombaları, iki şehri de anında yok etti ve yaklaşık 114.000 insan saniyeler içerisinde öldürdü. Bu bombalamalardan sonra insanlık tarihi yeni ve daha önce deneyimlenmemiş bir çağa girdi. Atomik çağda yaşayan insanların yüzleştiği gerçek, artık insana ait hiçbir şeyin kalıcı olmadığının fark edilmesiydi. İnsanların yaşamı ve kaderi tersine dönülemeyecek bir şekilde kırılgan ve genişletemez bir dönemi başlattı. Sürekli olarak yok edilebilme tehdidiyle yaşamak 2. Dünya Savaşı'nın kalıcı mirasıydı. Bu 20. yüzyılın ikinci yarısı üstünde uzun bir gölge oluşturdu ve dönemin baskın bir gerçeğine dönüştü (Taruskin, 2010: 2)

İkinci Dünya Savaşı'nın sonucunda bu vahşeti gören insanlar, insan haklarını uluslararası olarak her insanın eşit olduğunu ve eşit haklardan faydalanabileceğini kabul etti.

Tarihteki hiçbir olay 1945 yılı kadar derin bir etki bırakmadı. Almanya'nın ve Japonya'nın teslim olmaları 2. Dünya Savaşı'nın sonlandırdı ve imparatorlukların, egemenlik ve üstünlüklerini kullanmak için ağır savaşlar gerçekleştirdiği çağı kapattı. Yine de bu olayın etkilediği durumlar henüz bitmemiş ya da henüz azalmamıştı, savaştan kurtulan insanlar, insanoğlunun tarafından yapılan karanlık ve derin sonuçları olan olaylarla yaşamak zorundaydı (Işık ve Adıgüzel, 2013).

1.1. 1945 Sonrası Gelişen Müzik

20. yüzyılın başında başlayıp 1945 sonrasını da etkileyerek devam eden yenilikler vardır. Bütün sanat dallarında olduğu gibi müzikte de teknolojik ve dönemsel etkenler yeni arayışları doğurmuştur (Schwartz ve Godfrey, 1993: 11).

1945 yılında 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte Batı sanat müziğinde iki büyük önemli gelişme olmuştur. Birincisi; elektronik müziğin başlangıcı, diğeri ise dizisel tekniği yayma ve dizisel tekniğin bütün kurallarının müzikal kompozisyona uygulanmasıdır (Kostka, 2006: 245).

20. yüzyıl müzik akımları, çevresel koşullardaki köklü değişikliklerin de etkisiyle, gürültü ve müzik üzerine yapılan felsefi sorgulamaların bu yolla sanata yansıtılmış olan birer görüntüsü olmuştur (Kostka, 2006).

İtalyan Fütürist ressam ve besteci, Luigi Russolo (1985-1947), 1913 yılında "Gürültü Sanatı" isimli manifestoyu yazarak müziği bambaşka bir boyuta taşıyıp, ilk kez gürültüyü sessel bir malzeme olarak müziğe katmıştır (Chilvers ve Smith, 2009: 66). Russolo'ya göre geleceğin müziği gürültüdür. Bu gürültüler, aynı zamanda geleneksel enstrümanların ve ses organlarının yüzyıllardır oluşturduğu estetik beğenilerin de dışında durmaktadır. Bu manifesto, gelecekte elektronik müzikte kullanılacak seslerde de yol gösterici bir misyon yüklenecektir. Başka bir deyişle Russolo, günümüz ses sanatının da öncülüğünü yapmıştır (Schwartz ve Godfrey, 1992: 109).

1945'in etkisinin müzikte gerçekleşen değişimi hiç kimse için sürpriz olamaz. Eski bestecilerden çok paramparça olmuş bir dünyaya yeni adım atan genç ve yeni besteciler değişiklik peşindeydi. Bu parçalanmış ya da düzeni bozulmuş dünyanın boyutu, kesinliğini kaybetmiş ve belirsiz bir dünyaydı.

1945'ten sonraki yeni başlangıçlar Amerika'da, Japonya'da, Orta Almanya'da genellikle 20. yüzyıl başındaki yeniliklerden esinlenmiştir. Aslında bu yeni aşama zaten o dönemlerde başlamış olanın ve geçen yıllarda sürüncemede kalanın devamı niteliğindeydi. Benzer şekilde, hiçbir şey tamamen yerelleştirilmemişti. Avrupa'da ve diğer bölgelerde izine rastlanıyordu. Yine de Paris savaştan hemen sonraki yıllarda yeniliklere aktif olarak odaklanabilmişti.

Müzikal hayatın Alman istilası sırasında devam etmesine rağmen savaşın bitmesiyle rahat nefes alan müzik dünyası çok daha özendirici ve sonrasında da değiştirici

yenilikler getirmiştir. Paris'te Nazi imparatorluğundan sonra gelen kurtuluş, Yahudi olduğundan, tehlikeli olduğundan ya da belirgin Schönberg etkileri taşıdığından yasaklanmış olan bestecileri tekrar özgür kılmıştı. Paris yenilikler için doğru bir zaman ve doğru insanların, bestecilerin bulunduğu bir dönemdi. Oliver Messiaen (1908-1992) bu yıllarda kendisinin erken dönemini taçlandıran ve ona başarı getiren büyük ölçekli eseri Turangalila Senfonisi'ni bestelemiş ve aynı zamanlarda Paris Konservatuvarı'ndaki ilgili ve meraklı öğrencileriyle bestecilik alanında yenilikler paylaşmıştır. Bu öğrenciler arasında Pierre Boulez (1925-2016) en yetenekli olanlardandı. Messiaen'dan ve Schönberg'den edindiği fikirleri kendi stilinde harmanlamıştır (Griffiths, 2010).

Arnold Schönberg'in (1874-1951) geliştirdiği 12 ses metodu çerçevesinde Anton Webern (1883-1945), Olivier Messiaen ve Pierre Boulez, ses gürlüğü, ses rengi, ritim gibi öğeleri de ele almıştır.

Hans Werner Henze (1926-2012) yasaklanmış olan Schönberg, Berg ve Stravinsky ve caz müziğini özümsüyordu. Budapeşte'de György Ligeti (1923-2006) ve Milano'da Luciano Berio (1925-2003) yeni yollar keşfetmeye başlıyorlardı. Aynı dönemlerde Amerika'da Elliott Carter (1908-2012), John Cage (1912-1992), Conlon Nancarrow (1912-1997), Milton Babbitt (1916-2011) de farklı arayış yolundaydılar. Nancarrow'un besteleri 1970'lere kadar bilinmiyordu. Tüm bu besteciler ve daha fazlası eski müzik stillerine alternatif bir yaklaşım arıyorlardı. Boulez'in besteleri 1948 yılına kadar hiç ilgi görmedi ama 1945 sonrası bestelemiş olduğu eserlerindeki kararlılığında benzersiz bir yapı oluşturmuştur (Griffiths, 2010).

1950 yıllarında Messiaen öğrencilerinin de etkisiyle yeni çalışmalara yönelmiştir. Messiaen'ın 1949 yılında yazmış olduğu "Cinq Rechants" eserinde kullanmış olduğu teknikle "Mode de valeurs et d'intensites" eserindeki kullanmış olduğu teknik arasında fark yaratan Messiaen büyük bir sıçrama yapmıştır. Darmstadt Uluslararası Yaz Kursu 1950 ve 1960 yıllarında genç diziselcilerin bestelerine kucak açmıştı. 1948-1952 yılları arasında dizisellik, indeterminacy(belirsizlik) ve somut müzik (musique concréte) gibi akımların önem kazandığı yıllar olmuştur. Özellikle dizisellik, Avrupa'da düzenlenen Uluslararası Darmstadt Yaz Kursu'nda (Darmstädter Ferienkurse) Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Karel Goeyvaerts (1923-1993) gibi besteciler tarafından ele alınmış ve geliştirilmiştir.

1.1.1. Klasik Dizisellik

Arnold Schönberg (1874-1951), 1921 yazında ilk 12 ton metot tekniğini kullandığı "Prelüd"ü besteledi. Prelüd, 1923 yılında "Süit Op.25" olarak adlandırıldı. 12 ton metodu onlarca yıl önce başlayan "Kromatizm" gelişiminin ulaştığı doruk noktasıdır. "Kromatizm"in tonal sistem üzerine olan müdahalesi, müziği tonal sisteme kıyasla içerisinde sistem içermeyen "Serbest Atonalite"ye yönlendirdi (Kostka, 2006: 198).

Schönberg geliştirmiş olduğu metodun bir sistem değil, metot olduğunu ısrarla savundu. Schönberg 12 sesin (pitch) eser boyunca sabit ve belirli bir düzende kalması gerektiği fikrini ortaya çıkardı. Serbest atonalitenin süregelen etkilerinin bir kısmını, kendisinin geliştirdiği metoda uygun olan kümeleme yoluyla yarattı. Böylelikle bazı atonal besteciler, serbest atonalitenin en iyi 12 sesin düzenlenmiş bir şekilde yeniden kullanılımıyla başarı elde edeceğine ikna oldular (Kostka, 2006: 198).

1920 yılından önce kullanılan çeşitli 12 ses melodileri Schönberg'in yaratmış olduğu 12 ses metodunun habercisidir. Buna örnek olarak Richard Strauss'un (1864-1949) 1895 yılında bestelemiş olduğu "Böyle Buyurdu Zerdüşt" eserindeki "füg" teması verilebilir. Strauss'un eserine göre daha az bilinen ama Schönberg'in metoduna daha yakın olan Charles Ives'in (1874-1954) 1905 yılında bestelemiş olduğu "Three Page" sonatıdır (Kostka, 2006:198). Strauss ve Ives'in müziğindeki 12 ses metodu tamamen meraktı. Ama Schönberg'in ve O'nu takip edenlerin müziğinde 12 ses dizisi, 4 temel şeklide kullanılmıştı; Prime (ana dizi), Retrograde (ana dizi ters olarak), Inversion (ana dizinin ayna karşısında ters çevirimi), Retrograde Inversion (ters sırada ters çevirme). 12 ses sisteminin çekirdeği nota sırasıdır. Her ne kadar Hitler rejimi ve savaşın getirdiği şiddet, diziselliği baskılamış olsa da savaştan sonraki süreçte gelişerek devam etmiştir.

Hitler rejimi savaş öncesi ve savaş döneminde diziselliği yasaklı olarak ilan etmişti. Belki de savaşın mantıksız, akıldışı şiddeti dizisellik gibi mantık ve akıl ile bestelemeden önce belirlenen bir akımın hızla yayılmasını sağladı. Schönberg'in 1936 yılında Los Angeles'daki University of California'da eğitmen olarak bulunduğu dönemde, Amerika'da 12 ton müziğine ilgi duyulmaya başlandı. Bu dönemlerde birçok dizisellik meraklıları Schönberg'in metodunu yeterli derecede ileriye taşımadığını düşünüyorlardı. Bu besteciler diziselliği, notalardaki sınırlamasının

yerine, bestelemeden önceki hazırlanan formunda daha fazla özelliğin kontrol edilmesi gerektiği yaklaşımındaydılar. Bu yaklaşım birçok farklı isim altında tanımlandı; "Total Dizisellik", "Total Control" ve "Integral Dizisellik" (Kostka, 2006: 264).

Schönberg'in öncülediği şekilde besteleme sırasında notaların planlandığı serinin sırasına uygun olarak kullanılmak zorundadır. Ama diğer her şey bestecinin yetenek becerisi ve özgürlüğüne bırakılır. Klasik diziselliğin kullanıldığı besteleme tekniği, mekanik ve otomatik olmaktan uzaktır. Bestecinin özgür olduğu alanlar ritim, nüans, artikülasyon, sıra düzeni ve ses sırasıdır (register). Bu alanlar integral dizisellik yanlılarının yakından ilgilendiği ve bestelemeden önce nota serisi düzeninin belirlendiği gibi bu özelliklerin de belirlenmesi gerektiğini savunduğu alanlardır. Birçok integral dizisellik örneğinde de görüldüğü gibi her şey notasyona geçirilmeden önce tamamen kapsamlı bir şekilde planlanır (Kostka, 2006: 265).

1.1.2. Diziselliğin Yayılması

1920'lerin başında Schönberg'in 12 ton müziğini geliştirmesiyle birlikte Avrupa'da ve Amerika'da Alban Berg (1885-1935), Anton Webern, Ruth Crawford Seeger (1901-1953) ve Ernst Krenek (1900-1991) bestelerinde diziselliği kullandılar. Schönberg'in metodu 1927 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde, Schönberg ile birlikte Viyana ve Berlin'de eğitim gören Adolf Weiss (1891-1971) tarafından tanıtılmıştır (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014: 933).

1933 yılında Schönberg'in, 1938'te Krenek ve diğer birkaç bestecinin Nazi rejiminden kaçışı Amerika'daki dizisel tekniğe olan ilgiyi arttırdı. Igor Stravinsky (1882-1971), Aaron Copland (1900-1990) ve Samuel Barber (1910-1981) diziselliğe olan ilgileri 1950 yılından itibaren başlamıştır.

Avrupa'daki durum ise farklıydı çünkü en belirgin 12 ton bestecileri hayatını kaybetmiş ya da Nazi rejiminden kaçmıştı. Almanya ve Avrupa'nın diğer yerlerindeki genç besteciler, Nazi rejiminin yasaklamış olduğu özellikle Schönberg ve Webern'in müziğine ilgi duydular. 1950'lerin başında diziselliği birçok besteci kendilerine uygun olarak kullandı.

1953 yılından Darmstadt Uluslararası Yaz Kursu'nda Webern'in eserlerinden oluşan konserde Webern, "Yeni Hareketlerin Öncüsü" olarak kabul edilmiştir (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014: 935).

Bazı besteciler ulusalcılığın, faşizmin ve solcu ideolojinin olmadığı bir müzik yaratmak için diziselliği kullandı ve böylece 1930 ve 1940'ların başında olan politik baskıdan kurtuldular.

Darmstadt'ta gelişen fikirler ve merkezlerdeki yeni müzik oluşumları birçok besteciye ilham kaynağı oldu. Her besteci diziselliği bağımsız ve kendine göre eşsiz bir şekilde kullandı (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014: 933).

Diziselliğin gelişmesiyle birlikte metodlamada Milton Babbitt (1916-2011) Amerika Birleşik Devletleri'nde öncül besteci ve kuramcı olarak ortaya çıktı. Avrupa'da ise Messiaen'ın öğrencileri olan, Paris'te Pierre Boulez, Köln'de Karlheinz Stockhausen öncül besteciler olmuştur (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014: 935).

1.1.3. Belirsizlik (Indeterminacy)

Dizisellik ve belirsizlik müziği kompozisyonun sonucu için, bestecinin kontrolünü yok etmek, dağıtmak hedefini içeriyordu. İkisinin de aynı ses malzemesi verdiğini, Boulez ve diğerlerinin müziği yerleşmiş stillerden ve erken müziğin bilinçsiz tavsiyelerinden arındırma motivasyonu ile ve John Cage'in doğu filozofik prensiplerini gerçekleştirme motivasyonundan görülebilir. Belirsizlik müziğine Karel Goeyvaerts'ın (1923-1993) iki piyano için yazmış olduğu sonatın ikinci bölümü ve John Cage'in "Music of Changes" eserleri örnek olarak verilebilir (Cope, 1997).

Charles Ives (1874-1954) ve Henry Cowell (1897-1965) belirsizliği ilk kullanan besteciler olmasına rağmen stile asıl desteği John Cage (1912-1992) ve New York School'daki Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (1926-2002), Christian Wolff (1934-) vermiştir.

Belirsizlik 5 basit kategoriye bölünebilir:

Birincisi; grafik ya da diğer belirsiz notasyonun kullanımı. İkincisi; geleneksel olarak notalanmış ama belirsiz bir şekilde bestelenmiş müzik. Üçüncüsü; icracının belirsizliği. Dördüncüsü; rastgele sıralanmış düzenin besteci tarafından belirlenmesi (mobiles). Beşincisi; rastgele seçilmiş kesin materyaller ile genelleştirilmiş parametrelerin besteci tarafından belirlenmesi. Bu kategorilendirme, belirsizliği kompleks ve çeşitli işlemler süreçleri kullanarak yapılan belirsizlik içinde birçok alt başlığa ve kategoriye de bölebilir (Cope, 1997: 162).

Sonucu tahmin edilemeyen herhangi bir işlem, bir veya daha çok parametreler yüzünden belirsizlik adı altında adlandırılabilir.

Bestecilerin bakışı açısından herhangi bir müzik, belirsizlik olarak adlandırılabilir çünkü belirsizlik icra sırasında besteci değil, icracının yorumlamasına kalır. Farklı müzik türlerinde besteciler kasıtlı olarak icracıya çeşitli kontrol alanları bırakırlar. Daha çok çağdaş müzik icracıya özgürlük alanı bırakır (Cope, 1997: 161).

Besteciler genellikle tek düzeliğe düşer. Belirsizlik ise sadece yeni fikirlerin keşfedilmesini değil aynı zamanda icracı için kendi kendine ve anlık olarak ortaya çıkan müzikal düşüncelerin keşfedilmesine de olanak sağlar (Cope, 1997: 161).

1.1.4. Somut Müzik (Musique Concréte)

Savaşın sonucu olarak teknoloji ve ekonomideki gelişmeler yeni ses yaratma tekniklerine teşvik ve olanak sağladı (Manning, 1987: 19).

Paris Ecole Polytechnique'den mezun olan Pierre Schaeffer (1910-1995) 1930'lu yılların ortasından itibaren Radiodiffusion Francaise (RF) için mühendis ve yayıncı olarak çalışmaya başladı. Pierre Schaeffer'ın, 1942 yılında Alman istilası döneminde, müzik bilimi için araştırmalar yapması ileride kurulmasına öncülük edeceği 'Studio d'Essai'nin başlangıcı olmuştur. Bu dönemdeki araştırmaları çevresel sesleri kayıt etmeye yöneltmiştir (Manning, 1987: 19).

Schaeffer liderliğinde gelişen müzik, kendisinin tanımıyla gerçek ya da somut olarak var olan rüzgar, gök gürültüsü, sokak sesleri, silah sesi, şelale, vurmalı çalgılar topluluğu, insan sesi, kalp atışı, jet uçakları, solo çello, kilise orgu, koro topluluğu tınısı, radyo paraziti, gece sesleri, saat sesi, piyanonun tellerini kopartma sesi, araba kornası gibi kaynakların yanı sıra klasik ve geleneksel enstrümanların seslerini kaydedildikten sonra başkalaştırılarak yaratılan müziktir (Schwartz ve Godfrey, 1992: 111).

1948 yılında perküsyon enstrümanlarının ses malzemelerini deneyimleyen Schaeffer, herhangi bir müzik yapısını gözlemleyerek müziğin sadece ana tınısıyla oluşmaması gerektiğini; başlangıç, gövde ve sönüm (attack-body-decay) ile karakterize edilmesi gerektiğini savunmuştu. İlk çalışması "Etude aux Chemins de Fer" (Demiryolu etüdü) Paris'te tren garında yaptığı kayıtlar ile oluşmuştur. Bu çalışmasında altı

buhar lokomotifinin düdükleri, trenin hızlanması ve vagonların ray üstündeki eklemlerden geçme seslerini kaydetmiştir (Manning, 1987: 20,21).

Pierre Schaeffer'ın 1948 yılında piyano sesini kullanarak bestelemiş olduğu "Mor Çalışma" (Etude Violette), "Siyah Çalışma (Etude Noire), Acıklı Çalışma (Etude Pathetique) eserleridir. "Acıklı Çalışması'nda piyano sesleri, tencere kapağı tıngırtıları, papazların dualarını içeriyordu. 1948 yılında Fransız radyosunda "Gürültüler Konseri" ilk defa somut müzik dinleyiciyle buluşmuştur.



Resim 1- Pierre Schaeffer[1], 1951.

[1] Pierre Schaeffer Phonogene ile, 1951. Fotoğraf: Serge Lido © INA

1949 yılında Schaeffer ile Pierre Henry (1927-2017) RTF (Radiodiffusion Télévision Française) Stüdyosu'nda birlikte çalışmalar yapmışlardır. 1951 yılında Musique Concrète Araştırmaları Grubu'nu (Groupe de Recherches Musicales) ve sadece beste çalışmaya yönelik ilk gerçek elektronik müzik stüdyosunu kurdular. Bu stüdyoda aynı zamanda Pierre Boulez, Luc Ferrari (1929-2005), Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen gibi besteciler de somut müzik eserleri yarattılar. Henry ve Schaeffer ortak çalışmaları ile kendi tarzlarında klasikleşmiş birkaç beste yaptılar. Bunlara örnek olarak 1950 yılında "Symhonie pour un Homme Seul" ve 1953 yılında Batı Almanya'daki Donaueschingen'de prömiyeri yapılan "Orpheus" operası verilebilir (Manning, 1987: 19).

1.1.5. Elektronik Müzik (Elektronische Musik)

Elektronik müzik, Musique Concrete'den farklı olarak, ses kaynağı olarak özellikle elektronik sesleri kullanımına dayanıyor, birkaç ilgili partilerden oluşan müzikal ve teknik arka plan birlikteliğinden çıkan sonuçlara öncülük ediyordu. (Manning, 1987: 41).

Köln Westdeutscher Rundfunk (WDR) Elektronik Müzik Stüdyosu, besteciler Werner Meyer-Eppler (1913-1960) ve Herbert Eimert (1897-1972) tarafından kurulmuştur.

1. 

Resim 2- Elektronik Müzik Stüdyosu[2]

[2] https://120years.net/wordpress/wdr-electronic-music-studio-germany-1951/, Erişim Tarihi: 03.05.2020.

1950 yılında New York'ta, Columbia Üniversitesi Müzik Bölümü'ndeki derslerde kullanılmak üzere ve konserleri kaydetmek amacıyla ses kaydetme makinesi (tape recorder) alınmasına karar verildi. İlk makine, Ampex 400, 1951 yılında alındı ve bakımı o sıralar öğretim üyesi olan Vladimir Ussachevsky'ye (1911-1990) verildi. Elektronik müzik, ABD'de, kimsenin yanaşmak istemediği bu işi kabul eden Ussachevsky'nin gerçekleştirdiği deneme ve araştırmaların bir sonucu olarak doğdu.

1948 yılında Bonn Üniversitesi Fonetik ve Ses Bilimi Departmanı Müdürü Dr. Werner Meyer-Eppler (1913-1960), Graham Bell Laboratuarında araştırmacı, fizikçi Homer Dudley (1896-1987) tarafından ziyaret edildi. Dudley, Meyer'e yeni geliştirilmiş olan hem konuşma analizi yapabilen hem de yapay konuşan fonksiyonda da çalışabilen "vocoder" (Voice Operated Recorder) getirdi (Manning, 1987: 39).



Resim 3- Vocoder[3]

Eski kapasitede enstrüman, dar band filtreleri serisinde bütün ses frekansı "Spektrum" üstünde ard arda gelmiş ses numunelerinin enerji seviyelerini algılayarak yönetiliyordu ama sonuçlar frekans enerjilerinin fonksiyonları zamana karşı olarak grafik ile görüntüleniyordu (Manning, 1987: 43).

İlgili dereceler bu filtreler tarafından belirleniyordu. Böylece değişen tınıların dinamik analizi sunuluyordu. Bu makinanın doğruluğu açıkça limitli olmasına rağmen ve onun müzikten çok konuşmayı amaçlaması Meyer'i etkilemişti.

[3] Homer Dudley's Voder 1940, https://120years.net/wordpress/rhe-voder-vocederhomer-dudleyusal1940/ Erişim Tarihi: 03.05.2020.

1950 yılında dizayn mühendisi Herald Bode (1909-1987) Meyer'e "Melochords" (Trautonium) gönderdi. Bu enstrüman seçilmiş tonları kaydederek elektronik tını (sound) yaratılan basit çalışmalardan oluşan "Klangmodelle" hazırlamak için kullanıldı.

18 Ekim 1951 tarihinde Eimert, Beyer ve Meyer Köln radyosunda "Klangmodelle" örneklerinin kullanıldığı "The Sound World of Electronic Music" başlığı altında program gerçekleştirdiler. Meyer, bu araştırmasının sonucu olan "The Possibilities of Electronic Sound Production" sunumunu 1951 yılında Darmstadt'da yaptı. 1952 yılında besteci Bruno Maderna (1920-1973) "Musica su due Dimensioni" adında Bonn Ses Bilimi Enstitüsü'nde Meyer Epler'in de yardımı ile bir eser üretti.

Köln ve Paris stüdyolarındaki dogmatik bariyerlerin kırılması Luciano Berio'nun öncülüğünde 1955 yılında Radio Audizioni Italiane (RAI) adı altında diğer önemli bir stüdyo kuruldu. Bu stüdyo her ne kadar Köln Stüdyosu'nun tasarımından açıkça etkilenmiş olsada, daha çok Katolik etkiyi yansıtmak ve İtalyan okulu kompozisyonunun isteklerini yansıtmak için meydana getirildi. Bu yüzden bestecilerin hemen hemen hepsi elde ettikleri formal prensiplerden ziyade ses yapısının algılanmış karakteristiğiyle daha çok ilgileniyorlardı.

1950'lerin sonuna doğru ve 1960'ların başında RAI Stüdyosu'nda icra edilen eserler; Luciano Berio, "Mutazioni" (1955), "Perspectives" (1957), "Thema- Omaggio a Joyce" (1958), "Différences" (1958-1960), "Momenti" (1960) ve "Visage" (1961); Bruno Maderna, " Notturno" (1956), "Syntaxis" (1957) ve "Continuo" (1958); Luigi Nonu, "Ommaggio a Emilio Vedova" (1960); André Boucourechliev (1925-1997), "Etude I" (1956) ve "Texte I" (1958); Henri Pousseur (1929-2009), "Scambi" (1957); John Cage, "Fontana Mix" (1958-1959) (Manning, 1987: 79).

Bu eserlerin hepsinde göze çarpan özellik doku (texture), ses yüksekliğinin (sonority) kaygısını geçersiz kılmaktı. Böylelikle ses dokusunda farklı bir tavır elde ediyorlardı. İfadenin özgürlüğü İtalyan enstrümantal besteciliği, renk ve ses yüksekliğinin kullanılması ses yapısında farklı bir tavır elde edilmesi ile çok güçlü bir bağlantı sağlıyordu. Milan Okulu erken Köln yapıtlarının problemleri ve Musique Concréte'in başlardaki çelişkili durumlarına inandırıcı bir cevap yaratıyordu. Örnek olarak Berio'nun "Différences" eseri doğal ses dünyasının elektronik işlem kullanımındaki yeteneği ile ne kadar geliştirebileceğini tanımlar. Bu eserde flüt, klarnet, arp, viyola, çello ve eklenmiş bant (tape) vardır. Bu bant daha önceden

kaydedilmiş enstrümantal materyalin başkalaştırılması ile meydana geliyordu (Manning, 1987: 80).

Konuşma (speech) da besteciler için diğer bir öncül kaynak olmuştur. En belirgin ilgi sürekliliğe verilmiştir. Bu süreklilik belki de işlem görmüş fonemin[4] (phoneme) zengin ama elde edilmiş anlaşılmaz tınının arasında kurulmuş ve anlaşılabilir kelime ve cümle yaratan işlem görmemiş fonemin anlamlı gruplanması ve kesin bir şekilde yapılanması olabilir (Manning, 1987: 80).

Amerika'daki olaylar Avrupa'dakinden daha farklı bir yol izlemiştir. Bunun başlıca nedeni enstitüsel bir desteğin ilk yıllarda olmamasıydı. Aslında 1950'lerin ortalarına kadar belirgin bir ana akım isteği yapılanmamıştı. Çünkü birçok stüdyoda bant kaydı (tape recorder) koleksiyonu ve tellerin ara bağlantısından (interconnecting wires) oluşuyordu. Bu sistemin eksikliğine rağmen birkaç besteci kaydedilmiş bantlardaki sesleri manipüle etmeyi mümkün kılmayı başarmıştı. Bu da sonradan olacak olan stüdyolara hazırlık olmuştu (Manning, 1987: 86).

1948 yılında New York'ta elektronik müzik öncüleri olan Louis Barron (1920-1989) ve Bebe Barron (1925-2008) kaydedilmiş enstrüman kayıtlarını tersine ve ileriye çalarak ve seçilmiş elementleri ve yan yana olanları ayırarak bu oluşan ses malzemelerini incelediler. Bu inceleme manyetik banttaki müzikal olasılıklar onları tecrübe etmeye başlattı (Manning, 1987: 86,87).

John Cage, Louis ve Bebe Barron'un yaptıklarıyla ilgilenmeye başladı ve 1951 yılında direk olarak bant üzerinde müzik yapma amacıyla bir grup müzisyen ve teknik olarak tavsiye verecek kişileri bir araya getirdi. Bunların arasında Louis ve Bebe Barron, Earle Brown (1926-2002), Morton Feldman (1926-1987), David Tudor (1926-1996) ve Christian Wolff (1934-) vardı. Bu grup iki yıl boyunca "Music for Magnetic Tape" ismiyle bilinen projeyi geliştirmek için Lous ve Bebe Barron'un stüdyosunda birlikte çalıştılar

Birlikte çalıştıkları süre boyunca bu stüdyoda Louis ve Bebe Barron tarafından bestelenmiş "Heavenly Menagerie" (1951), "Electronic Nervous System No.1" (1953) ve birkaç film müziği haricinde, Cage, Imaginary Landscape No.5 (1951-52)

[4] Phoneme, ses birimi, en küçük konuşma motifi, birimi

ve “Williams Mix” (1952) ve Wolff, “For Magnetic Tape” (1952-53) eserleri tamamlanmıştır.

Bu eserler Musique Concréte ve bir dereceye kadar elektronik müzik tekniğine yakınlık gösteriyordu. Ama müzikal olarak daha çok farklı belirsizlik (Indeterminacy) prensiplerini keşfetmek ile ilgileniyordu. Örnek olarak “Williams Mix” ve “Imaginary Landscape No.5 “eserlerinin temelinde bant ayırma (tape-slicing) ve döngü rutininin (looping routines) ayrıntılı serisini içeren “I Ching” tesadüfe (şans) dayanıyordu.

1.1.6. Elektroniğin Gelişimiyle Yeni Çalgılar

Amerika’da Cahill 1897’de sonradan Tellharmonium olarak bildiğimiz bir elektrik temelli ses oluşturma cihazı üretmiştir. Bu elektrik ve bilgisayar müziğinin 1945 sonrası akımlarının zeminidir (Manning, 1987).

Müziğin tonal ve ritmik yapısına karşı farklı cephelerden sürdürülen saldırıların yanı sıra, yeni icatların da yardımıyla müziğin ses dünyasını geliştirmek isteyenler de vardı. Edgar Varèse akademik çerçevede yürüten az sayıda kompozitöre karşın, makine çağını kutsayan Fütüristler ve Dadaistler, gündelik hayatın seslerini, özellikle de makine seslerini müzikle birleştirmenin peşinde koşuyorlardı. Luigi Russolo’nun “Gürültü Sanatı Manifestosu” ve kendisinin icat ettiği onlarca alet bu çabaların başını çekerken, Theremin, Ondes Martenot ve Trautonium 1930'ların başında ticari olarak üretildi.

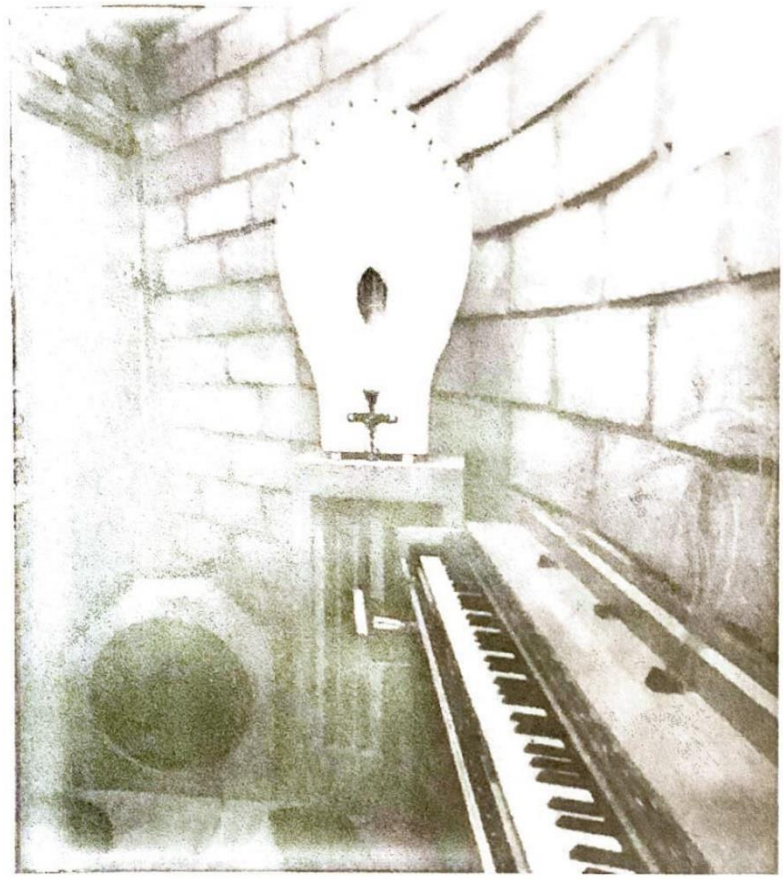
İlk ticari elektronik enstrüman 1913 yılında Léon Theremin (1896-1993) tarafından icat edilen ve sesleri enstrümanın anteni ve çalıcının eli arasındaki mesafe ile değiştiren bir yapıya sahip olan Theremin’di.



Resim 4- Theremin[5]

1928 yılında Maurice Louis Eugéne Martenot (1898-1980) tarafından tel, bant ve klavye ile kontrol edilen “Ondes Martenot (Martenot Dalgaları)” icat edildi.

[5] (Manning, 1987, s. 133).



Resim 5- Ondes Martenot[6]

Theremin ve Ondes Martenot sadece tek ses (monofonik) üretebiliyordu. Sürekliliği kesmeyen glissando yapabiliyorlardı. Ürkütücü ve füturistik ses malzemeleri için film müziklerinde de kullanılmıştır. Örnek olarak Alfred Hitchcock'un (1899-1980) "Spellbound" filminde kullanılan müzik verilebilir (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014: 925,926).

Çoğu besteci Theremin için başka tür yaylı çalgılarla gerçekleştirilebilecek parçalar yazdı. Avangard bestecileri, elektronik cihazların baskın olarak geleneksel amaçlar için kullanılmasını eleştirdiler. Charles Ives, Dimitrios Levidis (1886-1951), Olivier Messiaen ve Edgar Varése gibi mikrotonal müzik savunucuları bunları kullandı. Ayrıca Percy Grainger (1882-1961), sabit olan akordu tamamen bırakmak için Theremin'i kullandı.

1925'te elektronik kaydın kullanılmasını takip etti. Paul Hindemith (1895-1963) ve Ernst Toch (1887-1964), 1930'da enstrümanların ve vokallerin kayıtlarını ayarlanan

[6] (Manning, 1987, s. 133).

hızlarda düzenleyerek birkaç parça oluşturdular. Bu tekniklerden etkilenen John Cage 1939'da kaydedilen notaların hızlarını ayarlayarak "Imaginary Landscape No.1" eserini besteledi.



Resim 6- Trautonium[7]

Trautonium, Friedrich Trautwein (1888-1956) tarafından icat edildi ve Oskar Sala (1910-2002) tarafından geliştirildi (2022).

1.2. Uluslararası Darmstadt Yaz Okulu

Orta Almanya'nın Hessen eyaletinde yer alan Darmstadt, 1944 yılında müttefiklerin bombardımanı ile harap oldu. Savaşın bitiminden bir yıl sonra tekrar yapılandırılmaya başlandı. Darmstadt, savaştan sonra Amerikalıların kontrolü altındaydı. Müzikolog Wolfgang Steinecke (1910-1961), Darmstadt Belediye Başkanı Ludwig Metzger (1902-1993) tarafından Modern Müzik Enstitüsü kurması için ikna edildi. Darmstadt işgal edilmiş Almanya'nın Amerikan bölgesinde olduğundan dolayı Amerikan güçlerinden onay alınması gerekiyordu. Darmstadt Uluslararası Yaz Kursu (Internationale Ferienkurse für Neue Musik), müzik eleştirmeni Wolfgang Steinecke (1910-1961) ve besteci Wolfgang Fortner (1907-1987) tarafından 1946'da ABD'nin izni ile kuruldu. Amerikalı besteci ve müzikolog olan ve o dönemde Amerikan askeri yönetimi tiyatro, müzik ve müzik

[7] https://doepfer.de/traut/traut_e.htm. Erişim Tarihi: 03.05.2020.

dalının en üst rütbeli müzik memuru olan Everest Helm'in (1913-1999) katkısıyla ve Amerikan askeri yönetiminin maddi desteğiyle gerçekleşti. Piyanolar Amerikan ordularının kamyonlarıyla Darmstadt Uluslararası Yaz Kursu'nın geçici evi olan av kulübüne taşındı (Taruskin, 2010: 20).

Kurs ilk hedef olarak Nazi etkisindeki müzisyenlerin bu etkilerden kurtulmalarını istiyordu. Çünkü Hitler, Bela Bartok (1881-1945), Paul Hindemith (1895-1963), Arnold Schönberg (1874-1951) ve Igor Stravinsky'i (1882-1971) yasa dışı ilan etmişti. Bir süre sonra yeni nesil ve genç besteciler de Darmstadt'a ilgi duymaya başladılar (Fox, 2010).

Başlangıçta konser programlarında Arnold Schönberg, Igor Stravinsky ve Bela Bartok gibi Naziler tarafından yasaklanmış besteciler egemen oldu. Ancak 1950'lerden başlayarak, konserler ve atölyeler daha genç bir neslin eserlerine yer vermeye başladı. Okulun öğrencileri arasında Hans Werner Henze (1926-2012) Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), Mauricio Kagel (1931-2008), Luigi Nono (1924-1990), Luciano Berio (1925-2003), Sylvano Busotti (1931), Bruno Maderna (1920-1973), Pierre Boulez (1925-2016), John Cage (1912-1992) vardı. 1949 yılından sonra avangard bestecilere sosyal ve politik baskılardan arınmış bir alan sağlamaktı.

Darmstadt Yeni Müzik Yaz Okulu ilk olarak 1948 yılında Rene Leibowitz (1913-1972), 1949 yılında Olivier Messiaen (1908-1992), 1950 yılında Edgar Varése ders vermiştir (Griffiths, 2010: 264).

Pierre Boulez hepsini varsayımsal olarak biçimlendirse de Boulez'in önerdiği bazı yeni dizisel geliştirmeleri 1952 yılından itibaren uygulanmaya başlanmıştı. Hem Boulez tarafından hem de diğer besteciler tarafından her yıl yazın Darmstadt'ta düzenlenen kursta da uygulanmaya başlanmıştı (Taruskin, 2010: 20).

Kursun iki ana hedefi vardı; birincisi Amerikan politikasının öğretisi ve kültürel değerler ile birlikte Alman halkını demokratik enstitüler kurarak tekrar eğitmek; ikinci hedefi ise Almanya'nın desteklemiş olduğu Avrupa'da eskiden faşist ya da faşist işgalinde olan başlıca Almanya, Avusturya ve İtalya'daki müzisyenler için buluşma noktası yaratmaktı. Dahası onları faşist yıllar süresince yasaklı olan ya da susturulan stil ve teknikleri sergileyerek müzikal olarak tekrar eğitilmelerini ilerletmekti. Kursun ilk yıllarında Amerikalılar tarafından verilen dersler sıklıkla

yapılıyordu. Bir kısmı da Alman olup Amerika'ya giden bestecilerdi. Charles Ives (1874-1954), Walter Piston (1894-1976), Wallingford Riegger (1885-1961) gibi Amerikalı bestecilerin besteleri ve Paul Hindemith (1895-1963) gibi savaş sırasında Amerika'ya göç eden bestecilerin besteleri de Darmstadt'ta seslendirildi. 1946'da ilk düzenlenen Darmstadt'da Henze, Brecht ve Hindemith'in "Lehrstück vom Einverstaendis" eseri seslendirildi. Hindemith'in bu eseri Hitler zamanında politik nedenlerden dolayı yasaklanmıştı (Taruskin, 2010: 20).

Darmstadt okulunun karakterini tanımlayan ve ona ait olan ilk eser, 1949'da eğitmen olarak kursta bulunan Messiaen tarafından piyano için "Mode de Valeurs et d'intensites" yazılmıştır. Bir sonraki yıl 4 eserden oluşan "Etudes de rhtyme" eserinin ikinci kısmında yayımlanmıştır. Mode de Valeurs aslında "hypostatization" fikrini yani tam olarak belirleme (fixing) kullanarak yazacağı eser ile ilgili şema oluşturmuştur. Messiaen'ın Mode de valeurs et d'intesnsités eseri bunun en iyi örneklerinden biri olup 36 nota (pitch), 24 nota değeri, 12 atak (artikülasyon) ve 7 dinamik seviyesinden (nüans) oluşan bir şema ile yazmıştır. Bu fikrin Webern'in eserlerinde de örnekleri vardır; senfonilerinde, yaylı dörtlüler ve piyano varyasyonlarında bunun sabit belirlediği belirli seslerden belirli oktavlara kadar deneyimlemiştir (Taruskin, 2010: 23).

İlk olarak 1951-1952 yıllarında festivale katılan üç genç besteci, varlıklarını katıldıkları yıllardan itibaren daha fazla hissettirmeye başladılar; Pierre Boulez, 1952 yılında Messiaen ile çalışmak için Paris'e yerleşen Karlheinz Stockhausen, İtalyan besteci ve şef Bruno Maderna (1920-1973). 1955 yılında bestecilik sınıfı Hans Werner Henze [8] (1926-2012), Pierre Boulez ve Bruno Maderna tarafından gerçekleştiriliyordu. Henze, Boulez ve Stockhausen'ın Webern'e olan itaatkarlığını sevmiyordu (Taruskin, 2010: 23).

1.2.1.Darmstadt'ta John Cage

Savaştan sonraki avangard dönemde lider besteci ve filozof, Amerika'nın müzik ve sanattaki etkisini ve baskısını arttırmasından dolayı John Cage'di. O, besteleri ile dinleyicilerin dikkatini o ana odaklamak istiyordu. John Cage yazdığı bestelerde asırlardır yapıldığı gibi duyguların ifadesi, hayal gücünü iletmek, materyali

[8] Yeni Müziğin Ötekisi

geliştirmek, uyumlu bir yapı çıkartmak gibi arayışlarda olmamıştır. Onun yerine, Zen Budizm'inden ilham almış, sesleri deneyimleyerek kendine fırsatlar yaratmıştır. Onun başarmak istediği üç ana stratejisi şans, belirsizlik ve müzik, sanat ve hayattaki sınırları bulanıklaştırmaktır (Kostka, 2006: 284,286).

1.3. 1945 Sonrası Müziğinde Besteciler

İkinci Dünya Savaşı'nda Alman baskısı altına giren Paris'te farklı bulunan müziklerin ve Yahudilerin icra ettiği müziklerin yasaklanmasıyla oluşan boğucu hava, savaşın sona ermesi ve Fransa'nın yeniden bağımsızlığını kazanması ile hızla dağıldı. İkinci Dünya Savaşı bitip "Soğuk Savaş" başladığında müzikte devrimler, karşı devrimler, teoriler, polemikler, birliktelikler ve kopmalar yaşandı. 12 ses kompozisyonu yerini tümel diziselliğe (integral serialism) bırakmış, özgürce uçuşan tınıların müziği gelmiş, neo-dada oluşumları kendine yer açmıştı (Alex, 2007: 386).

Fransız besteci ve pedagog Olivier Messiaen (1908-1992) 1941 yılında Paris Konservatuvarı'nda armoni dersleri, 1947 yılında ise müzik çözümlemesi ve estetiği dersleri vermeye başladı (Çelebioğlu, 1986:232). Genç kuşak bestecileri olan Pierre Boulez (1925-2016), Iannis Xenakis (1922-2001), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Luigi Nono (1924-1990) Messiaen'ın öğrencileridir. 1948 yılında bestelemiş olduğu "Turangalila" Senfonisi, bestecinin en geniş içerikli ve özellikli eserlerinden biridir. 1949 yılında bestelediği piyano parçası "Mode de valeurs et d'intensités" ses dizileri ritim oluşumları, nüans ve artikülasyon (bütünleşik dizi imkanları üzerinde durduğu için) açısından genç bestecilerin ilgisini çekmiştir (Griffiths, 2010: 266).

Olivier Messiaen 1950 – 1960 yılları arasında ses rengine parlaklık, ritme yön vermek için kuş seslerini notaya aktarmaya başlamış ve piyano için "Kuş Kataloğu" bestelemiştir (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014: 911).

Pierre Boulez müzikteki form çalışmalarını ve analizlerini tamamlamaya gayret ediyordu. Müzik kadar matematikte de güçlü bir alt yapısı ve birikimi bulunan Boulez, Messiaen gibi, anlamdan çok mantıksal bakış açısına dayanan bir bestecilik düşüncesinin mimarı olmuş, müziğin yapısal ilişkilerinin sıkı bir denetim altına alındığı hassas ve titiz bir yaklaşımı benimsemiştir. Boulez'in ilk önemli eserleri olan "Flüt-Piyano Sonatini" ve "1. Piyano Sonatı"nı 1946 yılında tamamlanmış, 1920 başlarından itibaren Fransa'da müziğe tamamen hakim olan yeni-klasikçilik anlayışında esaslı bir kırılma etkisi yaratmayı başarmıştır (Morgan,1991: 335,337).

1951 yılında Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursu'nda Messiaen'ın "Mode de valeurs et d'intensités" adlı yeni çalışmasından oldukça etkilenen Stockhausen, sonrasında Messiaen ile çalışmak üzere Paris'e gitmiştir. 1953 yılında Köln'e dönen Stockhausen iki dizisel etüt yazmıştır. 1957 yılında yazmış olduğu "Gruppen" (Gruplar) eserinde, mekan kullanılmış, üç ayrı orkestra konser salonunun farklı yerlerine yerleştirilmiş ve üç orkestra farklı şefler ile yönetilmiştir. "Gruppen" eserinin 1958 yılında Köln'de gerçekleşen ilk seslendirilişinde, eserin bestecisi Karlheinz Stockhausen ilk orkestrayı, Bruno Maderna ikinci orkestrayı, Pierre Boulez ise üçüncü orkestrayı yönetmiştir (Griffiths, 2010: 266,269).

György Ligeti (1923–2006) 1956 yılında Macar Devrimi'nin Sovyet Ordusu tarafından bastırılmasıyla birlikte Viyana'ya gitmiş, 1957-1958 yılları arasında Köln Elektronik Müzik Stüdyosu'nda çalışmıştır.

Müzikte gerçekleşen gelişmeler özellikle savaş sonrasında bestecilerin yazdığı teknik zorluğu yüksek seviyedeki eserleri icra edebilecek icracıların ortaya çıkmasını sağladı. İcracıların ortaya çıkmasıyla birlikte besteciler teknik sınırları daha da zorlayan eserler ortaya çıkardı ve böylece icracıların virtüözite derecesi arttı. Bu yeni virtüözite seviyesini en iyi temsil eden eserler serisi İtalyan besteci Luciano Berio (1925-2003) tarafından bestelenen Sequenza'dır. Her Sequenza solo olarak 1958 yılında ve flütten başlayarak, 2002 yılında çelloya kadar, hepsi belli bir icracıya ithafen yazılmıştır (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014: 936).

Luciano Berio, 1955 yılında Maderna ile birlikte İtalya'da ilk elektronik müzik stüdyosu olan "Studio di Fonologia Musicale"i kurdular. Berio insan sesinin elektronikle birleştirmeyi deneyimledi ve 1960 yılında eşi soprano Cathy Berberian'a ithaf ettiği solist ve orkestra için "Epifanie"yi besteledi. Aynı yıl soprano, arp ve iki perküsyon için "Daireler" adlı eserini bestelemiştir.

Krzysztof Penderecki (1933-2020) 1960'ların başında geleneksel çalgıların sınırlarını zorlamayı hedefleyen çalışmalar yapmış, yaylı çalgıların gelişkin tınılarını araştırmıştır. 1960 yılında 52 yaylı çalgı için Hiroşima Kurbanlarına Ağıt, "Threnody"yi bestelemiştir. 1961 yılında 48 yaylı çalgı için "Polymorphia" eserini bestelemiştir. Penderecki savaş ortamını anımsatan somut sesleri bestelerine yansıtır.

Elliot Carter (1908-2012) benimsemiş olduğu neoklasik stilden uzaklaşmak için 1950-1951 yılları arasında dokusal yoğunluk ve ölçü değişimleri içinde ilerleyen Birinci Kuartet'i yazmıştır (Griffiths, 2010: 267).

1.4. Müzik Tiyatro (Music Theater)

20. yüzyıl genellikle geleneksel operaya alternatif olan yeni formdaki müzik tiyatrosunun yeni fikirlerine sahip çıkıyordu. 1960'ların ortasında küçük ve esnek müzik ve drama birleşimlerinin olduğu "Müzik Tiyatro" olarak adlandırılan bir dönem başlamıştır (Griffiths, 2010).

György Ligeti'nin 1962 yılında bestelemiş olduğu "Aventures" eseri ve Igor Stravinsky'nin "Histoire du Soldat" eseri etkileyici örneklerden olabilir.

Yüzyılın ikinci yarısında besteciler müzik ve dramanın elementlerinin birleşiminden oluşan sonat formunun yeni formuna ilgi göstermeye başladılar. Dönemin özelliği saf konser müziği ile drama arasında kalmaktı.

George Crumb'ın (1929-2022) besteleri önemli dramatik elementler içerir. 1971 yılında soprano, bas flüt (bass flüte), sitar ve iki perküsyon için yazmış olduğu "Lux Aeterna" eserinde soprano, eser başladığında mumu yakıyor, eser bitiminde mumu söndürüyordu. 1971 yılında diğer yazmış olduğu geniş flüt (amplified flute), çello ve piyano için "Vox Balaenae" eserinde tüm icracılar siyah maske takıyordu. Berio'nun "Circles" eserinde soprano icra ettiği pozisyonunu eser bitimine kadar değiştiriyordu. Aynı şekilde Harrison Birtwistle'nin (1934-2022) 1969 yılında yazmış olduğu "Verses for Ensemble" eserinde yürüme hareketini nefesli çalgılar yapıyordu. Tiyatral içerik o dönemde gerçekleştirlen konserlerde bestecilik anlayışının bir parçası olmuştur (Morgan, 1991: 446).

1960 yıllarının sonu 1970 yıllarının başında İngiliz besteci Peter Maxwell Davies (1934-2016) tiyatral ve müzikal içeriğin neredeyse aynı olan eserler serisi bestelemiştir. Bu dönem yazmış olduğu bu belirgin tiyatral etkiyi gösteren eserlere örnek olarak; 1965 yılında "Revelation and Fall", 1968 yılında "Missa super L'Homme armé", 1969 yılında "Vesalii icones" ve 1974 yılında bestelemiş olduğu "Miss Donnithorne's Maggot" eserleri verilebilir.

John Cage'in 4'33 eseri izleyici sessizlik ile yüzleştiği için tiyatral olarak adlandırılmasa bile öncül olarak kabul edilebilir. Berio'nun soprano ve oda orkestrası için "Recital I" eseri 30 dakika süren bir monodramdır[9].

Mauricio Kagel (1931-2008) müzikal performansı dramatik etkiyle gerçekleştirme konusunda özellikle ilgiliydi. Kagel 'ın 1960 yılında yazmış olduğu "Sur Screne", tiyatral oda müziği eseri (Theattrical Chamber Music Work) olarak adlandırılır. Bu eser anlatıcı, şarkıcı, pandomimci ve üç müzisyen ile birbirlerine nasıl davranacakları, ne yapacakları, nerede bakacakları gibi ayrıntılarıyla yazılmış sahne talimatları veriyordu ama onlara aslında çalacak müzik sunmuyordu. Onlar için sadece genel talimatlar yazılıydı. İcra edilen metin, anlatıcıya verilmiş olandı. Bütün icracılar aslında gerçekten aktördüler (Morgan, 1991: 447).

Kagel'in 1964 yılında bestelemiş olduğu bir diğer eseri iki çello ve bir perküsyon için "Match" eseri yarışma formunda yapılandırılmıştı. Çellolar yarışmacı rolünde, perküsyon ise hakem rolündeydi. Biri sürekli diğerini geçmeye çalışıyordu. Bu kolayca müzikal farkındalığa katkıda bulundu. Perküsyoncu çelloları kesiyor, engelliyordu. Aynı zamanda çeşitli kurallar ortaya koyuyordu. Ama bu kuralları viyolonselciler görmezden geliyordu (Morgan, 1991: 447).

Tiyatral mümkünlüklerin konser sırasında daha radikal olduğu bazı eserler de bestelenmiştir; Jacob Druckman'ın (1928-1996) 1966 yılında yazmış olduğu trombon ve elektronikler için "Animus I". Kagel'ın "Match" eserinde olduğu gibi bu da bir tiyatral yarışmadır. Ama bu eser icracı ve teyp içindir.

Stockhausen'ın son dönem enstrümantal eserleri de tiyatral gösteriş içerme eğilimindedir. 1971 yılında bestelemiş olduğu "Sternklang" 3 saat süren açık hava eseridir. 5 ayrı ensemble için yazılmıştır. 5 kişiden oluşan her bir ensemble, merkezde perküsyoncu olacak şekilde etrafında ama olabildiğince uzak şekilde yer almışlardır. Böylelikle yıldızın 5 noktasını temsil etmişlerdir.

1.5. Minimalizm

Minimalizm terimi görsel sanatlar yaratıcılığında kullanılan materyallerin miktarının minimal olarak kullanıldığını gösterir. Benzer şekilde müzikteki minimalizm,

[9] Tek kişilik oyun.

müzikal kompozisyon yaratılırken nota ve diğer elementlerin en az miktarda kullanılmasını ifade eder (Cope, 1997).

Minimalizmde malzemeler en aza indiriliyordu ve işlem son derece basitleştiriliyordu. Böylelikle müzikte ne olduğu aniden belirginleşiyordu. Minimalizm 1960 yılının başında avangard estetiğine odaklanmış olarak başladı. Ama zamanla yayıldı ve popüler bir tekniğe dönüştü. Minimalist bestecilerin eserlerindeki etki rock, Afrika müziği, Asya müziği, tonalite ve romantizmi de içine alarak 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden sonra oluşan bir müzik stili oluşturdu (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014).

1960 yıllarında bir grup Amerikalı genç besteci son derece az olanaklar ile beste yapabilmek için en temel müzik elementlerine odaklanmışlardı. La Monte Young (1935-), Terry Riley (1935-), Steve Reich (1936-) ve Philip Glass (1937-) gibi besteciler büyük oranda bağımsız olarak Cage'e göre kendilerini geliştirmişlerdir. Bu besteciler müziği basit temeline geri getirme, batı geleneklerinden özgür bırakma ve en başta olduğu gibi sıfırdan başlama ile daha çok ilgilendiler. Minimalizm olarak bilinen başlattıkları gelişim dönemin müziğinde en fazla etki bırakan akım olmuştur (Morgan, 1991).

Cage'in "Şans Müziği", Babbit, Stockhausen ve Boulez'in dizisel müziği, Carter ve Berio'nun virtüözik bestelerinin karmaşık, yoğun ve zor olan modernist müziğin son eğilimlerine tepki olarak minimalist müziği besteliyorlardı. Dinleyiciyi aniden değişen bu müzikal içerik ile yormak yerine minimalist besteciler kullanılan materyalin miktarını düşürdüler ve dinleyiciyi dinledikleri anda küçük değişimlere odaklanmasını sağladılar (Burkholder, Grout, ve Palisca, 2014).

1.6. Tonaliteye Yeniden Dönüş

Tonalite kelimesi aslında geleneksel olarak batı müziğinin kabaca 1700'den 1900'a kadar tonik merkezli akor ve ses uyumunun kurulduğu periyodu anlatır (Schwartz ve Godfrey, 1992).

20 yüzyıl müziğinde, 1960'dan önce müzikte yapılan bütün yenilikçi girişimler bestecileri aslında büyük ölçüde geleneksel tonaliteden bağımsız, kendi içinde tutarlı ve özerk bir müzikal dil yaratmaya yöneltti. Gözde eğilim, özellikle fonksiyonel armonik gelişmenin referanslarından kaçındı. Bu eğilim örnek olarak Schönberg'in

12 ton teorisini; onun yeni kompozisyon metodunu ve aslında kendine kesin kurallar belirleyen tonaliteden ayrı ve bağımsız olan bir form ortaya çıkardı. Schönberg daha sonraları bu konuda düşündüğü zaman bu tür kuralcılığın gereksiz olabileceğini düşündü ve hatta 1930'ların sonu ve 1940'larda birkaç eserinde tonal düzende eserler dahi bestelemiştir. Stravinsky ve Bartok gibi birçok öncü besteci de Schönberg'in sisteminden sonra tonaliteden kaçınmıştır. Ama Sergey Rachmaninoff (1873-1943) ya da Richard Strauss (1864-1949) gibi geleneksel besteciler asla geleneksel bestelemenin ilkelerinden ayrılmamıştır.

20. yüzyılın ikinci yarından sonra genel eğilim, kişisel özellikler barındıran bestecilik dili barındıran bir kompozisyonlama yaratmaktı. 1960'larda bu yaklaşım minimalizmdeki diyatonizm ile tonal alıntıların kullanılması, caz, rock ve diğer popüler müzikteki ima edilen ortak stil ile birlikte hepsi birleşince saf modern müzik deyişinin ilkelerini önemli ölçüde aşındırdırmasıyla önemli ölçüde değişti. Bu yeni eğilimin sonucu geleneksel tonalitenin tekrar diziselliği uzun süre benimseyen besteciler tarafından bile düşünülmesi ve bestelenmesine yöneltti. Rachmaninoff'un tonal stiline göre yeni tonalite "geri dönüş" oluşturdu. Bu akım Krzysztof Penderecki (1933-2020) ve Hans Wener Henze (1926-2012) gibi bestecileri de yoğun bir şekilde tonal olmayan stillerde çalıştıktan sonra tonaliteye geri dönüş ya da tonaliteye doğru yöneltmiştir (Morgan, 1991).

1970 ve 1980 yılları boyunca müzikal materyale dönüş geniş ve profesyonel yönden ilgi toplamıştır. Pullitzer ödülü alan Amerikalı besteciler büyük başarıya ulaşmıştı. Bu besteciler; Dominick Argento (1927-2019), Ned Rorem (1923), Joseph Schwanter (1943), David Del Tredici (1937), Ellen Taaffe Zwilich (1939), Stephen Albert (1941-1992) ve John Harrison (1938) idi (Schwartz ve Godfrey, 1992).

2.Dünya Savaşı'ndan sonra birçok besteci avangard düzenin içinde bağımsız olarak bestelemeyi seçti. Müzikal radikalizm 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında farklı bir eğilime yöneldi. Direk ifadeyi vurgulayan, teorik ya da felsefik bir gündem tarafından engellenmemiş ve değişikliklere kayıtsız kalan bir akım ilgi görmeye başlamıştır. Belirli besteciler her eserin yenilikçi, ciddi ya da izleyici için dokunulmaz olarak görünen koda karşı isyan etmeye başladılar. Belki de tonaliteye geri dönüşün nedeni; karmaşıklık ve deneyselliğin özgünlüğü herkes için tahmin edilebilir olmaya başlamış olması olabilirdi (Schwartz ve Godfrey, 1992).

Kendilerini modernden özgürleştirmek için besteciler yeni materyaller ile ilgiliydiler ama eski tonalite ile de bağlarını kopartmamışlardı.

Bu yeni akımın gelişmesi farklı bir şey ortaya çıkartmıştır. Besteciler, bugüne kadar avangardın büyüsüne kapılmış olan seyirciler için şimdiye kadar ulaşılamayan bir şey sunmuşlardı. Aslında besteciler, dünyadaki bütün bestecilerin izleyeceği bir yöne dönüyorlardı (Schwartz ve Godfrey, 1992).

Eserlerinde her zaman atonal bir dil benimseyen George Rochberg (1918-2005) özellikle bestelemiş olduğu "String Quartet No. 3" eseri ile tonaliteye dönüşte dönüm noktası olmuştur. Henry Gorecki'nin 1977 yılında bestelemiş olduğu "Senfoni No.3" ve Penderecki'nin Senfoni No.2 "Christmas" eserlerinde Avrupa izleyicisini yaptıkları radikal modern estetiğini bırakarak daha lirik yaklaşımları ile şaşırtmışlardır. Penderecki ve Rochberg 19. yüzyıl müziğine benzeyen bir tonalite, Gorecki ise daha yeni bir deneyimleme ile soprano ve orkestra için yazdığı eserini izleyiciye sunmuştur. Birçok besteci için 1970'lerin ortasından itibaren müzikal materyalin yenilikçi ve özgün olmasından ziyade onu yaratıcı ve etkili kullanmak önemli olmuştur (Schwartz ve Godfrey, 1992).

Penderecki'nin 1958 yılında bestelemiş olduğu "Psalms" eserinden başlayarak 1976 yılında "Violin Concerto", 1979'da "Te Deum", 1980-84 yılları arasında bestelemiş olduğu "Polish Requiem" eserlerinde tonal elementler yavaş yavaş hissedilmeye başlamıştır. 1977 yılında Penderecki; "eski formları kullanarak hala yeni müzik besteleyebiliriz" demiştir. Bu tanımlama Amerika'daki Rochberg'in fikrine çok yakındır (Salzman, 1999).

BÖLÜM 2

GELİŞKİN TEKNİKLER VE İCRA KATALOĞU

20. yüzyıl müziği birçok bestecinin müzik estetiği yönündeki bakış açısı değişikliğe neden oldu. Melodi, armoni, ölçü ve biçim unsurlarından uzaklaşılarak tını ve dinamik unsurlar ön plana geçti.

20. yüzyılın ortalarına doğru besteciler, enstrümanın sınırlarını zorlayarak, müzikal ifadenin çeşitliliğini arttıracak renkler aramaya başladılar.

Geçmişteki değişiklikler, enstrüman üzerindeki gelişmeler zaten mükemmeldi. Tınıyı zenginleştirmek de bir teknikti. Daha önce sınırların dışında, uygunsuz görünen teknikler müzikteki güzellik anlayışı değiştikçe gelişkin teknikler (extended techniques) keşfedilmeye başlandı ve geleneksel tekniklerle birlikte gelişmeye başlamıştır (Clarke ve Doffman, 2014).

Kemanın nasıl ses çıkardığını bulmak için zaman harcanmıştı. Daha sonra başka nasıl sesler çıkarabilir diye keşif süreci başladı. Farklı tınılarla denemeler 20. yüzyıla özgü bir girişim değidir. Denemeler, enstrüman tarihinin büyük bir kısmında görülür (Boyden, 1990).

Genişletilmiş teknikler genellikle ilişkilendirilen ve beklenen güzel tonlara uymayabilir. Fakat içinde yeni tınılar üretir (Gebrian, 2012).

Tüm çalgılar, belirlenmiş ses perdelerini üretmek dışında daha farklı tınıları da üretebilirler. Besteciler ve icracılar kendilerini ifade edebilmek için bu olanaklardan yararlanabilirler. Çağdaş müziğin estetiği yüzyıl önceki durumdan çok daha geniş bir tını yelpazesine izin verir. Tını renklerinin çeşitliliği büyük ölçüde genişletilmiş ve günümüz müziğinin temelleri atılmıştır. Gelişkin teknikler teriminin kendisi geleneksel çalma yöntemlerine dayanmayan veya enstrüman yapısını değiştiren teknikleri dahil etmek için daha geniş bir anlam ifade eder (Knox, 2009).

Tını, müzikteki ifadenin ana parametrelerinden biridir ve müziğin ayrılmaz bir parçasıdır.

Gelişkin teknikler, enstrümanın sınırları olmayan teknikleri içerir. Teknik terimi belirsizdir. Besteci genellikle icracı ile birlikte çalışır.

Gelişkin teknikler, standart bir tekniğin kullanılmasını talep ederken ses üretimine farklı bir şekilde yaklaşır. Kontrast ve karşılaştırma yoluyla sınırlarını zorlayarak hem özel hem de genel teknikleri geliştirebilir. Temel teknikler olarak ele alınırsa, genişletilmiş teknikler zor ve karmaşık görünebilir (Strange ve Strange, 2001).

2.1. Sağ El Teknikleri

Yay, müziğin temel ifade aracıdır. Müzik yay hareketleri ile şekillenir. Yay basıncı, yay hızı ve tele olan temas noktası temel konulardır. Her biri sesi farklı şekilde etkiler; yay hızı sesin rezonansını, yay basıncı sesin yoğunluğunu ve dinamiğini belirler. Hepsinin de yardımıyla temas noktasının en belirgin özelliklerinden biri artikülasyon ile birlikte nüansları açığa çıkarmasıdır.

Gelişmiş teknikler içerisinde hız ve basınçtaki değişikler çeşitli artikülasyonların kazanılmasını sağlamıştır. (Wei ve Kwok, 2018).

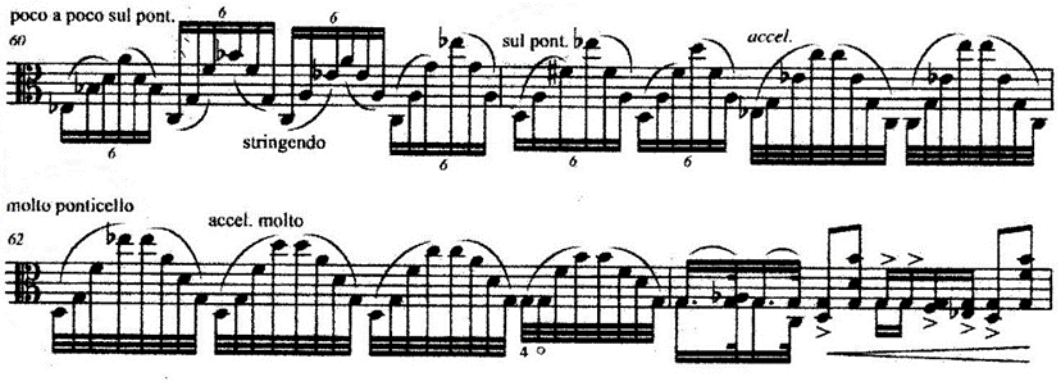
2.1.1. Sul Ponticello

Sul ponticello kısaltma olarak “sul pont”, “pont”, “SP”, veya “P” olarak gösterilir. Fransızca’da “au chevalet,” Almanca’da “am Steg” olarak adlandırılır. Sul ponticello İtalyanca’da; çalgının köprüsünün üstünde çalmak anlamına gelir.

Arşe, çalgının köprü kısmına ne kadar yakın olursa çalınan notanın tiz armonikleri o kadar duyulabilir olur. Sul ponticello çalımının birçok farklı derecesi bulunur. Bunlar nota üzerinde “on the bridge” (köprünün üstünde) “molto s.p.” olarak gösterilir. “Molto” kelimesi uygulandığı yönergeyi genişletmek amacı ile kullanılır. Bunlar arşenin tellere olan baskısı, pozisyon ve hıza göre değişiklik gösterir (Knox, 2009).

Sul ponticello ilk olarak Carlo Farina (1600-1639) tarafından 1627 yılında bestelenen “Capriccio Stavagante” eserinde kullanılmış daha sonra Luigi Boccherini (1743-1805) zamanına kadar kullanılmamıştır (Seagrave ve Seagrave, 1976)

Sul ponticello, özellikle Gérard Grisey (1946-1998) ve Salvatore Sciarrino (1947) gibi çağdaş besteciler tarafından sıklıkla kullanılmaktadır.



Resim 7- Garth Knox "Beside the bridge", Ölçü Numarası 60-63 (Knox, 2009)

2.1.2. Sul Tasto
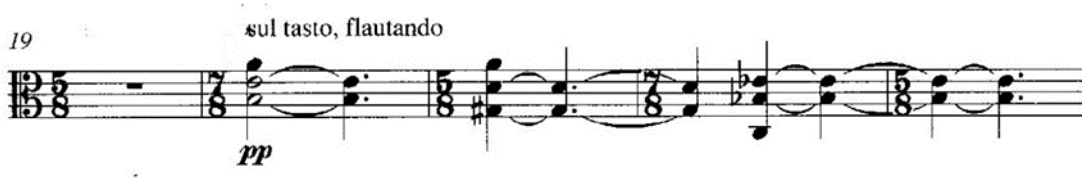
Sul tasto kısaltma olarak "tasto", "ST" veya sadece "T" olarak gösterilir. Fransızca'da "sur la toche", Almanca'da "am Griffbret" İtalyanca'da "Sul tasto" veya "Sulla tastiera" olarak adlandırılır



Resim 8- Sul Ponticello ve Sul Tasto

Sul tasto, İtalyanca; çalgının tuşesinin üstünde çalmak anlamına gelir. Sul tasto da yeni bir hareket değildir. Ancak 20. yüzyılda kullanımı daha fazla talep edilmektedir. Arşe tuşeye normal çalımda olduğundan daha yakın çalınarak telin doğal titreşimleri engellenir ve tiz doğuşkanları zayıflatılır. Ponticello ile tam ters harekettedir. Arşe hareketi çok hızlı ve hafif olmalıdır. Arşe yüzeysel olarak tellerde durmalı ve genellikle piyanissimo (pp) olmalıdır. Sul tasto ile çıkartılan ses, rüzgar ve insan nefesine benzerlik gösterir.

Sul tasto tuşede çalındığından daha yumuşak bir ses çıkartır. Besteciler aynı zamanda ses rengindeki değişiklik için de bu hareketi kullanırlar. Arşe hızı bu noktada önemlidir.



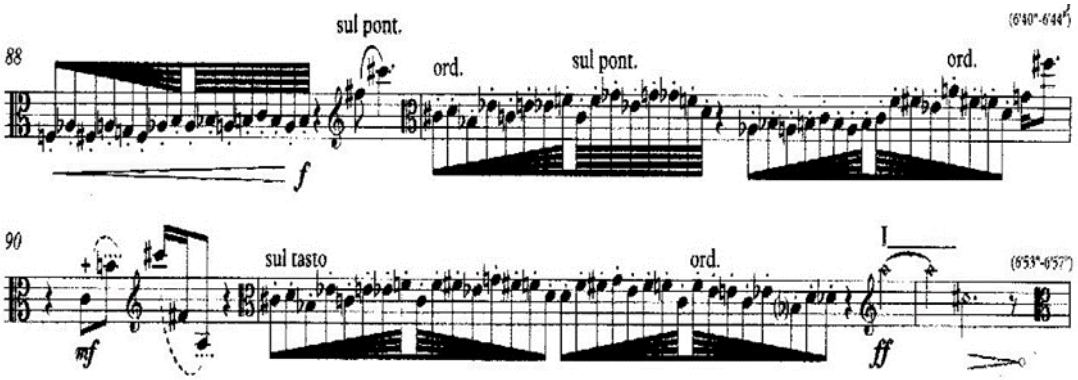
Resim 9- György Ligeti[10] "Lamento", Ölçü Numarası 19-23 (Ligeti, 2001)

Her viyola yapısal olarak genişlik, köprü, köprü boyu ve tel yüksekliği birbirinden farklıdır. Bu sebeple arşeyi, kullanılan tel dışında diğer tellere değdirmeden sul tasto icra etmek zorluklar yaratabilir. Bu zorluk çoğunlukla kullanılan telin yanındaki teli titreşmesini engellemek için parmak koymakla çözülebilir (Knox, 2009).

Flautando, yayı tuşede hafif hareket ettirerek ve sol elin parmaklarına yakın bir yerde çalınır. Flüte benzer ses çıkartılır.
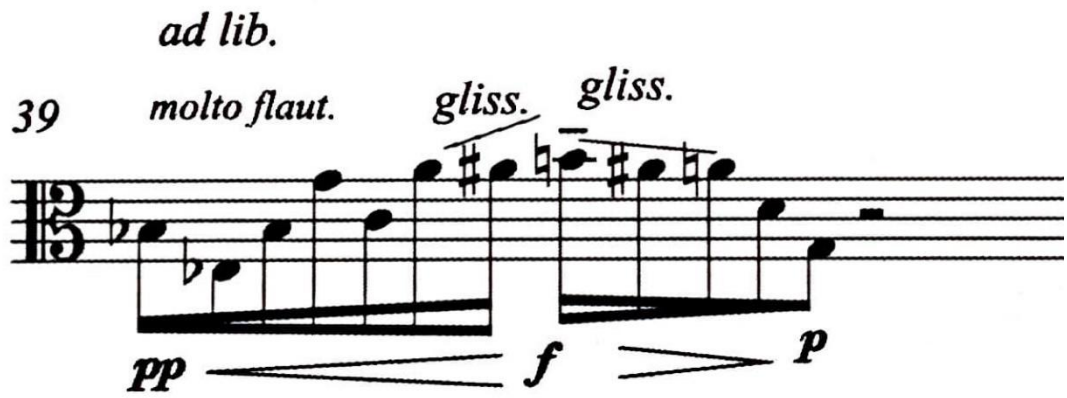
2.1.3 Ordinario

Ordinario veya Normale'nın kelime anlamı "doğal olan" demektir. Sul ponticello veya Sul tasto'dan çıkıp doğal icra edilirken arşenin kullanıldığı yere dönmek anlamına gelir. Nota üzerinde "ord." kısaltmasıyla gösterilir.



Resim 10- Mehmet Can Özer[11] Transmutations, 2016

[10] © 2001 SCHOTT MUSIC GmbH &Co. KG, Mainz – Printed in Germany
[11] © Copyright Mrhmet Can Özer, 2016



Resim 11- Matthew Hindson[12] "for solo viola", Ölçü Numarası 39

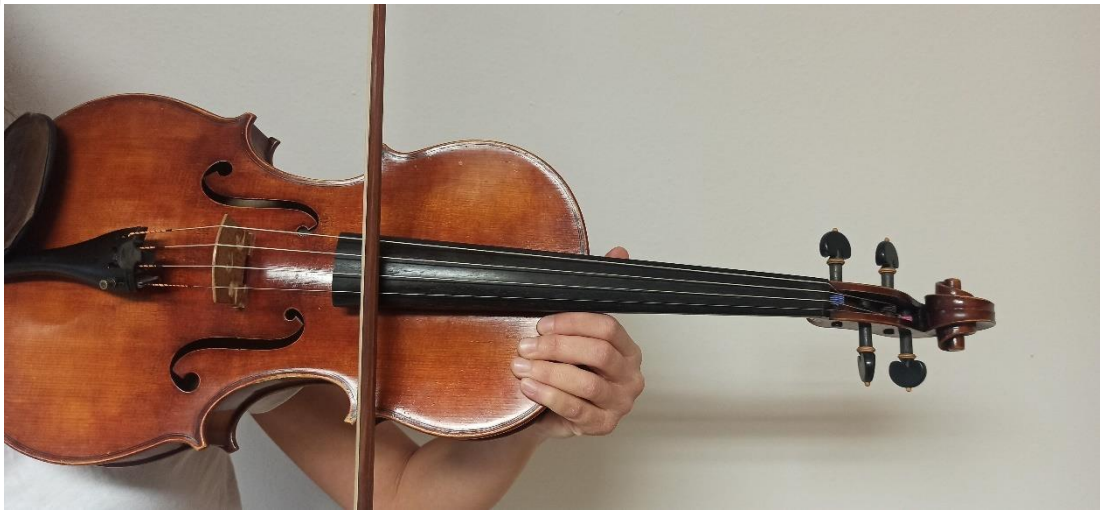


Resim 12- Sul Ponticello

[12] © Copyright Faber Music, 2006.



Resim 13- Ordinario



Resim 14- Sul Tasto



Resim 15- Flautando

2.1.4. Tremolo

Tremolo, hızlı hareket eden bir yay hareketidir (Boyden, 1990).

Tremolo viyolada kullanılan bir tekniktir. Kullanımı glissando, doğuşkanlar gibi her iki eldeki teknikler ile birleştirilerek genişletilmiştir (Galamian, 1962).
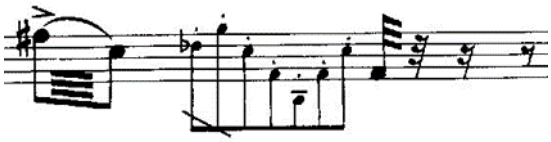
Tremolo'nun iki farklı tekniği vardır:

Arşe ile yapılan tremolo, arşe ile notalar hızlı bir şekilde tekrar edilir. Dramatik etki ve ton yoğunlaştırmak için kullanılır.



Resim 16- Luciano Berio[13] "Sequenza", Arşe ile Tremolo (Berio, 1970)

Parmak ile yapılan tremolo, parmak ile iki nota hızlıca tekrarlanır. Her iki teknikte de nota değeri vardır ya da mümkün olduğu kadar hızlı çalınır.

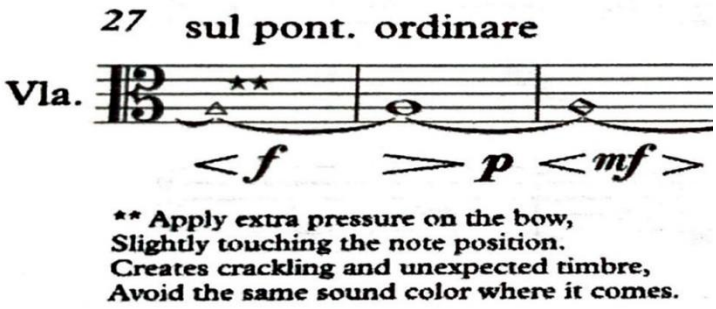


Resim 17- Luciano Berio "Sequenza", Parmak ile Tremolo (Berio, 1970)

2.1.5. Geliştirilmiş Yay Çeşitlemeleri

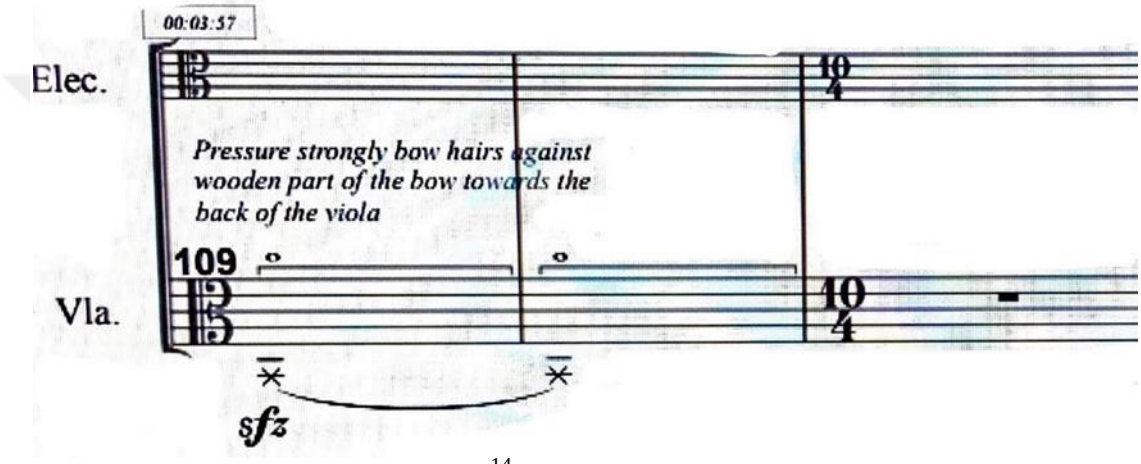
Gürültü (scratch tone – extra bow pressure), arşe üzerinde normal kullanımdan daha fazla basınç kullanılarak elde edilen cızırtılı, gıcırtılı bozulma sesleridir.

[13] © Copyright 1970 by Universal Edition (London) Ltd., London



Resim 18- Mehmet Can Özer "Transmutations"

Yayı enstrümanın arka gövdesinde çevirme(bastırma) sesi



Resim 19- Jaime Reis[14] "Fluxus, Transitional Flow" 2013

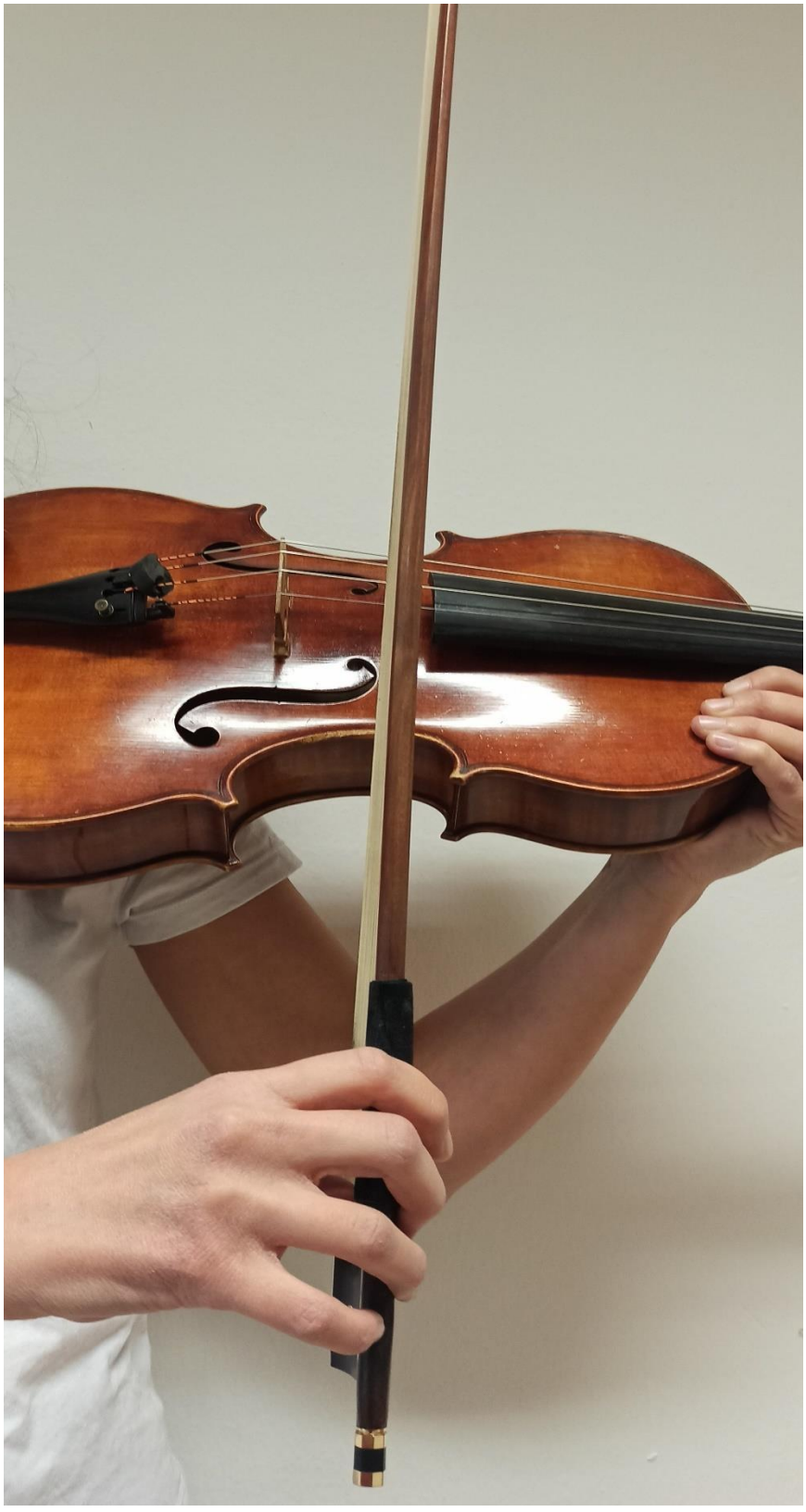
Yay ucunu tele belli belirsiz dokundurmak (lifting off)



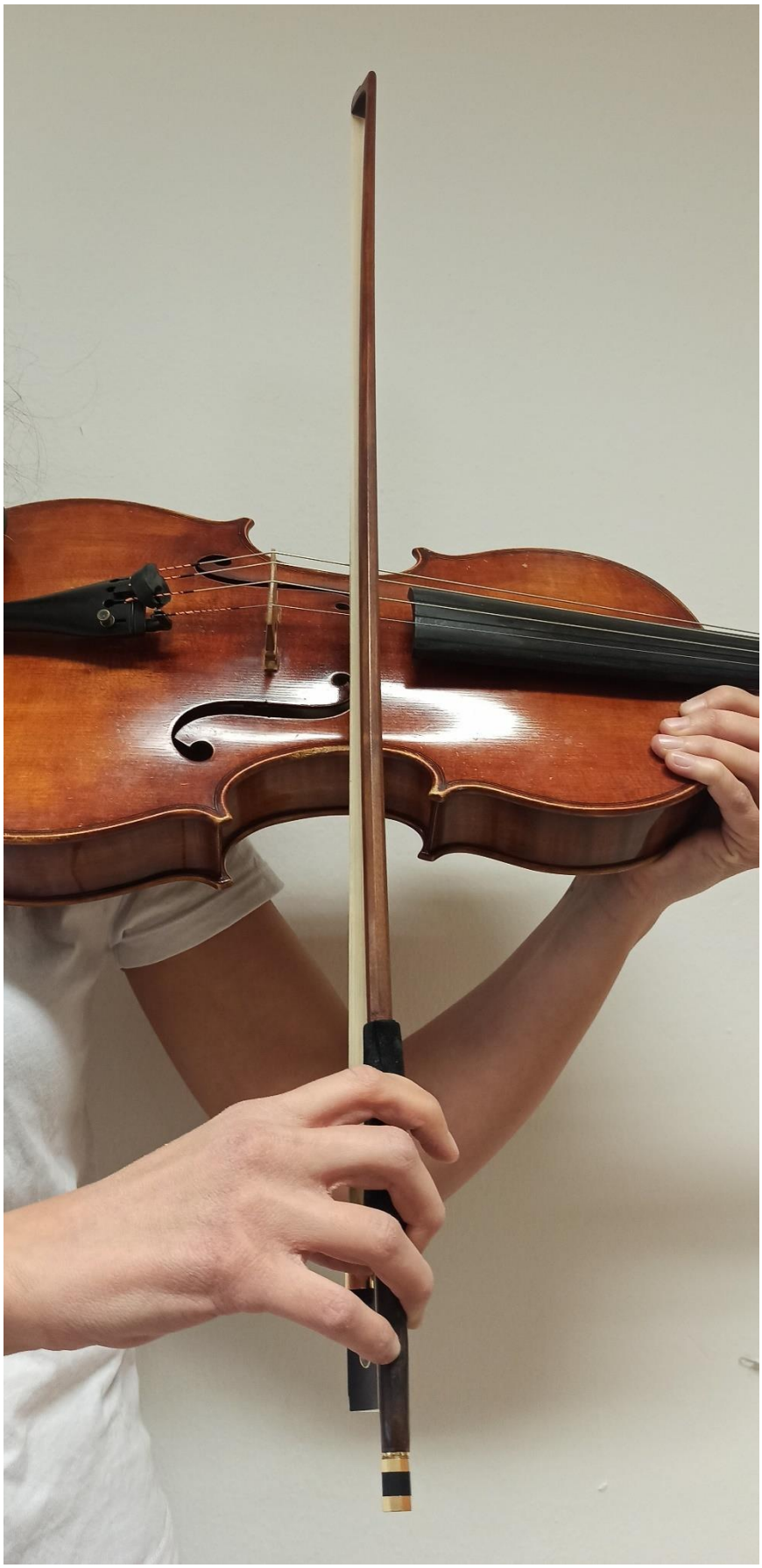
Resim 20- Lifting Off

[14] Copyright Jaime Reis, 2013.

Yayı başparmak ile sıkı tutarken yayı tel üzerinde sektirmek



Resim 21- Sektirmeden Önce Başlangıç Hareketi



Resim 22- Sektirme Hareketi

Sol el parmağı tele hafifçe dokunur, yayın ucu ile köprüden başlayıp sol eli parmağının bastığı yere kadar tel boyunca zıplatılır



Resim 23- Zıplatma Başlangıç Hareketi



Resim 24- Devam Eden Hareket



Resim 25- Parmaklara Doğru Hareket



Resim 26- Parmakların Yanında Son Hareket

Tel üzerinde parmak baskılı bir şeklide dururken yayın da tel üzerinde baskılı bir şekilde durması.



Resim 27- Sol El Parmak ve Sağ El Yay Hareketi

Köprüden başlayıp yavaş yavaş tuşeye doğru dairesel hareketler yapmak



Resim 28- Dairesel 1. Hareket



Resim 29- Dairesel 2. hareket



Resim 30- Dairesel 3. Hareket



Resim 31- Tuşeye Doğru Dairesel 4. Hareket



Resim 32- Tuşede Dairesel 5. Hareket



Resim 33- Tuşede Dairesel 6. Hareket

Sol el ile teller kapatılıp ve tuşenin üstünde sol ele yakın yay çekmek



Resim 34- Başlangıç Hareketi



Resim 35- Yayın Ortasında Yay Çekme



Resim 36- Yayın Ucunda Yay Çekme

Yayın kılları son derece gevşetilip tellere sürtülür. Solgun ve hafif bir ton çıkar



Resim 37- Yay Kılları Gevşetilmiş Olarak Tellere Sürtme

Köprünün arka kısmına yay kılları ile dokunma veya vurma

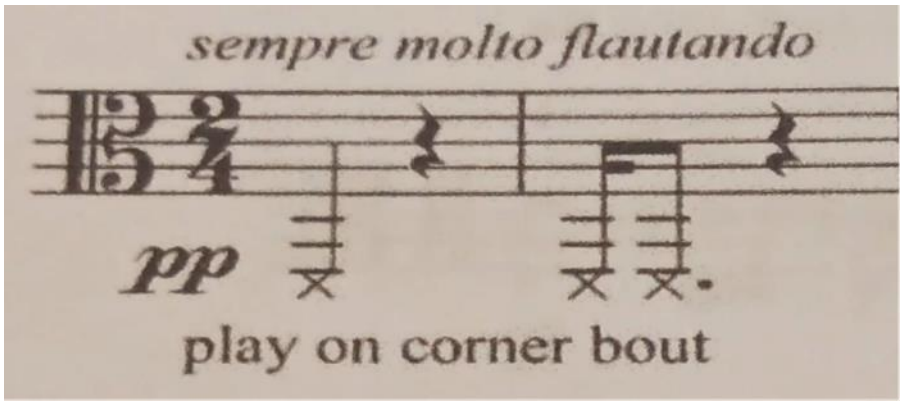


Resim 38- Köprünün Arka Kısmında Yay

Yayı enstrumanın herhangi biryerine sürtme. Soluk, nefes benzeri bir ses üretme.



Resim 39- Yayı Enstrüman Tahtasına Sürtme



Resim 40- Garth Knox “Ghost” Ölçü Numarası 1-2 (Knox, 2009)

2.2. Vurma Teknikleri

Viyolanın ses aralığı vurmalı cihazları kullanarak genişletilmiştir. Vurmalı sesler üretmenin iki yöntemi vardır; tellere ve enstrümana vurmak. Her ikisi de çeşitlendirilebilir. Vurmanın şekli, hızı, gücü değişebilir, enstrümana vururken elin pozisyonları değişebilir, enstrümana zarar vermeyecek bir nesne kullanılabilir.

En bilinen vurma tekniği 1605’te ortaya çıkan col legno tekniğidir. Çok az kullanılmış olup 20. yy’da oda müziğinde Schönberg, Berg ve Webern tarafından kullanılmaya başlanmıştır (Read, 1993).

2.2.1. Col Legno

Tarihsel gelişim olarak col legno yaylı çalgıya uygulanan en eski vurmalı tekniktir. Yayın tahtası ile tellere vurmak besteciler tarafından ilk olarak 1605 yılında kullanılmış olmasına rağmen 19. yüzyılda kullanımı nadirdi.

Col legno birçok değişik şekillerde kullanılır;

“Col legno battuto”, yayın tahtası ile tuşe üzerine vurularak



Resim 41- Col legno battuto

“Col legno tratto”, yayın tahtası ile tellere vurmadan, tellere sürterek



Resim 42- Col legno tratto



Resim 43- Col legno tratto, devam eden hareket

Sol parmak tırnağı ile tele dokunurken col legno



Resim 44- Sol El Tırnağı ve Col Legno Hareketi

Sol el pizzicato ve tuşede col legno



Resim 45- Sol El Pizzicato ve Col Legno Hareketi

Sol el glissando yaparken tuşede col legno



Resim 46- Sol El Glissando Başlangıç Hareketi ve Col Legno



Resim 47- Sol El Kaydırma Hareketi ve Col Legno

Teller sol el ile kapatılıp tuşeden köprüye doğru col legno yapılarak



Resim 48- Sol El ve Col Legno Başlangıç Konumu



Resim 49- Sol El Konumu ve Col Legno Kaydırma Hareketi

Doğuşkanlar için sol el parmakları ile tellere hafifçe dokunup, köprünün üstünden parmaklara doğru col legno yapılarak



Resim 50- Sol El ve Col Legno Başlangıç Konumu



Resim 51- Sol Elin Konumu ve Yayın Parmaklara Doğru Hareketi

Teller sol el parmakları ile kapatılıp yayın tahta kısmı tuşeden köprüye doğru bir sıçrama hareketi yaparak



Resim 52- Sol El ve Col Legno Başlangıç Konumu



Resim 53- Col Legno Sıçratma Hareketi



Resim 54- Col Legno Sıçratma Hareketi ile Köprüye Geliş

Köprü arkasında bulunan tellere col legno



Resim 55- Körü Arkasında Col Legno

2.2.2. Sol El ile Vurma Teknikleri

Sol el parmakları ile tuşenin üzerinde tellere vurarak



Resim 56- Sol El Parmaklarının Konumu



Resim 57- Sol El Parmakları ile Tele Vurma

Sol el ile köprünün üstüne vurarak



Resim 58- Sol El Parmaklarının Köprü Üstündeki Konumu



Resim 59- Sol El Parmakları ile Köprü Üstüne Vurma

Arşe kullanmadan sol el ile tril yaparak



Resim 60- Sol El Parmaklarının Konumu



Resim 61- Sol El Parmaklarının Tekrarlayan Hareketi

Sol el tırnakları ile tellere dokunarak



Resim 62- Sol El 1. Parmak Tırnağının Konumu



Resim 63- Sol El 2. Parmak Tırnağının Konumu



Resim 64- Sol El 3. Parmak Tırnağının Konumu

2.2.3. Sağ El ile Vurma Teknikleri

Sağ el iki parmak ile tellere dokunarak (quasi trill)



Resim 65- quasi trill

Sağ el tırnakları ile tril veya tremolo



Resim 66- Sağ El 1. Parmak Tırnağının Tel Üzerindeki Konumu



Resim 67- Sağ El 2. Parmak Tırnağının Tel Üzerinde Tekrarlayan Hareketi



Resim 68- Sağ El 3. Parmak Tırnağının Tel Üzerinde Tekrarlayan Hareketi

Sağ el tırnakları ile tellere dokunarak



Resim 69- Tırnağın Tele Dokunma Konumu

Sağ el parmak eklemleri ile tellere dokunarak



Resim 70- Sağ El Parmak Eklemlerinin Konumu

Sağ el avuç içi ile tellere vurarak



Resim 71- Sağ Elin Tel Üstündeki Konumu

Düz sağ parmaklar ile köprünün karşısına dört tele birden vurarak



Resim 72- Sağ El Parmaklarının Köprü Karşısına Olan Vurma Hareketi

Düz sağ el parmakları ile köprünün arka kısmına dört tele birden vurarak



Resim 73- Sağ El Parmaklarının Köprü Arkasına Olan Vurma Hareketi

Yayın topuk kısmını tellere dokundurarak



Resim 74- Yayın Topuk Kısmının Tellere Dokunma Konumu

Sol el ile teller kapatılıp yayın topuk kısmı ile tellere dokunarak



Resim 75- Sol El Parmaklarının Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile “Do Teli” ne Dokunma Hareketi



Resim 76- Sol El Parmaklarının Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile “Sol Teli” ne Dokunma Hareketi



Resim 77- Sol El Parmaklarının Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile “Re Teli” ne Dokunma Hareketi



Resim 78- Sol El Parmaklarının Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile “La Teli” ne Dokunma Hareketi

Sol el ile teller kapatılıp yayın topuk kısmı ile köprü üstüne dokunarak



Resim 79- Sol El Parmakları Konumu ve Yayın Topuk Kısmı ile Köprü Üstüne Dokunma Hareketi

Enstrümanın gövdesine parmaklar ile vurarak



Resim 80- Enstruman Gövdesine Sağ El Parmakları ile Başlangıç Vurma Hareketi



Resim 81- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmakları ile Vurma Hareketi

Parmakları enstrüman gövdesi üzerinde yuvarlayarak



Resim 82- Enstrüman Gövdesinde Sağ El Parmaklarının Yuvarlama Hareketi için Başlangıç Konumu



Resim 83- Enstrüman Gövdesinde Sağ El Parmaklarını Yuvarlama Hareketi

Enstrüman gövdesine tırnak ile vurarak



Resim 84- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmak Tırnakları ile Vurma

Enstrüman gövdesine parmak eklemleri ile vurarak



Resim 85- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmak Eklemleri ile Vurma

Enstrüman gövdesine avuç içi ile vurarak



Resim 86- Enstrüman Gövdesine Sağ El Avuç İçi ile Vurma

Enstrüman gövdesine tril yapar gibi vurarak



Resim 87- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmakları ile Tril Yapma Konumu



Resim 88- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmakları ile Tril Tekrarlayan Hareket

Enstrüman gövdesine tırnak ile tril yaparak



Resim 89- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmak Tırnakları ile Tril Yapma Konumu



Resim 90- Enstrüman Gövdesine Sağ El Parmak Tırnak Tırnakları ile Tril Tekrarlayan Hareket

Düz bir avuç içi ile tuşeye vurarak



Resim 91- Sağ El Avuç İçi ile Tuşeye Vurma Hareketi

Yumruk şeklinde bir el ile tuşeye vurarak



Resim 92- Sağ El Yumruk ile Tuşeye Vurma Hareketi

Parmak uçları ile enstrümanın ön kısmına dokunarak, vurarak ya da tıklatarak



Resim 93- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Uçları ile Dokunma Hareketi

Enstrümanın ön kısmına tırnak ile dokunarak, vurarak ya da tıklatarak



Resim 94- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Tırnakları ile Dokunma Hareketi



Resim 95- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Tırnakları ile Sırasıyla Tıklatma Hareketi

Enstrümanın ön kısmına parmak eklemleri ile dokunarak, vurarak ya da tıklatarak



Resim 96- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Eklemleri ile Dokunma Konumu



Resim 97- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Parmak Eklemleri ile Dokunma Hareketi

Enstrümanın ön kısmına avuç içi ile dokunarak, vurarak ya da tıklatarak



Resim 98- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Avuç İçi ile Dokunma Konumu



Resim 99- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Avuç İçi ile Dokunma Hareketi

Enstrümanın ön kısmına yumruk ile dokunarak, vurarak



Resim 100- Enstrümanın Ön Kısmına Sağ El Yumruk ile Vurma Hareketi

Enstrümanın arka gövdesine parmaklar ile vurarak, dokunarak



Resim 101- Enstrümanın Arka Gövdesine Sağ El Parmakları ile Vurma Hareketi

Enstrümanın arka gövdesine avuç içi ile vurarak, dokunarak



Resim 102- Enstrümanın Arka Gövdesine Sağ El Avuç İçi ile Vurma Hareketi

Enstrümanın arka gövdesine parmak eklemleri ile vurarak, dokunarak



Resim 103- Enstrümanın Arka Gövdesine Sağ El Parmak Eklemleri ile Vurma Hareketi

Enstrümanın arka gövdesine tırnaklar ile tıngırdatarak



Resim 104- Enstrümanın Arka Gövdesine Sağ El Parmak Tırnakları ile Tıngırdatma Hareketi

Enstrumanın arka gövdesinde sırtın ortasına vurarak



Resim 105- Enstrümanın Sırtına Sağ El Avuç İçi ile Vurma Konumu

Tırnaklar ile çenelikte tril yaparak



Resim 106- Sağ El Parmak Tırnakları ile Çenelikte Tril Başlangıç Konumu



Resim 107- Sağ El Parmak Tırnakları ile Çenelikte Tril Tekrarlayan Hareket

Tuşenin kenarına yayın burgusu ile vurarak



Resim 108- Tuşenin Kenarında Yayın Burgusu'nun Konumu

Enstrümanın rezonanslı kısmına dokunarak (Read, 1993).



Resim 109- Sağ Elin Konumu

2.3. Pizzicato Çeşitlemeleri

Teli parmakla çekmek anlamına gelen pizzicato kısaca "pizz." olarak yazılır. Pizzicato'nun ilk yazılımı 1605 yılında Tabias Hume'nin (1579-1645) viola da gamba için yazmış olduğu "The First Part of Ayres" eseridir. Claudio Monteverdi (1567-1643) aynı tekniği 1624 yılında "II combattimento di Tancredi e Clorinda" eserinde kullanmıştır. 19. yy'da pizzicato Pyotr Ilyich Çaykovski'nin (1840-1893) 4.
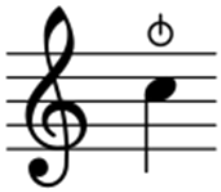
Senfonisi'nin 3. Bölümünde dikkat çekici bir şekilde kullanılmasına rağmen pek ilgi görmemiştir (Knox, 2009).

19. yüzyılın sonuna kadar pizzicato tek bir hareketti. Sağ elin işaret parmağı ile teli çekmek anlamına geliyordu. Günümüzde de birçok farklı pizzicato besteciler tarafından kullanılmaktadır;

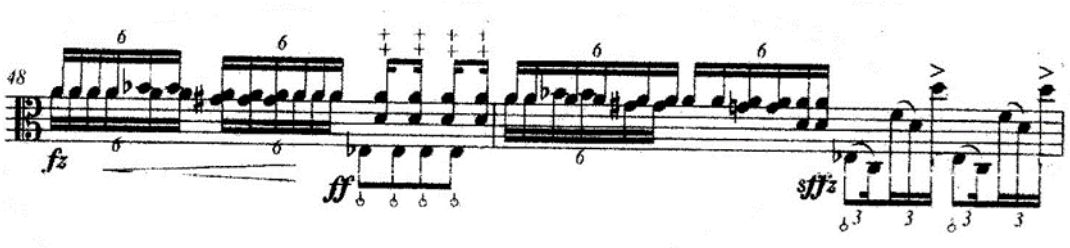
20.yy'da özellikle caz müziğinde kontrbas çalıcıları tarafından kullanılmaya başlandı. Geleneksel pizzicato dahil olmak üzere başka pizzicato yöntemleri de geliştirildi. Bunlara en iyi örnek sol el pizzicato, Bartok pizzicato, tırnak pizzicato, pena pizzicato, glissando pizzicato, köprü arkası pizzicato, çoklu pizzicato (strumming), cızırtılı pizzicato olabilir (Kostka, 2006: 225).

Gelişkin teknikler listesinde pizzicatoyu görmek şaşırtıcı olabilir. Ancak gelişmiş teknikler diğer eylemlerle birleştirilip, genişletilebilir.

Bartok pizzicato, sağ parmağın teli aşağıdan yukarıya kuvvetli bir şekilde çekilip telin tuşeye çarptırılması keskin bir vuruş tınısını ortaya çıkartır. Nota üzerinde aşağıdaki örnekte olduğu gibi gösterilir.
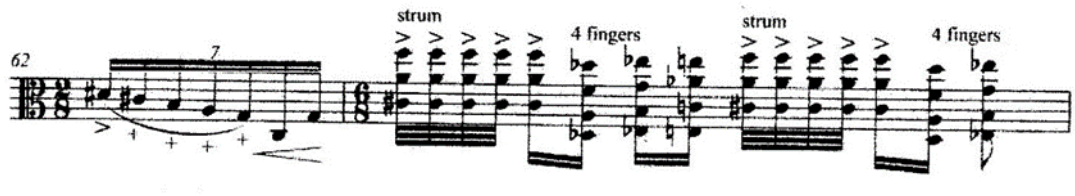


Resim 110- Bartok Pizzicato'nun Nota Üzerinde Gösterimi



Resim 111- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 48-49 (Knox, 2009)
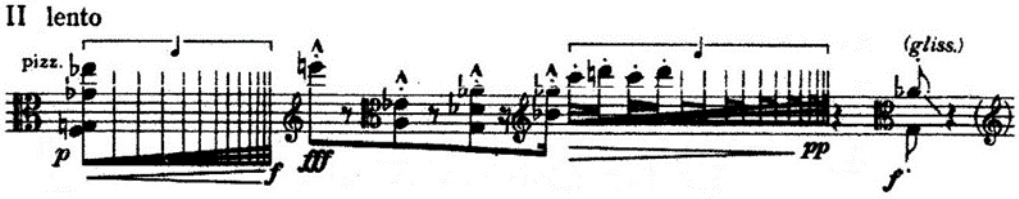
Çoklu (strumming) pizzicato, gitardaki ritim çalışı ile benzerlik gösterir



Resim 112- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 62-63 (Knox, 2009)

Sol el ile yapılan pizzicato nota üzerinde "+" işareti ile gösterilir

Glissando pizzicato, tel çekildikten sonra sol parmağın ses üzerinde istenilen notaya hızlıca kaydırılmasıyla oluşur. Kaydırılan bazı sesler belli, bazıları ise değildir.



Resim 113- Peter Maxwell Davis[15] "The Door of the Sun" (Davies, 1975)

[15] © Copyright 1978 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. All rights reserved Printed in England

Pizzicato tremolando (banjo pizz), teller işaret parmağı ile harekete geçirilir.



Resim 114- İşaret Parmağının Konumu, Başlangıç Hareketi “Do” Teli Pizzicato



Resim 115- İşaret Parmağının Konumu, 2. Hareket “Sol” Teli Pizzicato



Resim 116- İşaret Parmağının Konumu, 3. Hareket “Re” Teli Pizzicato



Resim 117- İşaret Parmağının Konumu, 4. Hareket, “La” Teli Pizzicato

Ters pizzicato (reverse pizz), normalde kullanılan tersine hareket ile 4 tel çekilir



Resim 118- Ters Pizzicato, Başlangıç Hareketi, “La” Teli Pizzicato



Resim 119- Ters Pizzicato, 2. Hareket, “Re” Teli Pizzicato



Resim 120- Ters Pizzicato, 3. Hareket, “Sol” Teli Pizzicato



Resim 121- Ters Pizzicato, 4. Hareket, “Do” Teli Pizzicato

“Thumb” (baş parmak pizzicato), teller baş parmak ile çekilir



Resim 122- Baş Parmağın Konumu

“Guitar”, “brush” (pizz arpeggiato), teller baş parmak veya birkaç parmak ile çekilir



Resim 123- Baş Parmak “Do” Teli Pizzicato Hareketi



Resim 124- Baş Parmak “Sol” Teli Pizzicato Hareketi



Resim 125- Baş Parmak “Re” Teli Pizzicato Hareketi



Resim 126- Baş Parmak “La” Teli Pizzicato Hareketi



Resim 127- Başka Parmaklar ile Pizzicato Arpeggiato Hareketi

Çimdik pizzicato (pinch pizz), 2 parmak ile tel çekilir



Resim 128- 2 Parmak ile Çimdik Pizzicato

Sol el telleri kapatırken sağ el parmakları ile tuşede teli çekmek



Resim 129- Sol El Parmaklarının Konumu ve Sağ El Parmaklarının Hareketi

“Nut” pizzicato, yayın en alt kısmı ile tele dokunulur



Resim 130- Yayın Topuk Kısmının Tel Üzerindeki Konumu

“Bisbigliando” pizzicato, sağ elin 4 parmağı ile hızlı ve dönüşümlü olarak tek teli çekme



Resim 131- Sağ Elin 1. Parmağı ile Tek Teli Çekme



Resim 132- Sağ Elin 2. Parmağı ile Tek Teli Çekme



Resim 133- Sağ Elin 3. Parmağı ile Tek Teli Çekme



Resim 134- Sağ Elin 4. Parmağı ile Tek Teli Çekme

“Hammer on” pizzicato, açık bir tel kopartılacak gibi çekilir ve nota yarım ton yükselir hemen kuvvetli bir şekilde parmakla vurulur böylece telin titreşimi aniden durdurulur



Resim 135- Telin Çekilme Konumu



Resim 136- Telin Çekilme Hareketi



Resim 137- Tel Çekildikten Sonra Parmak ile Vurma Hareketi

“Effleuré” pizzicato (belirsiz pizz), sol el parmakları tele hafifçe dokunur ve sağ el pizzicato yapar



Resim 138- Sol El Parmaklarının Konumu ve Sağ El Pizzicato Hareketi

“Muffled” pizzicato (boğuk pizz), sağ elin dış kenarı köprünün önündeki telleri bastırır, parmaklar pizzicato yaparken donuk ve kuru bir tını ortaya çıkar



Resim 139- Sağ El Baş Parmak Konumu ve Pizzicato Hareketi

“Silent” pizzicato (sessiz pizz), tellere sağ el işaret parmağı ile hızla vurulur böylece yumuşak ve hassas bir klik sesi ortaya çıkar



Resim 140- Sağ El İşaret Parmak ve Tele Vurma Konumu



Resim 141- Sağ El İşaret Parmak ve Tele Vurma Hareketi

“Touch” pizzicato (dokunma pizz), sağ el teli aşağıya doğru bastırırken sol el teli çeker ve ardından aniden sağ el serbest bırakılır



Resim 142- Sağ ve Sol El Parmaklarının Teli Çekme Hareketi



Resim 143- Sol El Parmağının Serbest Kalması ve Sağ El Parmağının Pizzicato Hareketi

Sağ el 2. parmak tırnağı ile tel yukarıya doğru çekilir



Resim 144- Sağ El Parmak Tırnağı ile Telin Çekilmesi

Köprüye oldukça yakın bir yerde tel tırnak ile çekilir, bu metalik bir ses üretir



Resim 145- Sağ El Parmak Tırnağının Köprüye Yakın Konumu

Tırnağın üst yüzeyi telin altına yerleştirilir ve parmağın hızlı bir hareketi ile tel çekilir



Resim 146- Sağ El Parmak Tırnağının Üst Yüzeyinin Telin Altındaki Başlangıç Konumu



Resim 147- Sağ El Parmak Tırnağının Üst Yüzeyinin Teli Çekme Hareketi

Tel normal bir şekilde çekildikten sonra sağ el parmağı ters çevirilir ve böylece tele değen tırnak telin titreşimi ile birlikte istenilen rengi ortaya çıkartır.



Resim 148- Başlangıç Hareketi Pizzicato



Resim 149- Pizzicato Yapıldıktan Sonra Tırnak Yüzeyinin Tele Değmesi

Sol el tırnağı telin üzerine hafifçe dokunur. Sağ el ile tel çekilince tel titreşimi tırnakta hissedilir



Resim 150- Sağ ve Sol El Parmak Tırnaklarının Tel Üzerindeki Konumları

Tel normal bir şekilde çekilir ardından sol el tırnağı tele hafifçe dokunur



Resim 151- Sağ El Pizzicato ve Sol El Parmak Tırnağı Konumu



Resim 152- Sağ El Pizzicato ve Sol El Parmak Tırnağı Hareketi

Tel sol el tırnağı ile gerilir aynı zamanda sağ el ile tel çekilir



Resim 153- Sol El Parmak Tırnağı ve Sağ El Pizzicato Konumu



Resim 154- Sol El Parmak Tırnağı ve Sağ El Pizzicato Hareketi

Sol el teller kapatırken köprünün arkasında pizzicato yapma



Resim 155- Sağ El Köprü Arkası Pizzicato ve Sol El Parmaklarının Tel Üzerindeki Konumu

Yayın burgu kısmı ile köprünün üstünde pizzicato



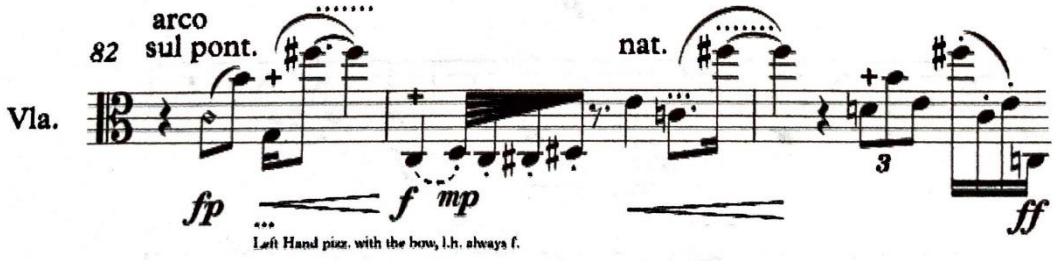
Resim 156- Yayın Burgu Kısmının Köprü Üzerindeki Konumu

Köprünün üstünde tırnak ile pizzicato



Resim 157- Sağ El Parmak Tırnağının Köprü Üstündeki Pizzicato Konumu

Sol el pizzicato aynı zamanda sağ el arco



Resim 158- Mehmet Can Özer “Transmutations”, Ölçü Numarası 82-83, 2016



Resim 159- Sol El Pizzicato Sağ El Yay Çekme Hareketi

Sol el tremolo veya trill pizzicato



Resim 160- Sol El Parmaklarının Konumu



Resim 161- Sol El Parmaklarının Hareketi

2 hareket sürekli tekrarlanır.

Sol el pizzicato aynı zamanda sağ el col legno (Read, 1993).



Resim 162- Sol El Pizzicato ve Sağ El Col Legno
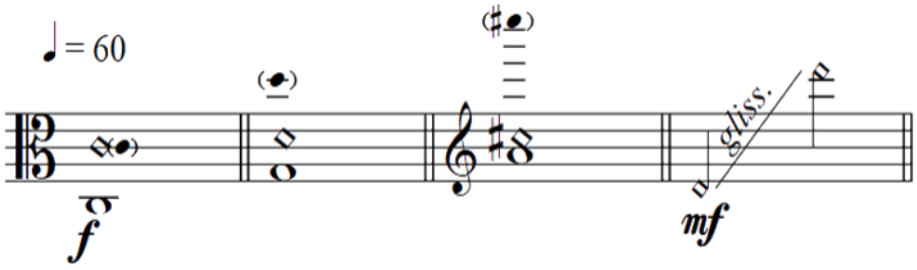
2.4. Sol El Teknikleri

2.4.1. Doğuşkanlar (Harmonics)

Doğuşkan kelimesi müzikte "yetenekli" anlamına gelen eski Yunan "harmonikos" kelimesinden gelir. Kontrbas gibi büyük ve yavaş yaylı çalgılar üzerinde yoğun bir şekilde geliştirilmiştir. Keman repertuarında doğuşkan yazımı örneği, L'Abbe le Fils'in (1720-1803) 1763 yılında yazmış olduğu tamamen doğuşkanlardan oluşan "Menuet" eseridir. 20. yüzyılda Schönberg, Berg ve Webern gibi besteciler tarafından yaygın olarak kullanılmaya başlandı. Bugün spektral besteciler ve Kaija Anneli Saariaho (1952) ve Georg Friedrich Haas (1953) gibi etkilenen besteciler bunları dillerinin bütünleşmiş bir parçası olarak kullanmaktadır. Salvatore Sciarrino (1947) solo enstrümanlar için yazdığı eserlerinin çoğunu doğuşkanlar içinde yazmıştır (Knox, 2009).

Tını rengini değiştirmek için doğal ve yapay doğuşkanlar kullanılabilir. Parmak hareketiyle enstrümanın sınırları genişletilebilir.

Arşenin notayı başlatmasıyla oluşan doğal olarak duyulan doğuşkanlar açık telde gösterilir. Doğuşkanın nereden tam olarak nereden çıkacağı icracının sol elindeki ara pozisyonlar ile belirlenir. Arşenin kullanıldığı sağ el ise doğuşkan için gerekli olan hız ve basınç değerini bilmelidir (Knox, 2009). Bu sebeple çalarken icracının tecrübesi çok önemlidir. Doğuşkanlar nota üzerinde aşağıdaki gibi gösterilir.

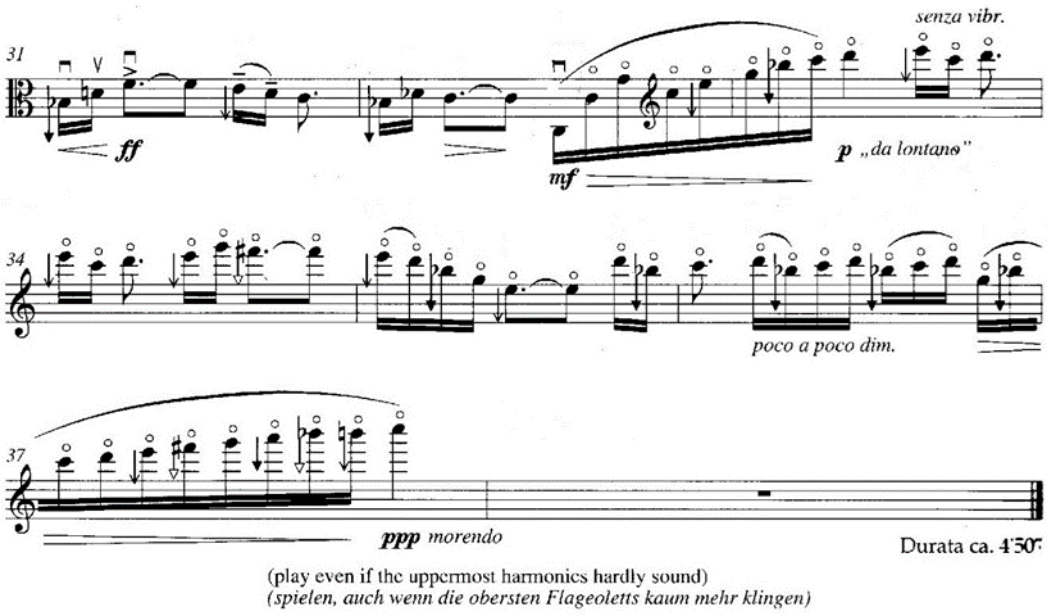


Resim 163- Doğal Doğuşkan

Doğal doğuşkanların icra edilirken rahat çıkabilmesi için dokunsal deneyim, anlaşılır olabilmesi için yeterli zaman sağlanmalıdır.
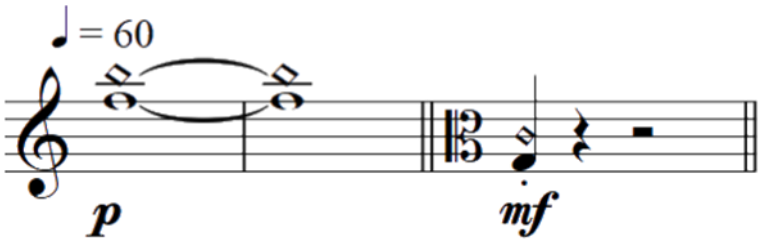


Resim 164- Doğal Doğuşkan için Sol Elin Konumu



Resim 165- György Ligeti "Loop", Ölçü Numarası 31-38 (Ligeti, 2001)

Yapay (yardımcı bir parmak ile beraber icra edilen) doğuşkanlar işaret parmağının tuşeye sert bir şekilde bastıktan sonra dördüncü parmağın icra edilen telin üzerinde hafifçe dokunmasıyla oluşur (Eales, 1992).



Resim 166- Yapay Doğuşkan



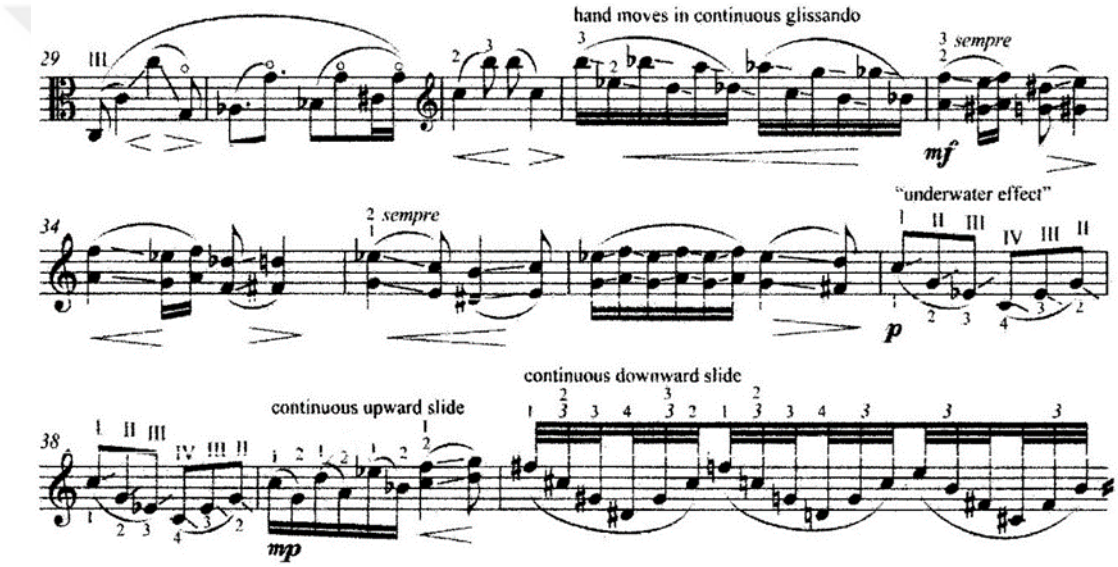
Resim 167- Yapay Doğuşkan için Sol Elin Konumu



Resim 168- Yapay Doğuşkan için Sağ ve Sol Elin Konumu

2.4.2. Kaydırma (Glissando)

Glissando, sol elin bir parmağını kullanarak yatay bir hareket ile tuşe boyunca kaydırma tekniğidir. Carlo Farina'nın "Capriccio Stravagantes" eserinde görülmüştür (Boyden, 1990). Daha Sonra Paganini tarafından sıkça kullanılmış sonrasında Béla Bartok eserlerinde kullanmıştır (Read, 1993). Glissando'nun çeşitli kullanımı bir çok bestecide göze çarpar. Bunlar; tel üzerinde parmaklara baskı uygulayarak tek tel ya da farklı tellerde, tele hafifçe baskı uygulayarak sesin armonikleriyle, elin tamamıyla, tırnakla, bozuk para ya da metal objelerle, küçük zillerle, col legno tekniğiyle (arşenin tahtasıyla), pizzicato glissando ile ilk önce teli çekerek ardından diğer sese kaydırılmasıyla yapılabilir (Rolland, 1986).



Resim 169- Garth Knox "One finger", Ölçü Numarası 29-40 (Ligeti, 2001)

2.4.3. Con Sordino (Muting)

Sürdin bir enstrümanın tınısal karakterininin bir bölümünü baskılayarak ya da altını çizerek farklılaştıran bir araçtır. Sürdin nota üzerinde kısaca italyanca "con sordino", Fransızca "sourdine", Almanca "mit dämpfer" olarak belirtilir. Viyolada klasik kullanımda köprünün üstünde "Sol" ve "Re" tellerinin arasına yerleştirilir. Günümüz bestecileri çeşitli sürdinler kullanarak sesin tınısını değiştirmişlerdir (Read, 1993: 30).

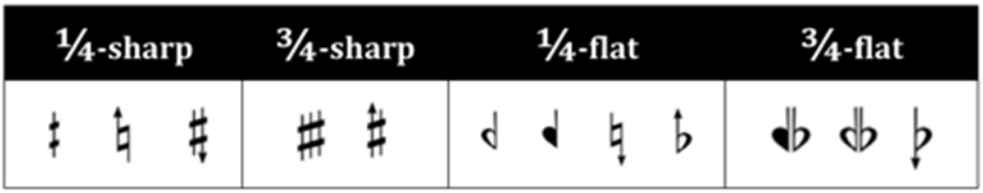


Resim 170- Con Sordino (muting)

2.4.4. Komalar (Mikroton)

20. yüzyıl bestecileri, küçük ikilileri daha da ayrıntılı olarak çeyrek ya da daha küçük aralıklara böldüler (Knox, 2009).

Mikroton, Carilla ve Haba öncülüğünde kullanılmaya başlanmıştır. Bir oktavın eşit bölündüğü 12 yarım sesten oluşurken mikrotonal sistemde daha fazla sese bölünür. Küçük ikiliden daha az tüm bölünmeler mikrotona girer (Read, 1993:118).



Resim 171- Komalar

Geleneksel tonalitenin tükenmişliği 20. Yüzyılın başlarındaki müzikal isyanları doğurmuştur. Birkaç besteci standart batı 12 ton kromatik dizisi ile yeni mikrotonal boyutta besteleme arayışlarına girmiştir. 1950 yılında önce bu eşit akortlanmış sistem üzerinde eklenen kromatik formların genişletilmesiyle yapılmıştır.

Alois Haba (1893-1973) mikrotonal müziği akortlanmış diziyi çıkış noktası olarak kabul edip ileri alt bölümler (subdivision) uygulayarak (quarter tones) tanıtmıştır. Başka bir yaklaşım ise doğal armonik orana göre diyatonik tonaliteyi başka bir form ile akortlamasıydı. Bu akortlama sadece entonasyon (just intonation) olarak bilinir.

Yapı olarak diyatonik kalıyor, ama konsonans ve disonans arasında ayrı bir oran oluşuyordu.

1950'lere kadar ikici yaklaşım daha az ilgi görmüştür. Fakat 1950'lerden sonra tonaliteyi canlandıran önemli bir element olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Kendine göre akortlamayı (pure tuning) kullanan besteciler Stockhausen ve La Monte Young minimalist bağlamda kullanmışlardır. Young, müziğinde "pure tuning" ile desteklenmiş armoniler kullanıyordu. Dinleyici en narin ses değişikliklerini, bu armoniler yavaş değiştiği için net bir şekilde duyabiliyordu. Stockhausen 1968 yılında yazmış olduğu "Stimmung" eseri 6 solo ses içindir. Nota materyallerini sınırlandırmıştır. 6 notadan oluşan akor ve bu akor doğal doğuşkan seriden türetilmiştir. Amerikalı Ben Johnstan'ın (1926-) deneyimlediği; 1959 yılında bestelemiş olduğu "String Quartet" No.1, 1964 yılında "String Quartet" No.2, 1966 yılında "Quintet for Groups", 1969 yılında "Four Do – It – Yourself Pieces", 1975 yılında "In Memory Harry Partch" ve 1973 yılında "String Quartet" No.4 eserleridir (Morgan, 1991).

2.5. Farklı Nesneler ile Çalma

Besteciler enstrumandan çıkartılabilecek değişik sesleri objeler takarak ya da kullanarak ve nota üzerinde belirterek uygulayabilirler (Read, 1993).



Resim 172- Farklı Nesne ile Çalma



Resim 173- Farklı Nesne ile Köprü Arkasında Çalma



Resim 174- Farklı Nesne ile Tuşe Üstünde Çalma



Resim 175- Kalem ile Çalma

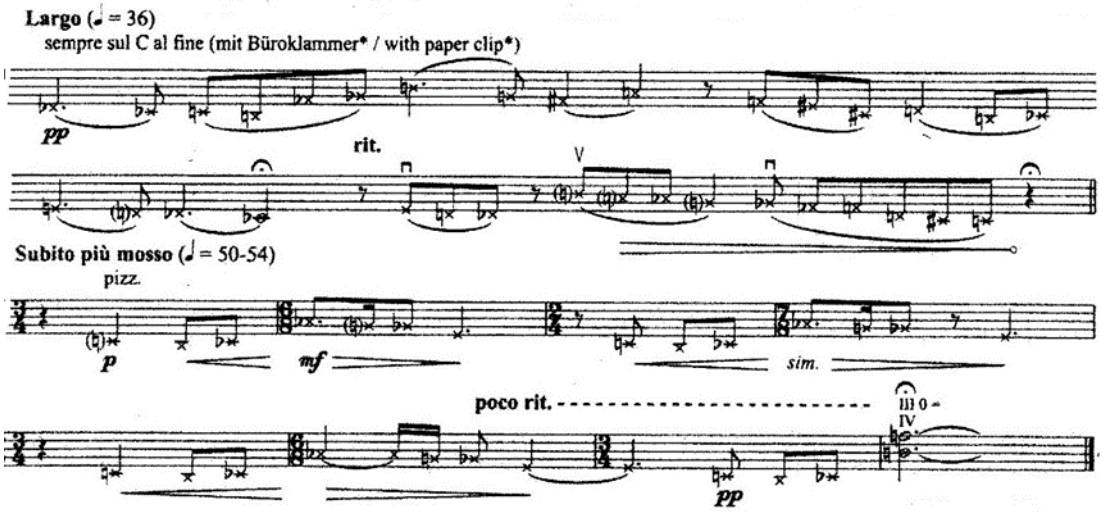


Resim 176- Kalem ile Köprü Arkasında Çalma



Resim 177- Kalem ile Tuşe Üstünde Çalma

Besteci nesne için veya enstrümana vurulacak yerler için farklı seçenekler sunabilir.



Resim 178- Brett Dean[16] "Skizzen für Siegbert", 2011

[16] © Copyright 2011 Boosey & Hawkes – Bote & Bock, Berlin

3.BÖLÜM

1945 SONRASI YAZILAN SOLO VİYOLA ESERLERİ ÜZERİNE EGZERSİZ TAVSİYELERİ

Genişletilmiş teknikler, enstrümanın sınırları olmayan teknikleri içerir. Teknik terimi belirsizdir. Besteci genellikle icracı ile birlikte çalışır.

Genişletilmiş teknikler, standart bir tekniğin kullanılmasını talep ederken ses üretimine farklı bir şekilde yaklaşır. Kontrast ve karşılaştırma yoluyla sınırlarını zorlayarak hem özel hem de genel teknikleri geliştirebilir. Temel teknikler olarak ele alınırsa, genişletilmiş teknikler zor ve karmaşık görünebilir.

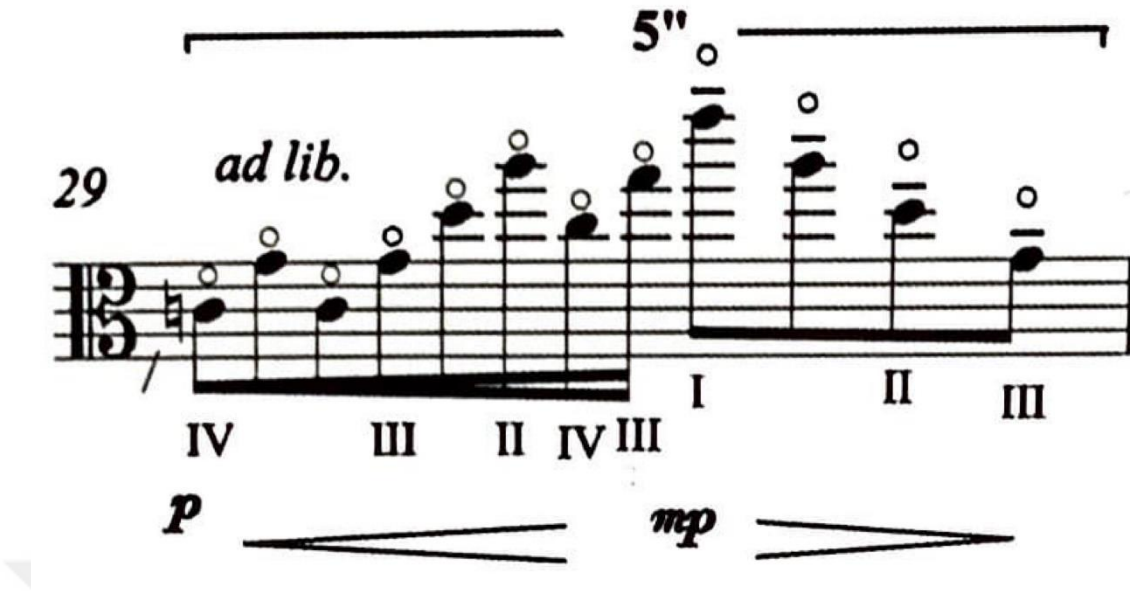
Bu bölümde solo viyola eserleri üzerine inceleyeceğim genişletilmiş teknikler sık kullanılan tekniklerdir. Alıştırmalar öneri niteliğindedir. Genişletilmiş tekniklerin şuan için bir sonu yoktur.

3.1. Doğuşkanlar (Harmonics)

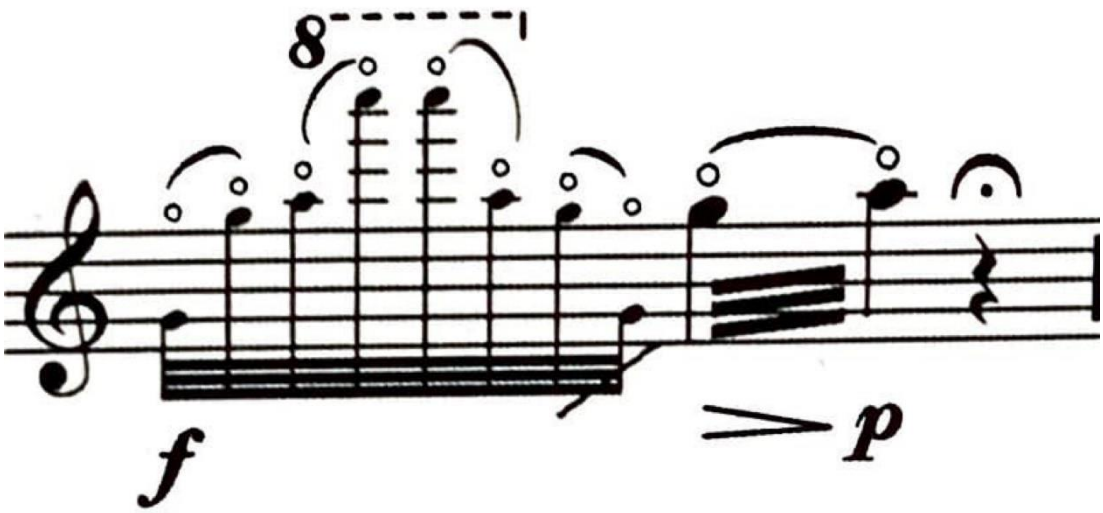
Doğuşkanların kullanımı yeni bir teknik değildir ancak gelişmiş teknik kullanan besteciler yaylı çalgıların da sınırlarını zorlayarak daha fazlasını talep eder.

Doğuşkanların oluşması sol elde tele dokunma hassasiyeti gerektirir. Normal çalım ile güçlü basıncın bilikteliğinden camsı bir tını, normal çalım ve daha az bir basınç ile yumuşak ses üretilebilir. Artikülasyon ve parmakların yüksekliği ile sesteki netlik artar (Eales, 1992).

Doğuşkanlar için yay basıncı, yay hızı ve temas noktası önemlidir. Doğuşkanların net bir şekilde ortaya çıkabilmesi için yayın köprüye daha yakın olması gereklidir. Her telde, her seste yayın basıncı ve temas noktası farklılık gösterebilir (Strange ve Strange, 2001).
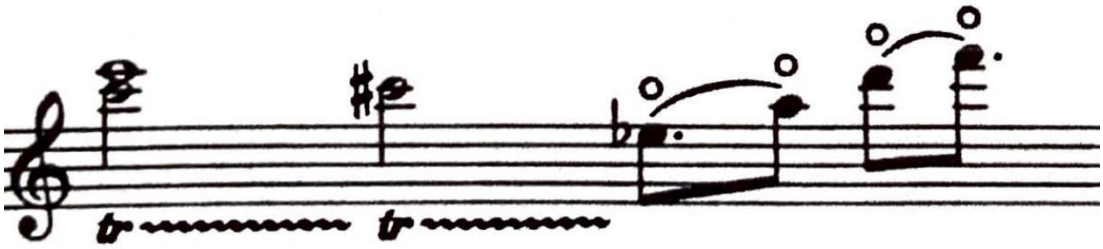


Resim 179- Matthew Hindson[17] "for solo viola", Ölçü Numarası 29 (Hindson, 2006)

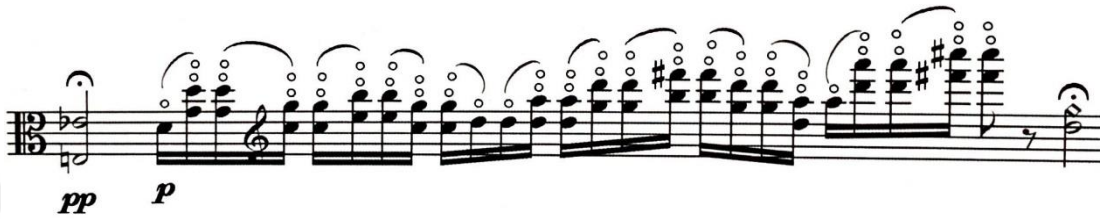


Resim 180- David Matthews[18] "Winter Journey", Ölçü Numarası 1 (Matthews, 1999)
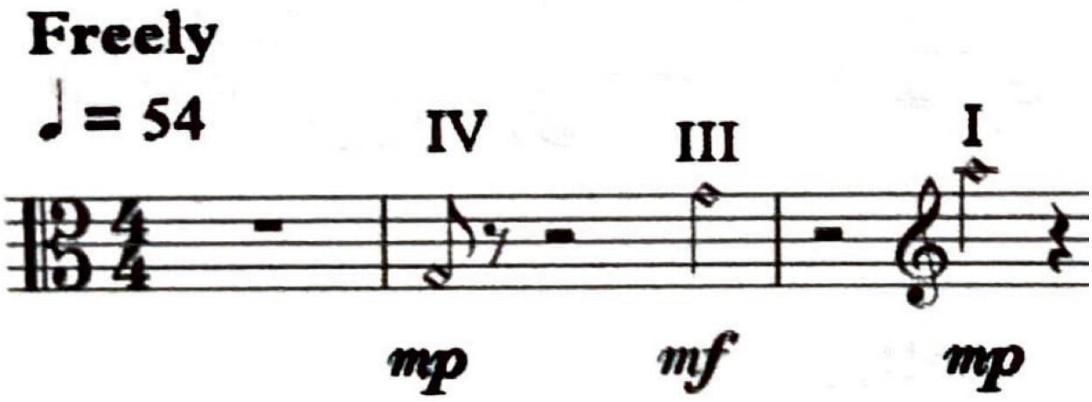
[17] © 1999 by Faber Music Ltd Published by Faber Music Ltd 74-77 Great Street London WCIB 3DA
[18] © Copyright 1999 by Faber Music Ltd.



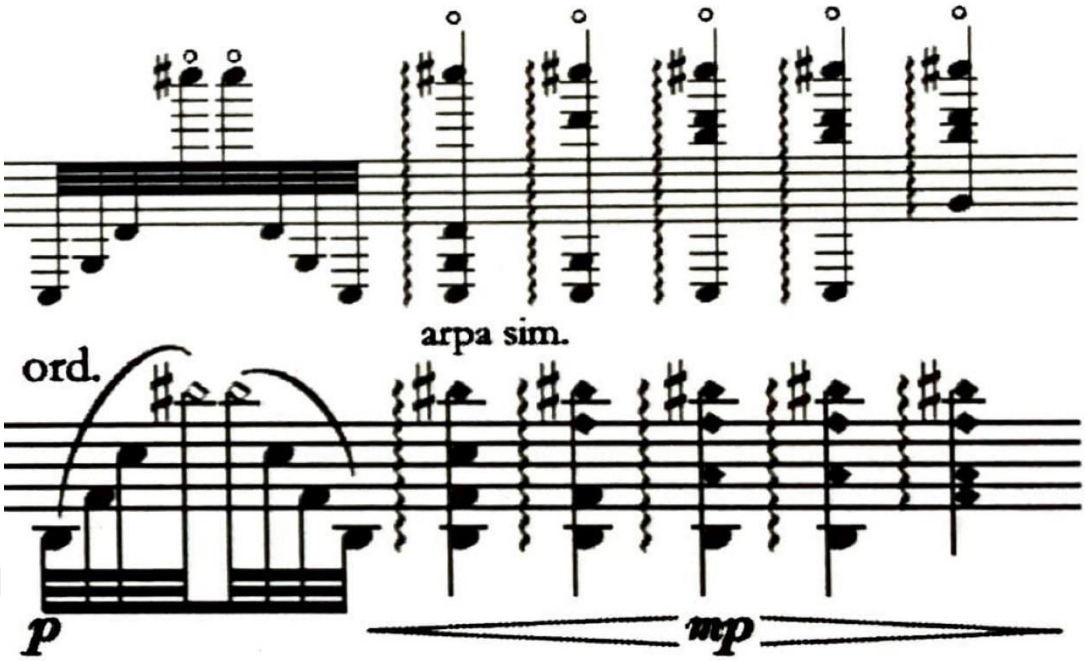
Resim 181- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” (Davies, 1975)
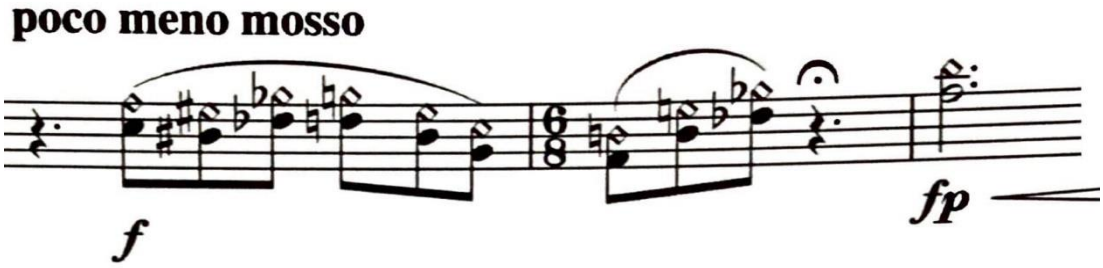


Resim 182- David Matthews “Winter Journey” (Matthews, 1999)
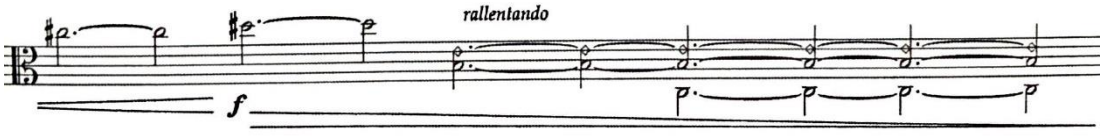


Resim 183- Mehmet Can Özer “Transmutations”, Ölçü Numarası 1-3



Resim 184- Aaron J. Kirschner[19] "Syllogism" (Kirschner, 2015)
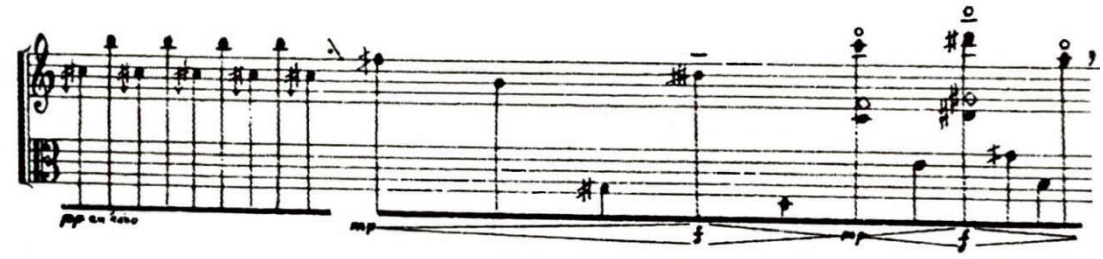


Resim 185- David Matthews "Winter Journey", Ölçü Numarası 205-207 (Matthews, 1999)

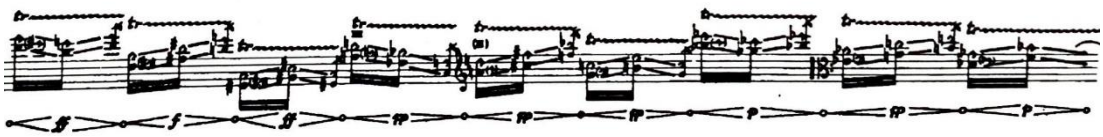


Resim 186- Houston Dunleavy[20] "And Then…" (Dunleavy, 1996)
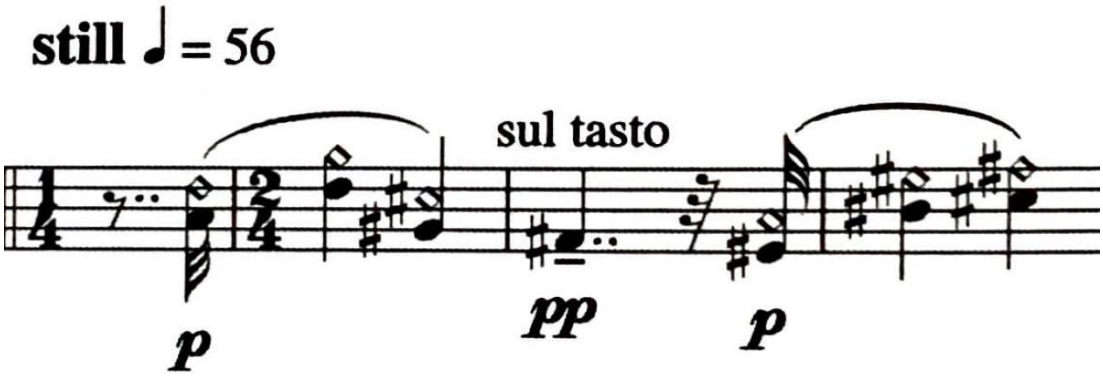
[19] © Copyright 2015 by Aaron J. Kirschner ASCAP – All Rights Reserved Kirschner Music Publishing
[20] © Copyright Publications by Wirripang, July 2003



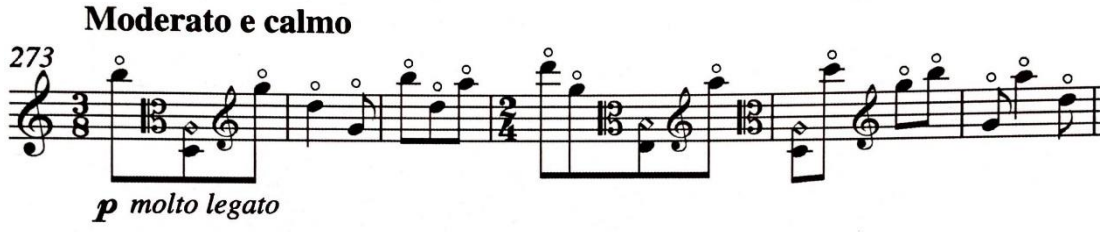
Resim 187- Gérard Grisey[21] "Proloque" (Grisey, 1978)



Resim 188- Salvatore Sciarrino[22] "Tre notturni brillanti", 3. Bölüm (Sciarrino, 1975)



Resim 189- John Woolrich[23] "Through a Limbeck", Ölçü Numarası 25-28 (Woolrich, 2002)

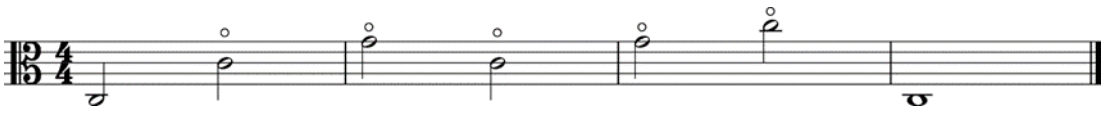


Resim 190- David Matthews "Winter Journey", Ölçü Numarası 273-278 (Matthews, 1999)

[21] © Copyright 1978 by Sté Ame des EDITIONS RICORDI, Paris
[22] © Copyright 1975 by BMG RICORDI MUSIC PUBLISHING S.p.A. – via G. Berchet, 2 – 20121 Milano – All rights reserved
[23] © Copyright 2002 by Faber Music Ltd.

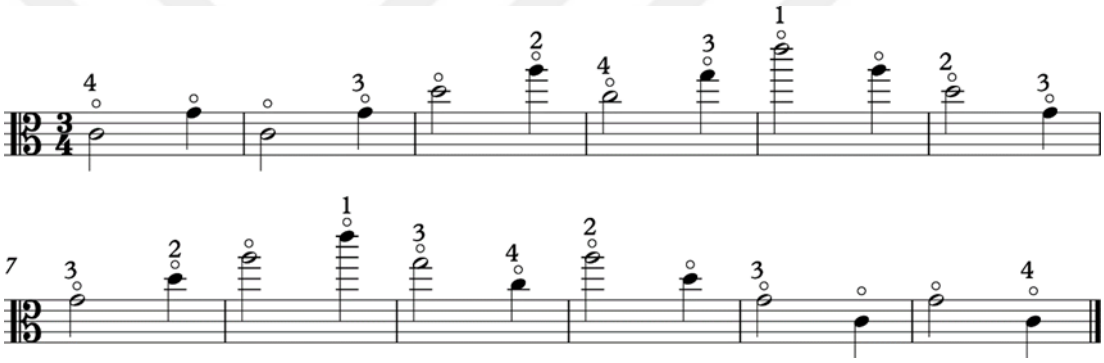
Arşenin notayı başlatmasıyla oluşan doğal olarak duyulan doğuşkanlar açık telde gösterilir. Telin belirli noktalarından çıkan doğuşkanlar veya doğuşkanın nereden tam olarak nereden çıkacağı icracının sol elindeki ara pozisyonlar ile belirlenir. Arşenin kullanıldığı sağ el ise doğuşkan için gerekli olan hız ve basınç değerini bilmelidir (Knox, 2009). Bu sebeple çalarken icracının tecrübesi çok önemlidir.

Sol el parmağı tele hafifçe dokunmalıdır.

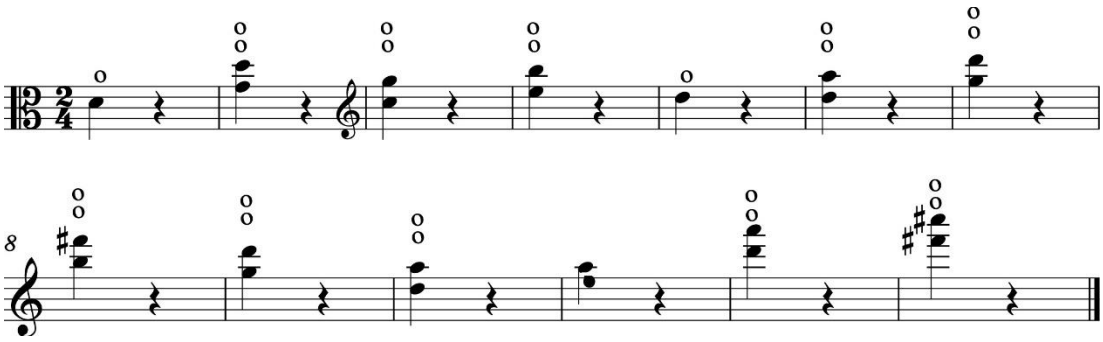


Resim 191- Alıştırma

Farklı sol el parmakları ile de doğal doğuşkanlar duyurulabilir.
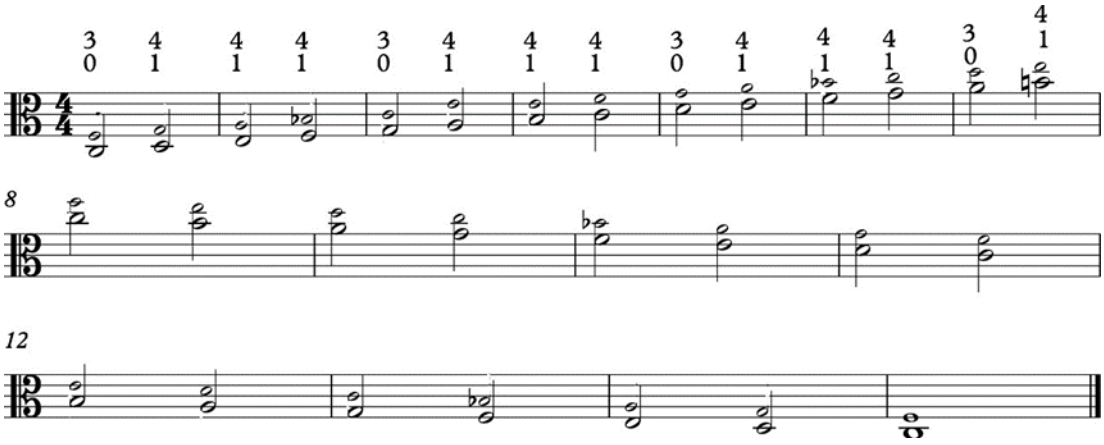


Resim 192- Alıştırma



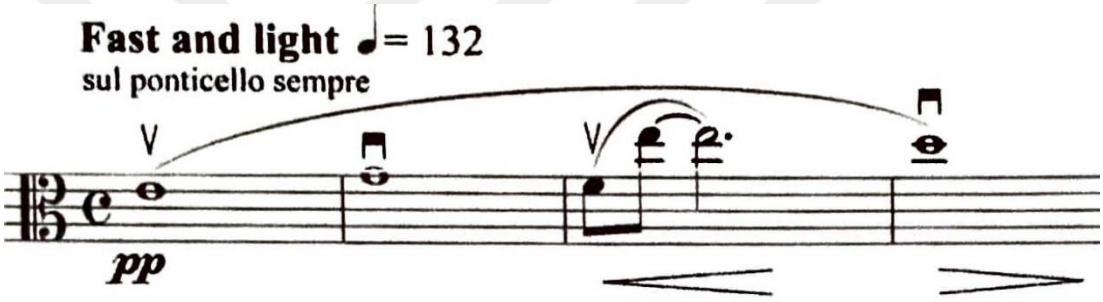
Resim 193- Alıştırma

Yapay doğuşkanlar için tele basacak olan sol el parmağı olabildiğince sıkı basmalı, diğer parmak çok hafif bir şekilde dokunmalıdır.



Resim 194- Alıştırma

3.2. Sul Ponticello, Sul Tasto, Flautando, Ordinario



Resim 195- Garth Knox "Beside the bridge", Ölçü Numarası 1-4 (Knox, 2009)

Yayın tel ile buluştuğu yer temas noktasıdır. Yay köprüye yakın ancak köprünün üstünde değil ise yapılacak olan yay hareketi ile birlikte ton daha yüksek olacaktır. Köprüye yaklaştıkça sese, sert ve cızırtılı olacaktır (Sarch, 1982)

Diğer tekniklerde de olduğu gibi sul ponticello yeni hareketler üretmek için farklı unsurlarla da birleştirilebilir. Simon Fischer'in ton üretimi için 3 ilkesi vardır; köprüye daha yakın, daha fazla ağırlık, parmaklar tel üzerinde ne kadar yüksek pozisyonlarda olursa yay köprüye daha yakın hareketle çalar, tel ne kadar kısa olursa yaydan o kadar az baskı alabilir (Fischer, 1997).
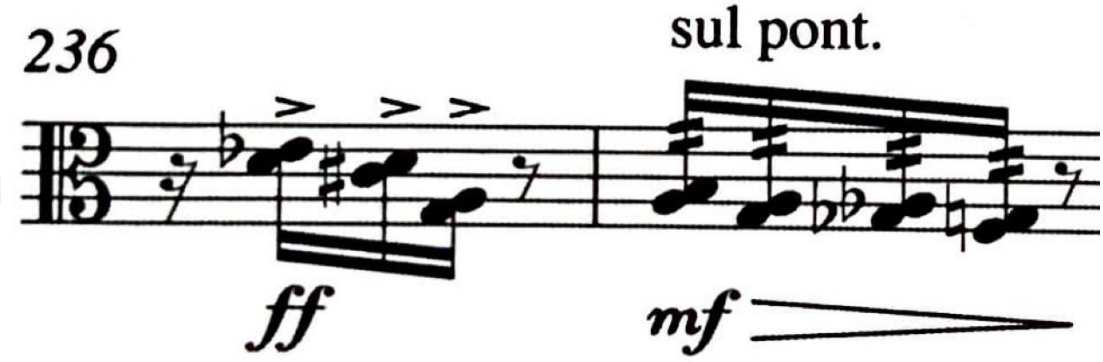
Bu 3 ilkeyi de denedikten sonra renk üretmek için denemeler yapılabilir.

Tını renginde oluşacak olan değişiklikler sul ponticello ve sul tasto'da yay hızına göre farklılık gösterebilir. Ivan Galamian iki tür tını üretimi olduğunu savunur;

köprüden uzaktayken yay çok az basınç uygular, köprüye yakınken yavaş hızda yay hareketi sağlanır (Galamian, 1962).

Yay köprüye yakın hareket ederse çalınan notanın yüksek doğuşkanları duyulmaya başlar. Ponticello çalmanın birçok derecesi vardır. Bunlar yayın hızına, yayın basıncına ve yayın pozisyonuna göre değişkenlik gösterir (Knox, 2009).

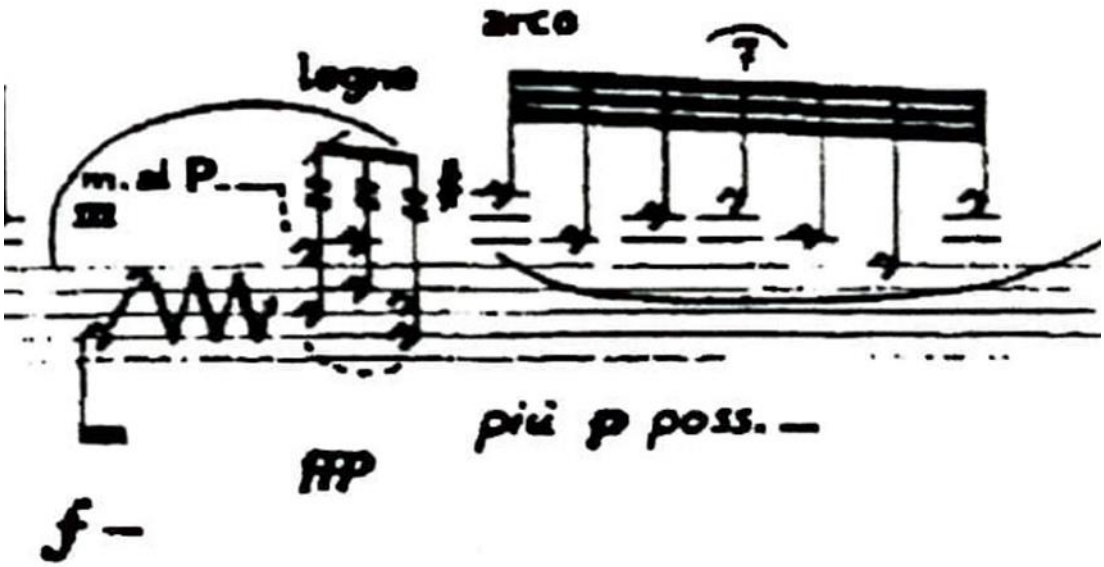
Sul ponticello hareketinde sağ kolun yavaş hareket etmesi yüksek doğuşkanların duyulmasını sağlar. Sol el parmakları tuşeye güçlü bir şekilde basmalıdır.



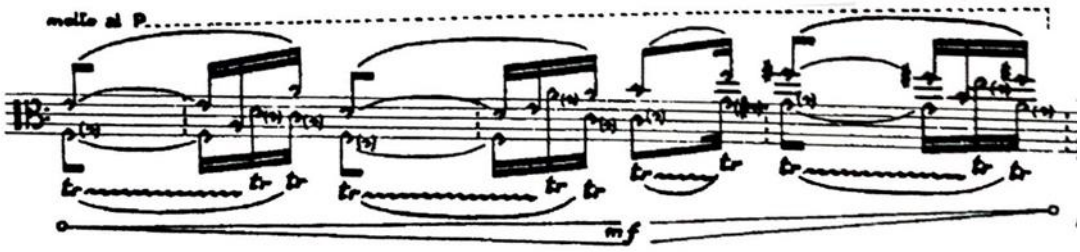
Resim 196- David Matthews "Winter Journey", Ölçü Numarası 236-237 (Matthews, 1999)



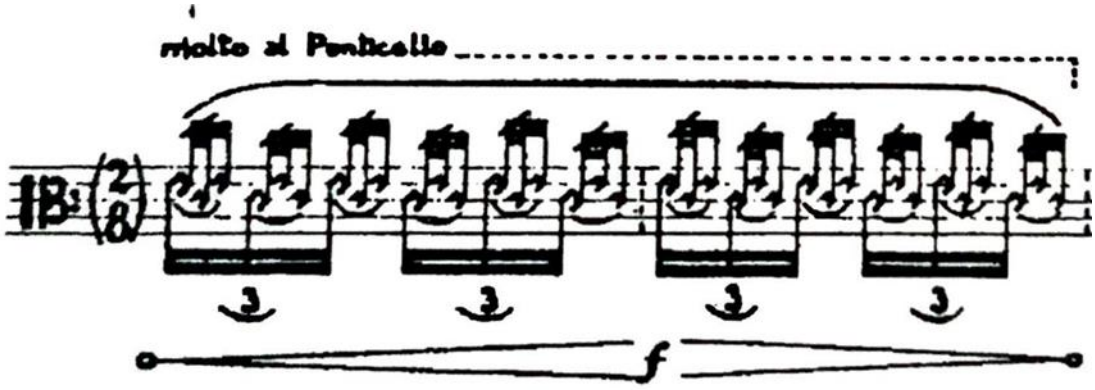
Resim 197- Salvatore Sciarrino "The notturni brillanti" (Sciarrino, 1975)



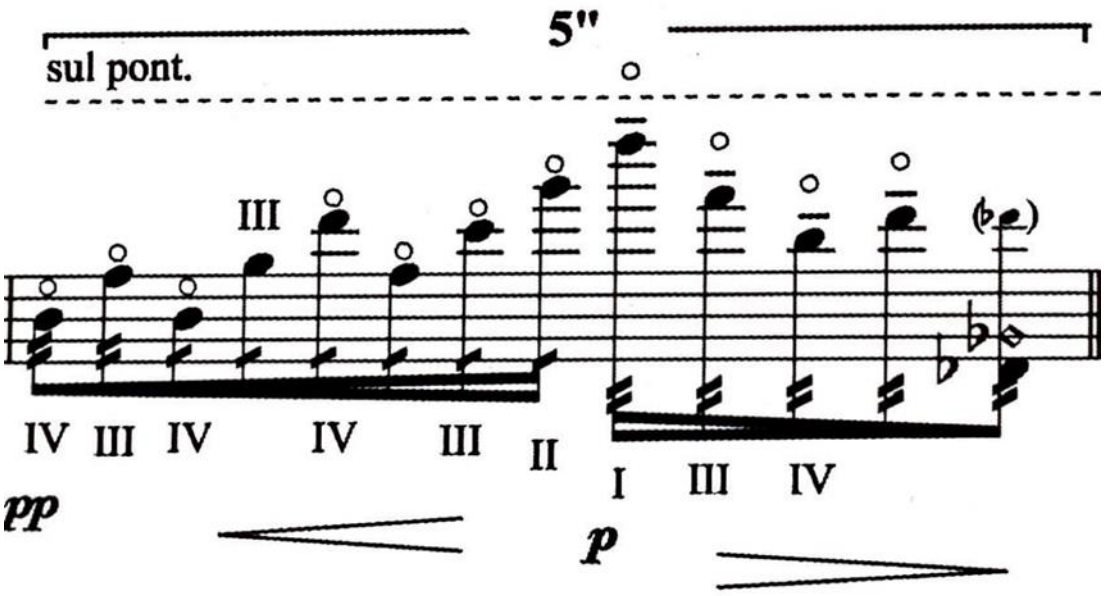
Resim 198- Salvatore Sciarrino “The notturni brillanti” (Sciarrino, 1975)



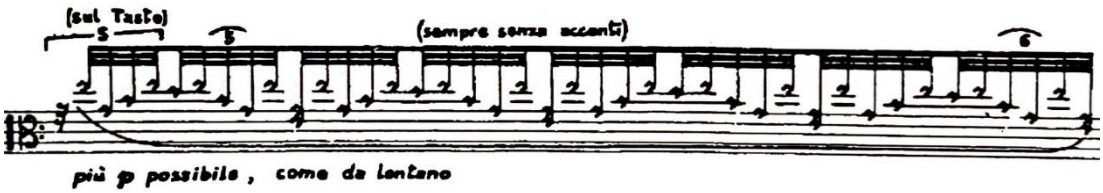
Resim 199- Salvatore Sciarrino “The notturni brillanti” (Sciarrino, 1975)
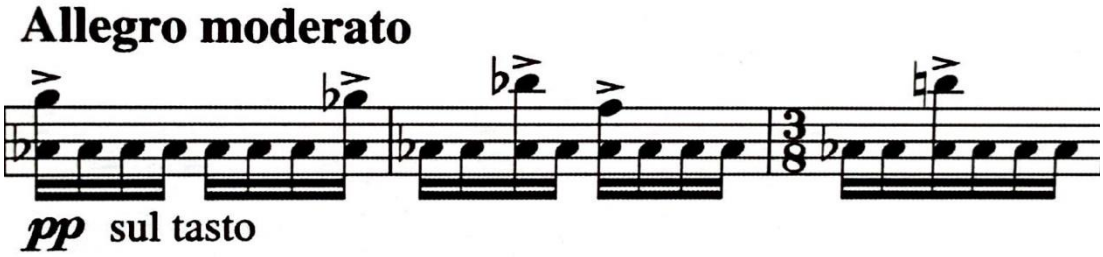


Resim 200- Salvatore Sciarrino “The notturni brillanti” (Sciarrino, 1975)



Resim 201- Matthew Hindson[24] "for solo viola", Ölçü Numarası 29 (Hindson, 2006)
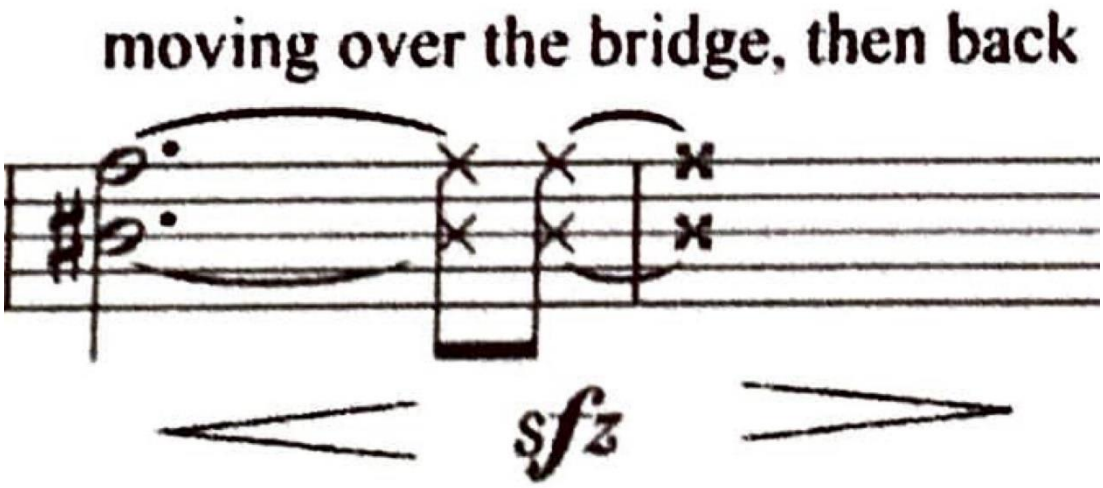


Resim 202- Salvatore Sciarrino "The notturni brillanti" (Sciarrino, 1975)
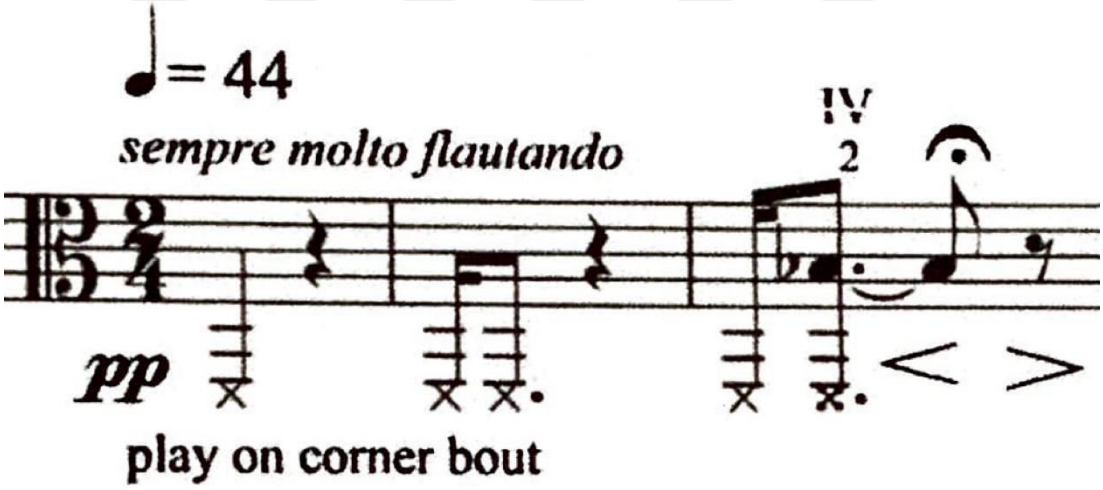


Resim 203- David Matthews "Winter Journey" (Matthews, 1999)

[24] © Copyright 2004 by Faber Music Ltd. Published by Faber Music Ltd. 3 Queen Square London WCIN 3AU
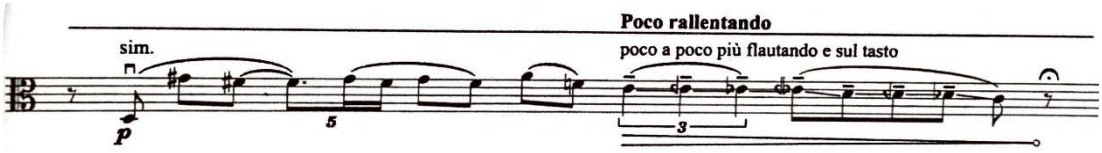


Resim 204- Garth Knox "Beside the bridge", Ölçü Numarası 63-64 (Knox, 2009)

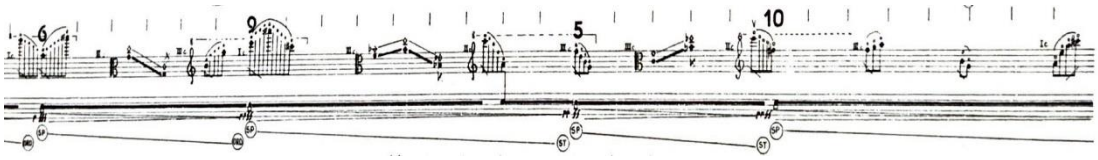
Flautando yayın hızlı hareketiyle flüte benzer bir ses duyulur. Yayın hızı her zaman hızlı ve pianissimo (pp) olmalıdır. Tüm viyolaların köprü yüksekliği, tel yüksekliği birbirinden farklıdır. Ortak problem sul tasto'da yay tek tel üzerinde hareketini yaparken diğer tellere değebilmesidir (Knox, 2009).



Resim 205- Garth Knox "Ghosts", Ölçü Numarası 1-3 (Knox, 2009)

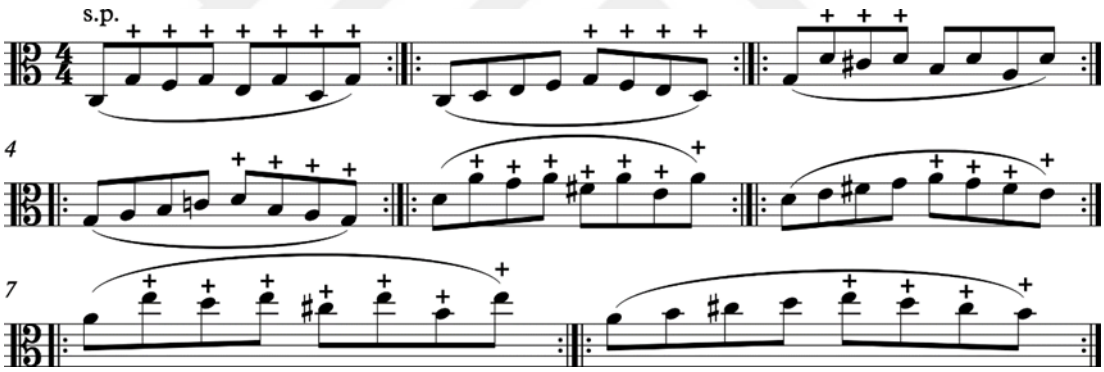


Resim 206- Brett Dean[25] "Skizzen für Siegbert" 1. Bölüm (Dean, Skizzen für Siegbert, 2011)
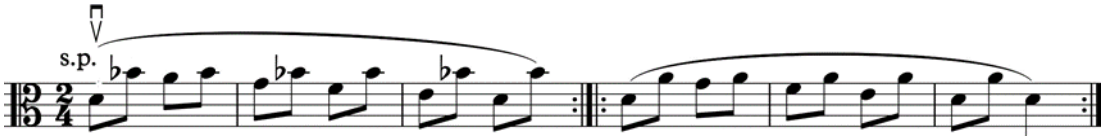


Resim 207- Gérard Grisey "Prologue" (Grisey, 1978)

Yay ağırlığı ve hızı normal çalımdan daha farklı olmalıdır. Sağ el parmakları tuşeye kuvvetli bir şekilde basmalı sağ el oldukça hafif olmalıdır. "+" işareti sol el pizzicato anlamına gelmektedir. Sağ el yay çekerken (arco) sol el parmakları aynı zamanda teli kuvvetlice çekmelidir.
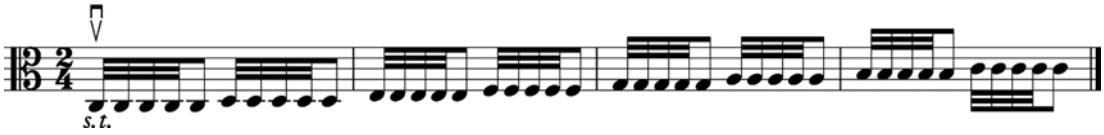


Resim 208- Alıştırma



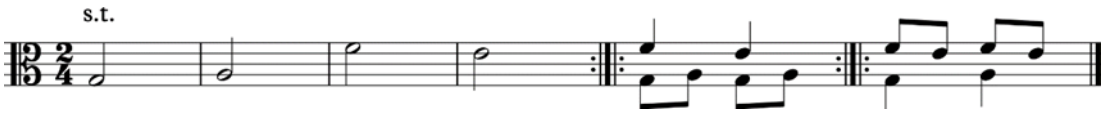
Resim 209- Alıştırma

[25] © Copyright 2011 Boosey & Hawkes – Bote &Bock, Berlin. Printed in Germany. ISMN 979-0-2025-3245-4

Alıştırma “Do” teli üzerinde gösterilmiştir. Her tel üzerinde uygulanabilir.
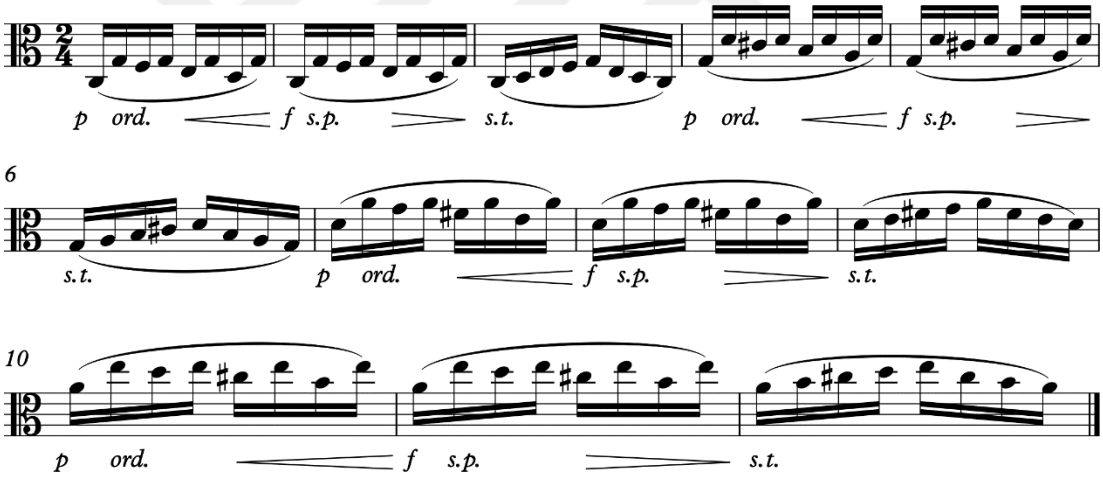


Resim 210- Alıştırma



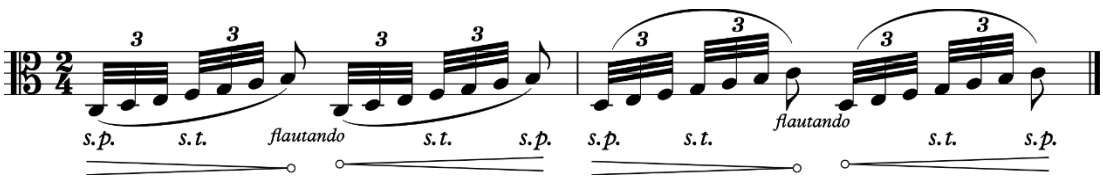
Resim 211- Alıştırma

Yayın sürekli olarak “ord”, “sp” ve “st” hareketi icracıyı zorlayabilir. Aşağıda verilmiş olan egzersiz hem sol parmak kuvvetini hem de yay hareketlerinin enstrüman üzerinde verilmiş olan terimlerin çıkacağı noktaları anlamayı kolaylaştırabilir.



Resim 212- Alıştırma

Aşağıdaki alıştırmada tekrarlayan sesler yazılmıştır. Bu sesler devam ettirebilir.



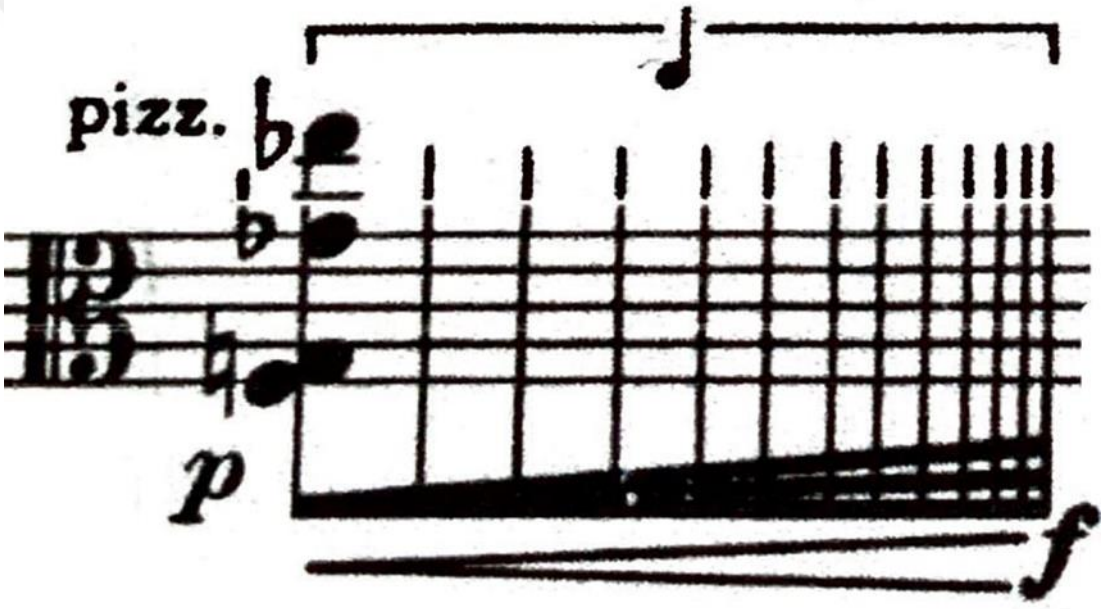
Resim 213- Alıştırma

3.3. Pizzicato

Pizzicato, genişletilmiş tekniklerin en eskisidir. Genişletilmiş teknikler çerçevesinde kullanılan pizzicato eskiden kullanılandan farklı değidir. Virtüözite olarak kullanılan sağ el pizzicato, sol el pizzicato ve her iki elin kullanıldığı birçok pizzicato çeşidi vardır. 20. ve 21. Yüzyılda karmaşık pizzicato teknikleri ile daha fazla karşılaşılmaktadır.

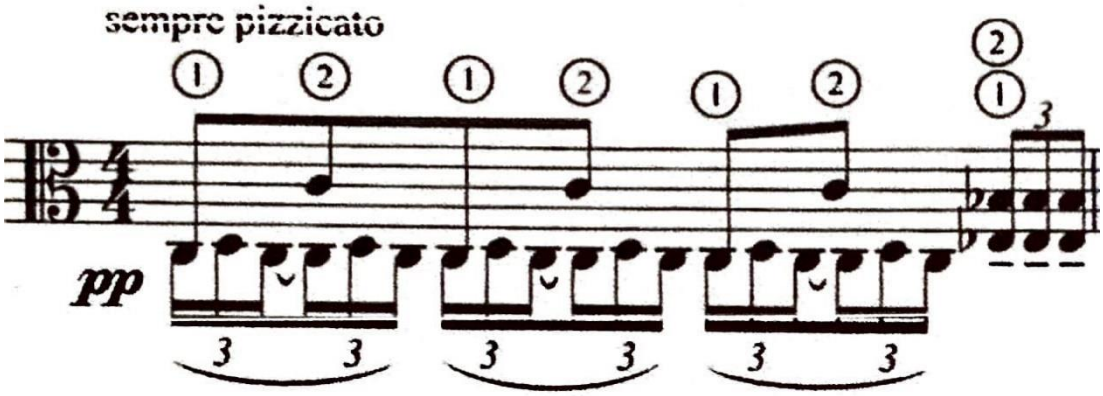
Pizzicato genellikle sağ elin birinci ve ikinci parmağı ile yapılır. Ancak her iki elin parmakları ile ya da aşağı yukarı hareketle de yapılabilir (Knox, 2009).

Pizzicato olan bu bölümde başta sekizlik olarak başlayıp bir vuruşa denk gelecek şekilde giderek hızlanılmalıdır. Akorlarda düz ve ters pizzicato yapılmalıdır

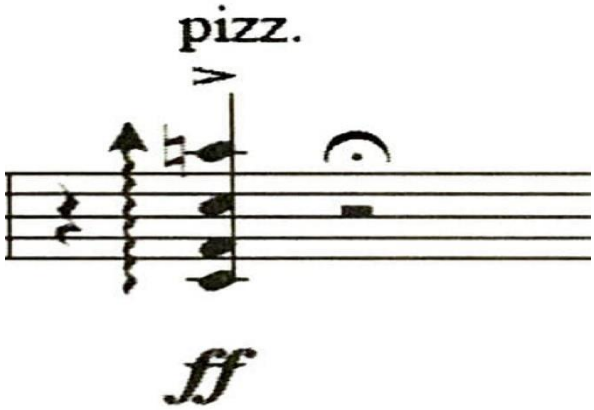


Resim 214- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” (Davies, 1975)

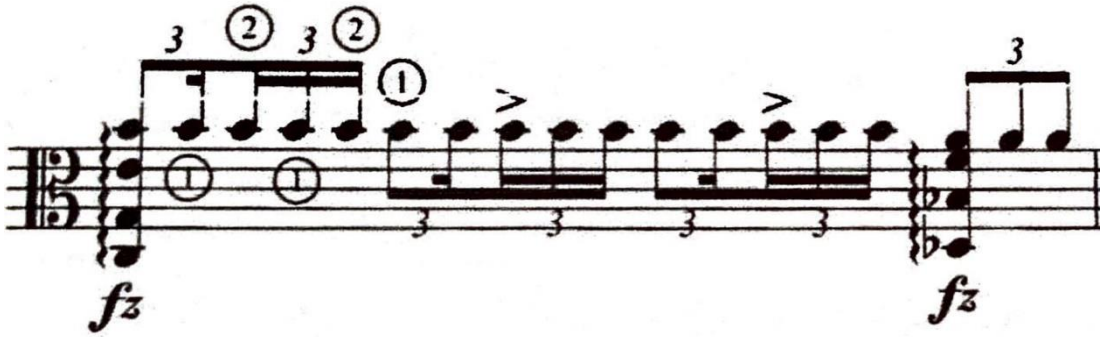
Yaylı enstrüman çalanlar diğer tekniklere oranla bireysel pizzicato çalışmasını daha az yaparlar. Pizzicato için yapılacak en iyi çalışma Knox’un yazmış olduğu “Nine Fingers” (Dokuz parmak) etütüdür. Baş parmak dışında sağ ve sol elin tüm parmakları ile pizzicato yapabilmek mümkündür.



Resim 215- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 1 (Knox, 2009)

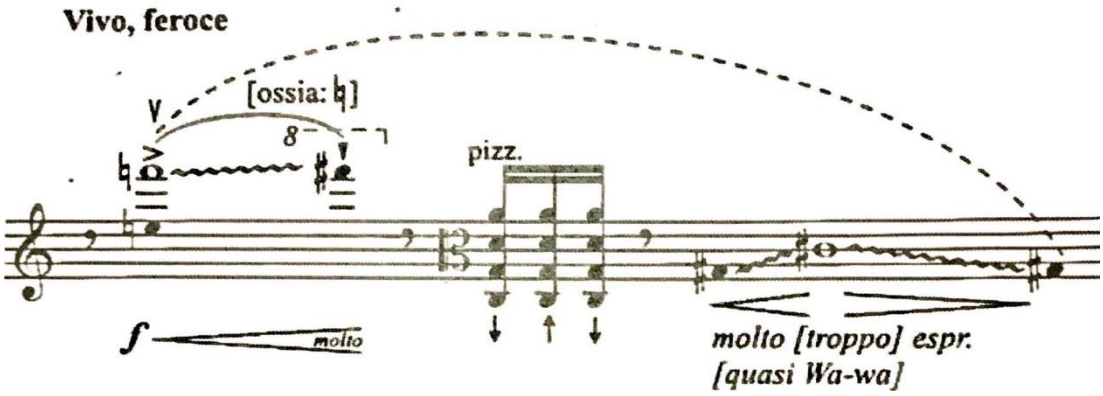


Resim 216- Glenn James[26] "From Here to Where", Ölçü Numarası 15 (James, 2015)
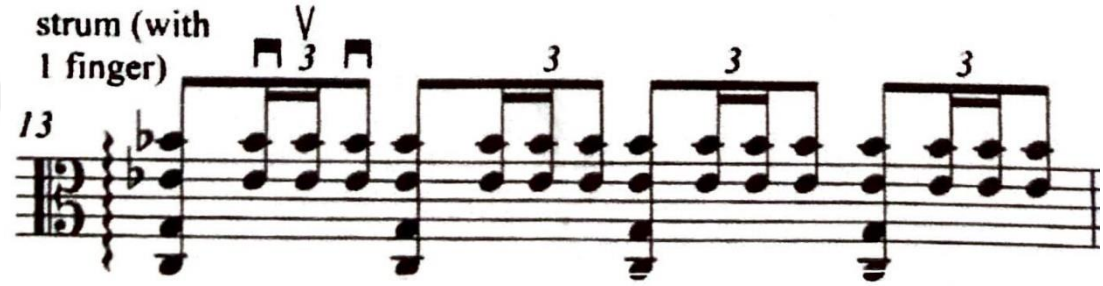


Resim 217- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 5 (Knox, 2009)
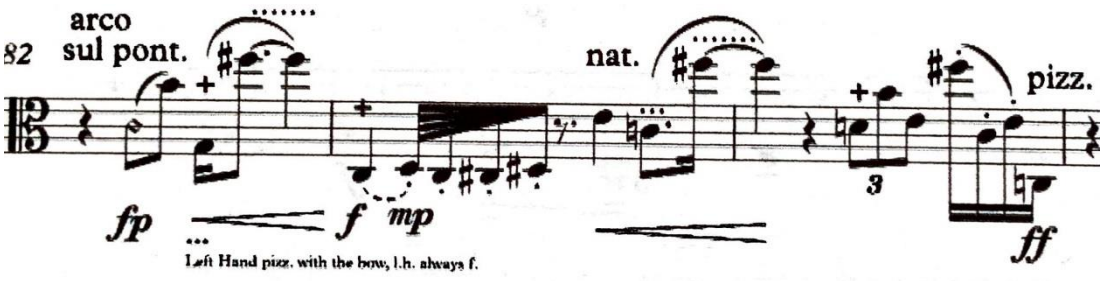
[26] © Copyright 2015 by Glenn James



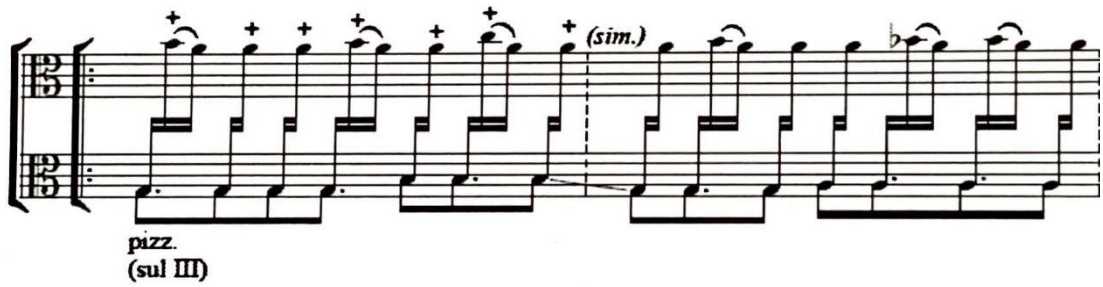
Resim 218- György Kurtág[27] "Zerren-reisen Flapping-slapping" (Kurtág, 2005)



Resim 219- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 13 (Knox, 2009)
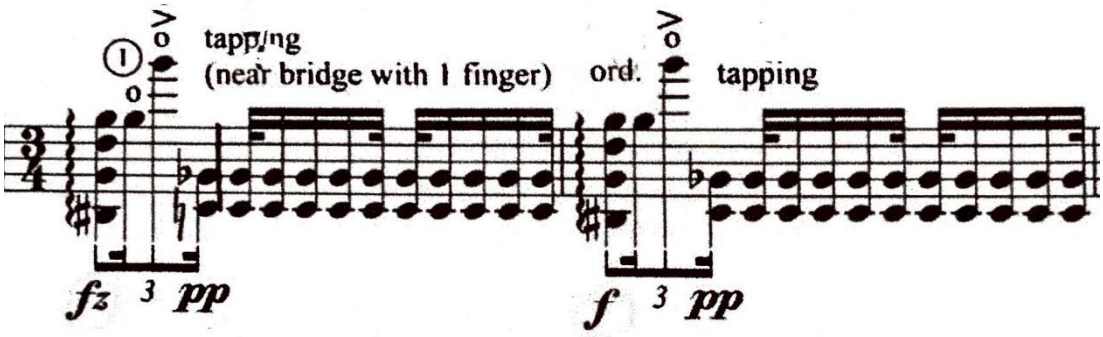


Resim 220- Mehmet Can Özer "Transmutations"

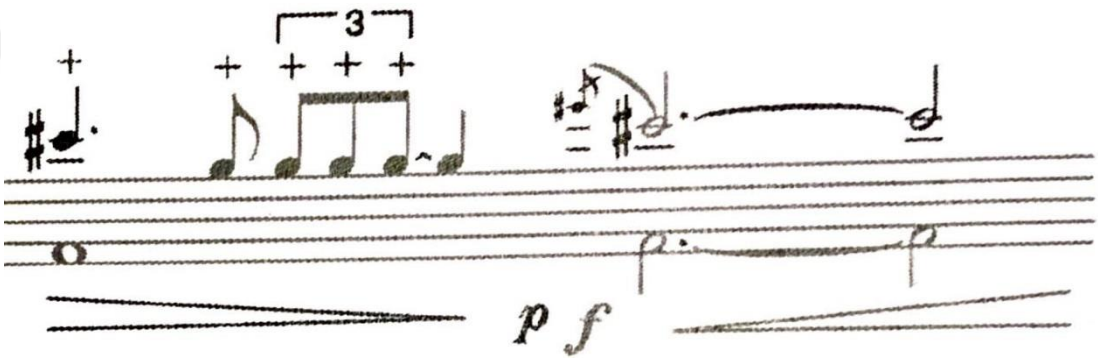


[27] © Copyright by Universal Music Publishing Edition Musica Budapest
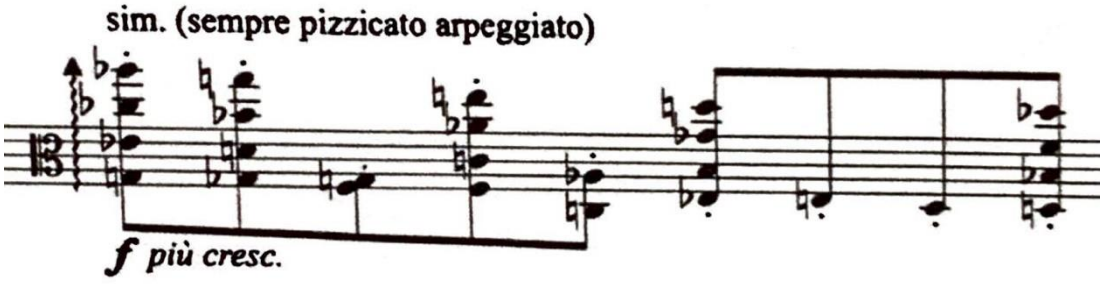
Resim 221- Christopher Gainey [28] "for Sarah Bone Dry Holler" (Gainey, 2015)



Resim 222- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 16-17 (Knox, 2009)

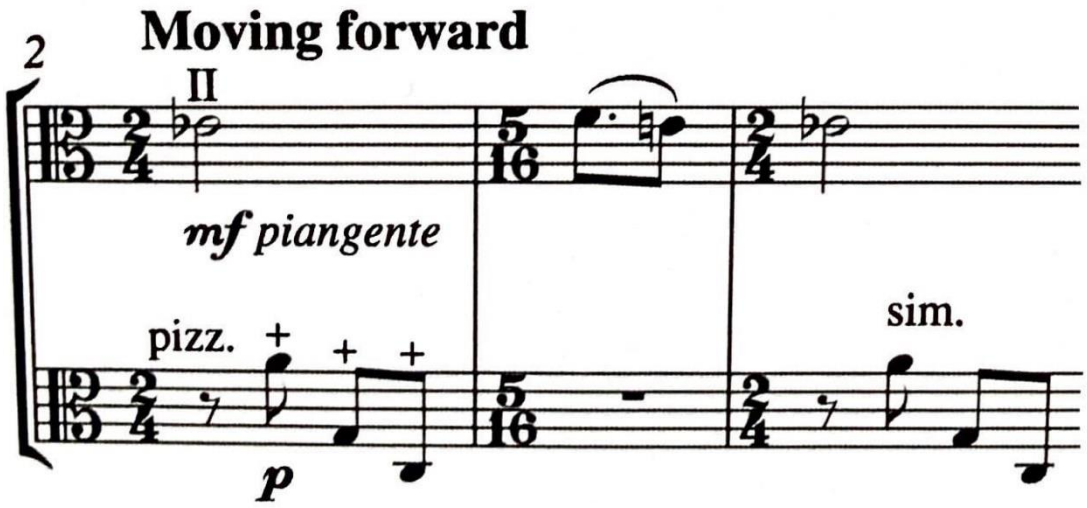


Resim 223- Houston Dunleavy "And Then…"
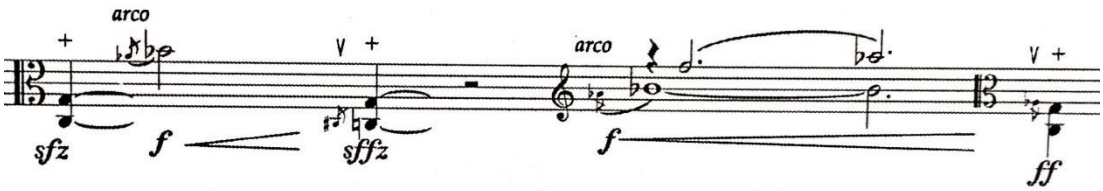


Resim 224- Brett Dean "Skizzen für Siegbert", 1. Bölüm (Dean, Skizzen für Siegbert, 2011)
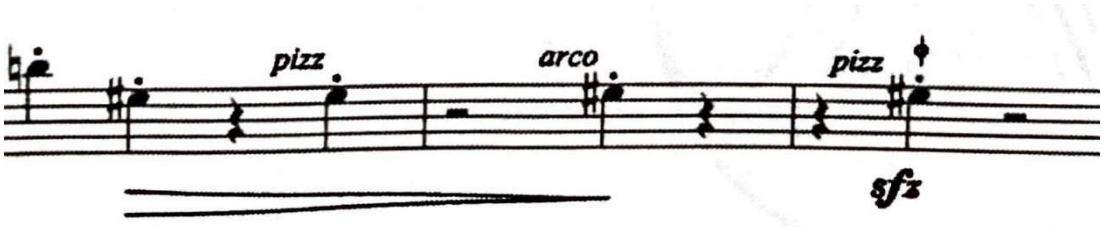
[28] © Copyright 2015, by Christopher Gainey All Rights Reserved



Resim 225- David Matthews "Winter Journey", Ölçü Numarası 2-4 (Matthews, 1999)
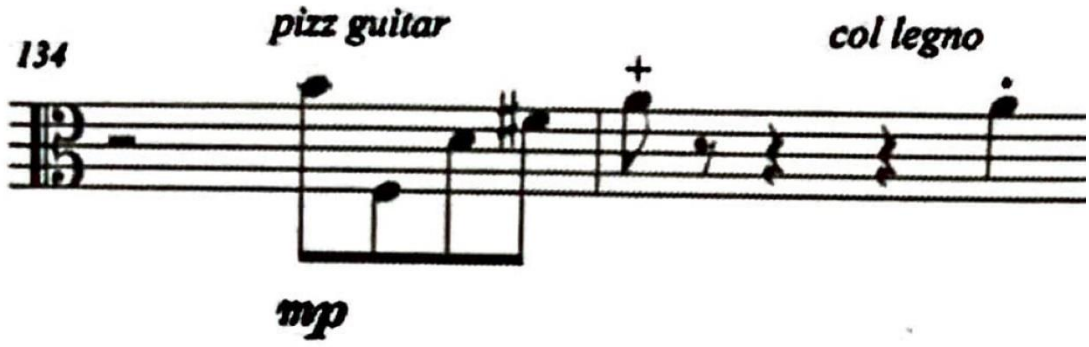


Resim 226- Houston Dunleavy "And Then…" (Dunleavy, 1996)
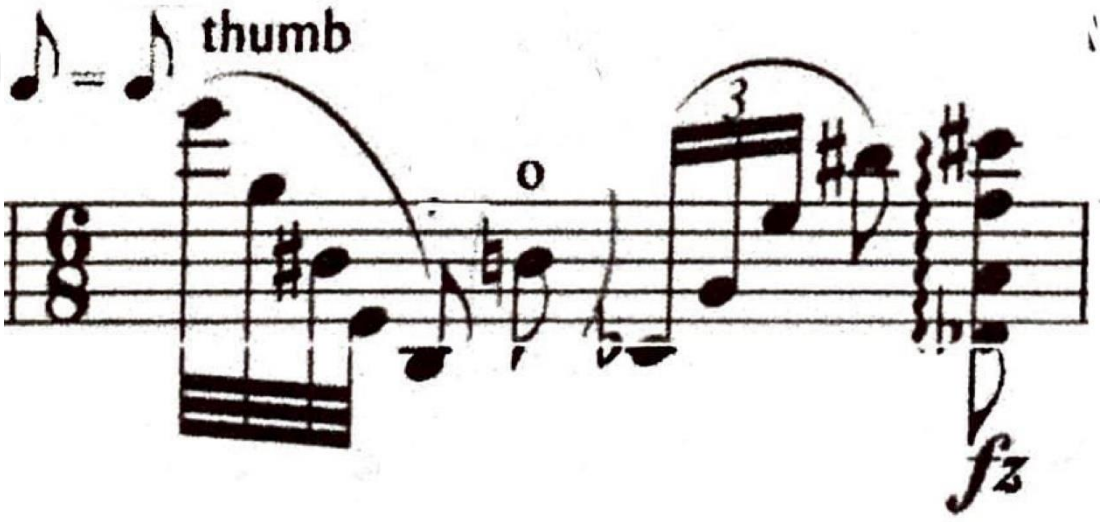


Resim 227- Andrew Schultz[29] "Attack" (Schultz, 1990)

[29] © Copyright 1990 Andrew Schultz. Publications by Wirripang, September 2007

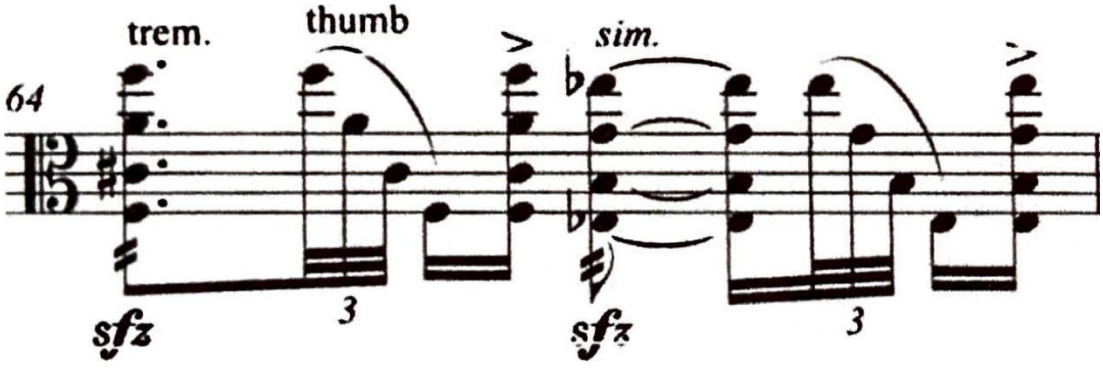


Resim 228- Andrew Schultz "Attack", Ölçü Numarası 134-135 (Schultz, 1990)
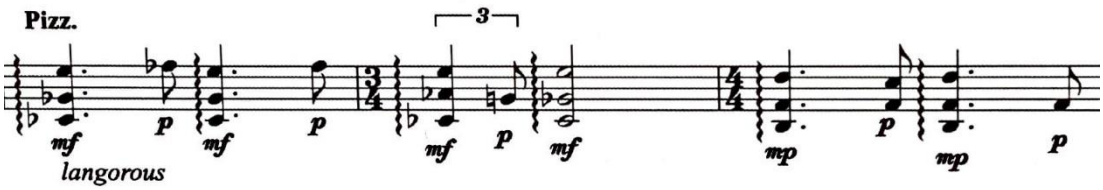


Resim 229- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 27 (Knox, 2009)

Tremolo pizzicato sağ baş parmak tuşeye yerleştirerek yapılabilir ve ilk iki parmağın teller üzerindeki sıralı ve hızlı hareketi tremoloyu duyurur (Knox, 2009).
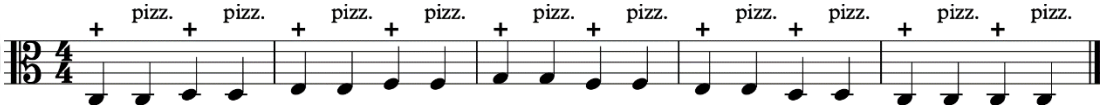


Resim 230- Garth Knox "Nine fingers", Ölçü Numarası 64 (Knox, 2009)



Resim 231- Matthew Hindson "for solo viola", Ölçü Numarası 33-35 (Hindson, 2006)
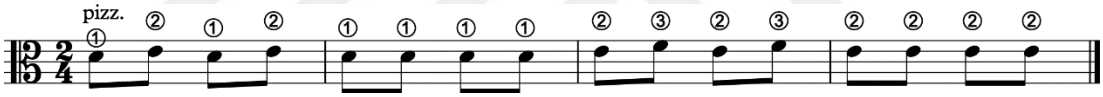
Aşağıdaki alıştırmada "+" ile gösterilen notalar sol el pizzicato, "pizz." ile gösterilen notalar sağ el pizzicatosu ile yapılmalıdır.

Alıştırma tek tel üstünde gösterilmiştir. Her tel üzerinde uygulanabilir.



Resim 232- Alıştırma
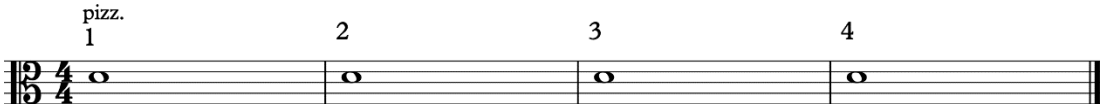
Yuvarlak içinde gösterilen numaralar sağ el parmak numaralarıdır.
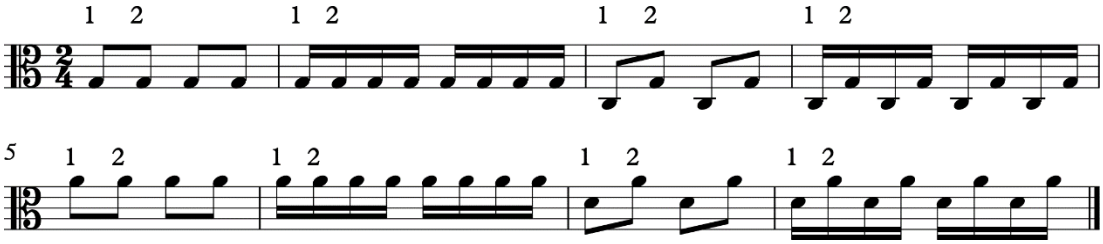


Resim 233- Alıştırma

Notalar üzerinde gösterilen parmak numaraları hem sağ el parmak numaraları hem de sol el parmak numaralarıdır. Pizzicato aşağıda gösterilen iki alıştırmada da sağ ve sol parmaklar ile ayrı ayrı yapılabilir.

Alıştırma her telde ve her ses üzerinde, farklı sağ parmak numaraları ile yapılabilir.
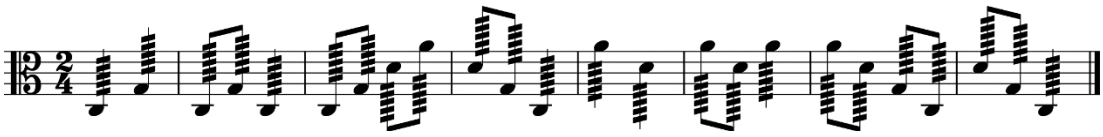


Resim 234- Alıştırma
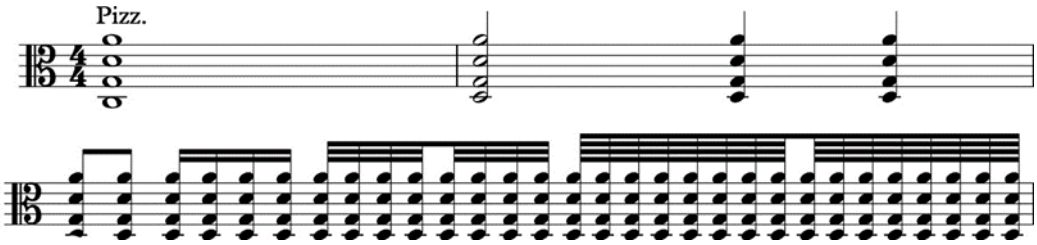


Resim 235- Alıştırma

Aşağıdaki alıştırmada baş parmak tuşenin kenarına yerleştirildikten sonra sağ elin tüm parmakları teli olabildiğince hızlı bir şekilde çeker.
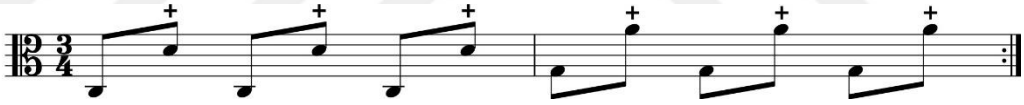


Resim 236- Alıştırma

8'lik pizzicatodan başlayarak düz ve ters pizzicato hareketi ile çalınabilir.



Resim 237- Alıştırma

Sağ el arco, sol el pizzicato yapar. Tüm tellerde yapılabilir.



Resim 238- Alıştırma

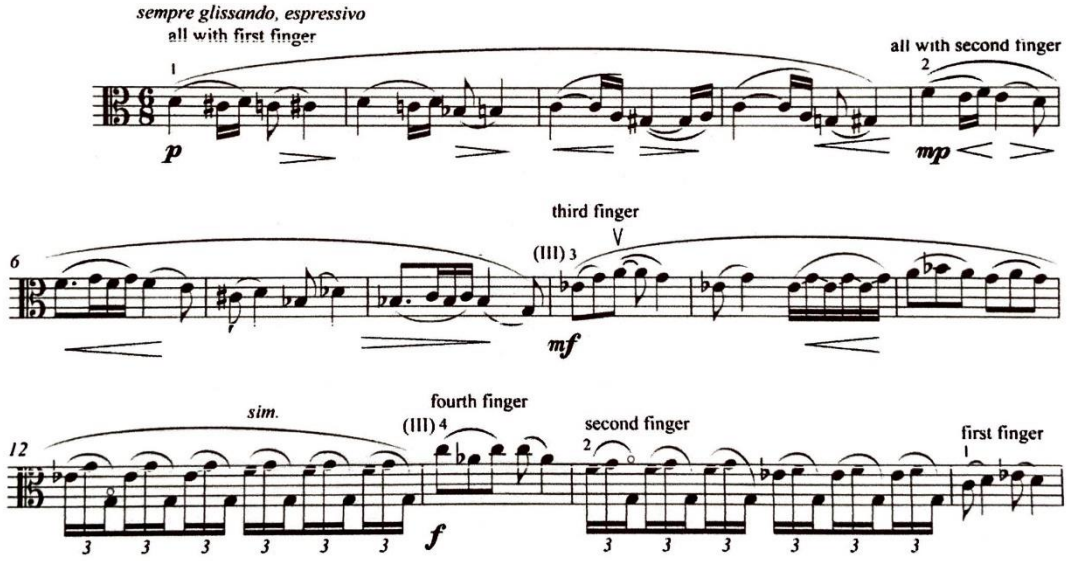
3.4. Kaydırma (Glissando)

Geleneksel glissando kullanımı bir parmağın hızlı hareketi ile tel üzerinde kaydırılmasıydı. Yavaş glissando yaygın değidi. Geleneksel glissando kullanımı genelde glissando yapılacak nota değerinin sonuna doğru hızlıca yapılırdı. Ancak çağdaş besteciler notanın değeri boyunca glissando'nun duyulmasını istemektedirler (Strange ve Strange, 2001).
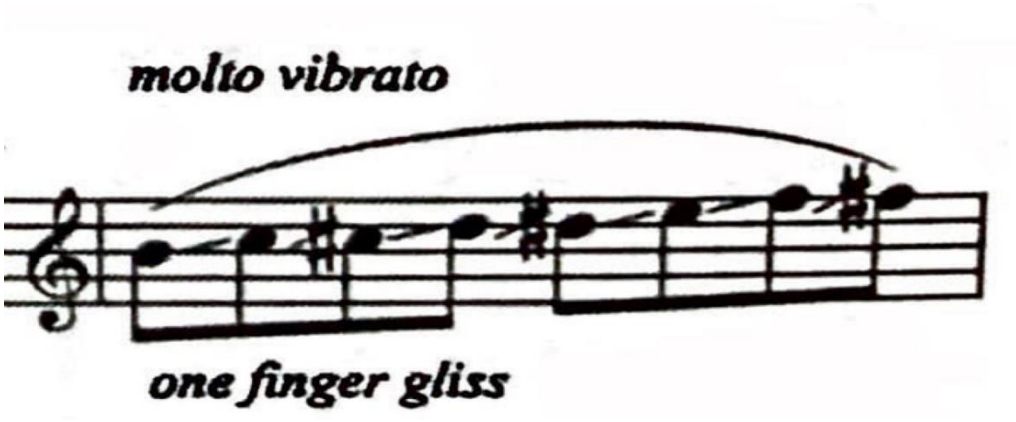
Glissando'nun gelişkin çeşitlemeleri arasında; değişen parmak basıncı (glissando éffleurer), glissando'nun uzunluğu ve hızındaki değişiklikler, parmaktan başka düz bir el veya başka bir nesne ile, col legno veya pizzicato ile, "martı" sesini üretmek için yapay doğuşkanlar ile birleştirerek ya da enstrümanın akort yapılan mandallarını çevirerek glissando hareketleri yer alabilir. Glissando besteciler tarafından "nota

üzerinde belirli bir bitişi olmadan mümkün olan en yüksek notaya kadar çalınması" gerektiğini belirtebilir (Rolland, 1986).

Yaygın olan teknik problem kaydırma hareketini sadece parmak ile gerçekleştirmektir. Sadece parmak ile glissando hareketini yapabilmek oldukça zordur. Sol kolun ve elin serbest bırakılması glissando hareketini yapmaya yardımcı olur (Rolland, 1986).



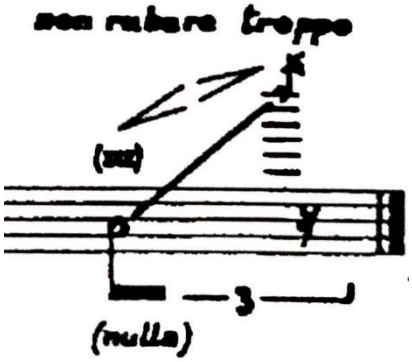
Resim 239- Garth Knox "One finger", Ölçü Numarası 1-15 (Knox, 2009)
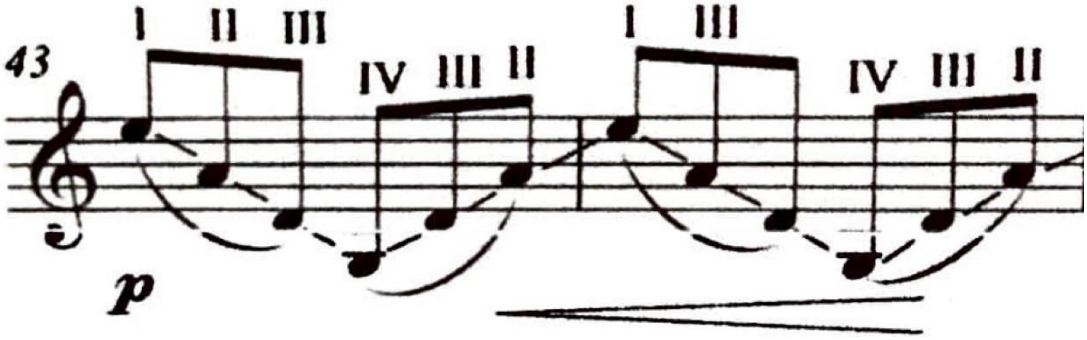


Resim 240- Andrew Schultz "Attack", Ölçü Numarası 100 (Schultz, 1990)



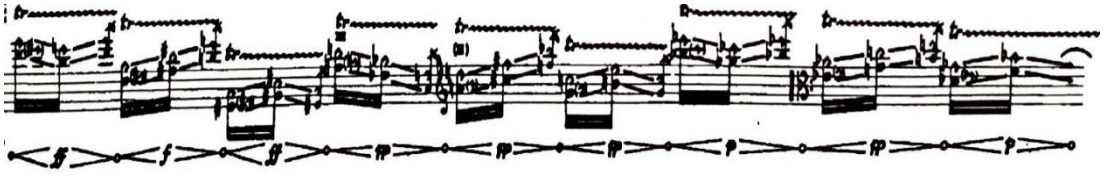
Resim 241- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” (Davies, 1975)
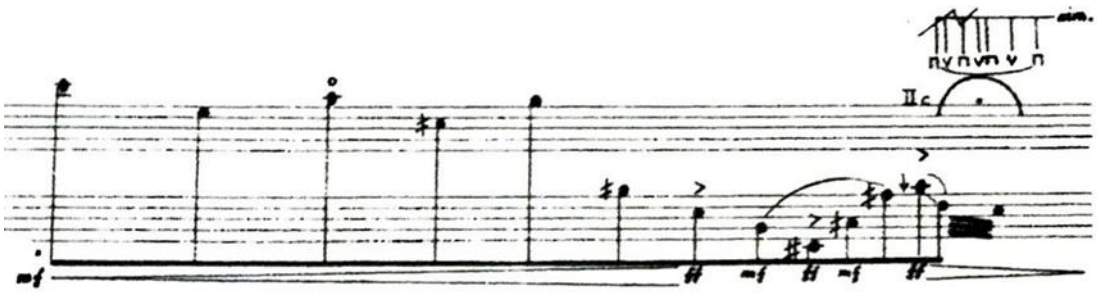


Resim 242- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” (Sciarrino, 1975)
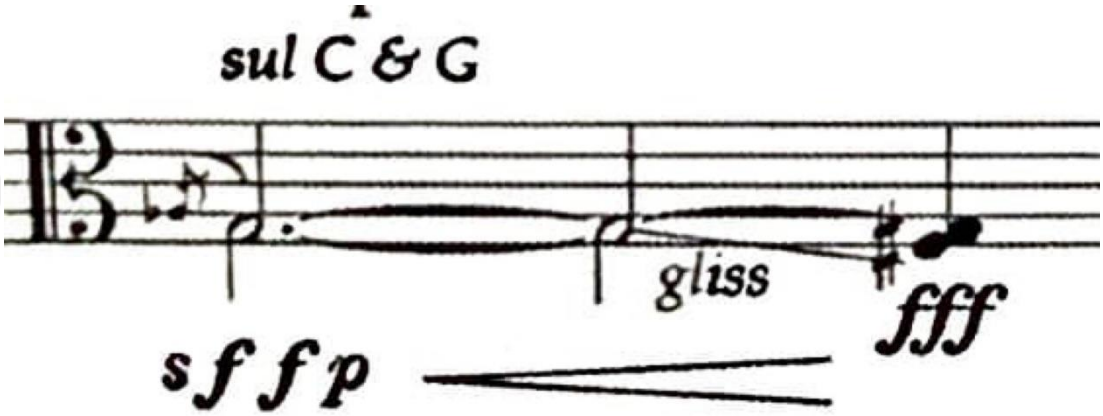


Resim 243- Garth Knox “One finger”, Ölçü Numarası 43-44 (Knox, 2009)



Resim 244- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” (Sciarrino, 1975)



Resim 245- Gérard Grisey “Prologue” (Grisey, 1978)
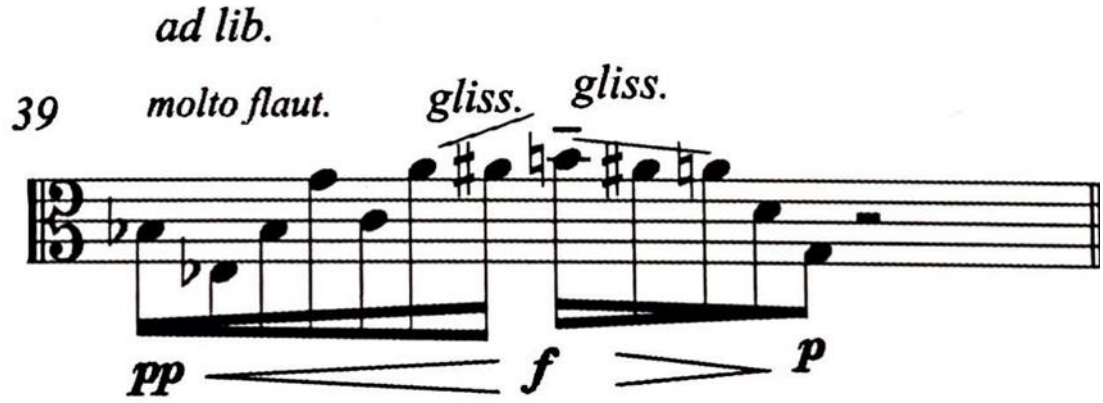


Resim 246- Houston Dunleavy “And Then…” (Dunleavy, 1996)
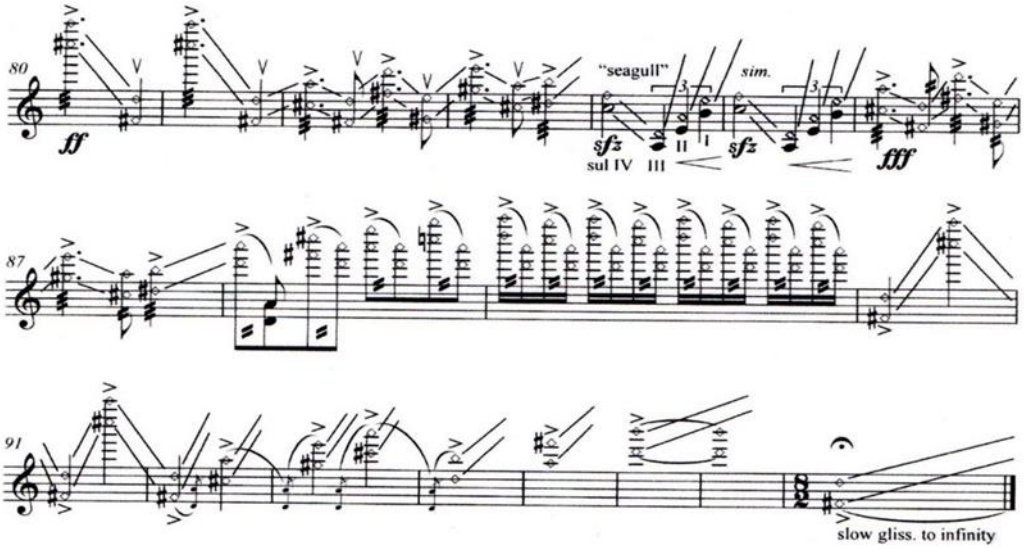


Resim 247- Andrew Schultz “Attack”, Ölçü Numarası 45-48 (Schultz, 1990)



Resim 248- György Kurtág “Signs, Games and Messages”, Ölçü Numarası 14 (Kurtág, 2005)



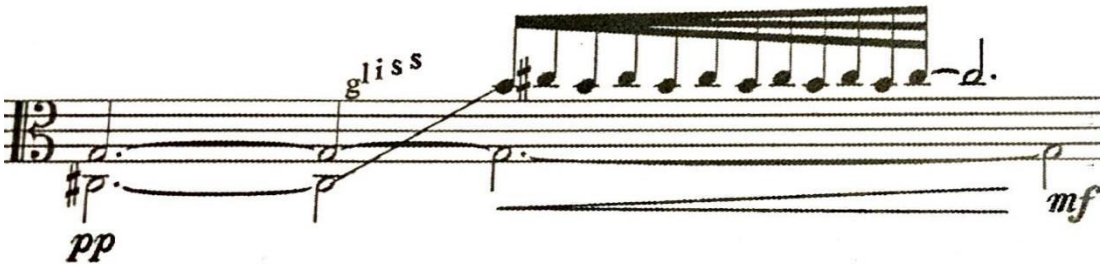
Resim 249- Matthew Hindson “for solo viola”, Ölçü Numarası 39 (Hindson, 2006)



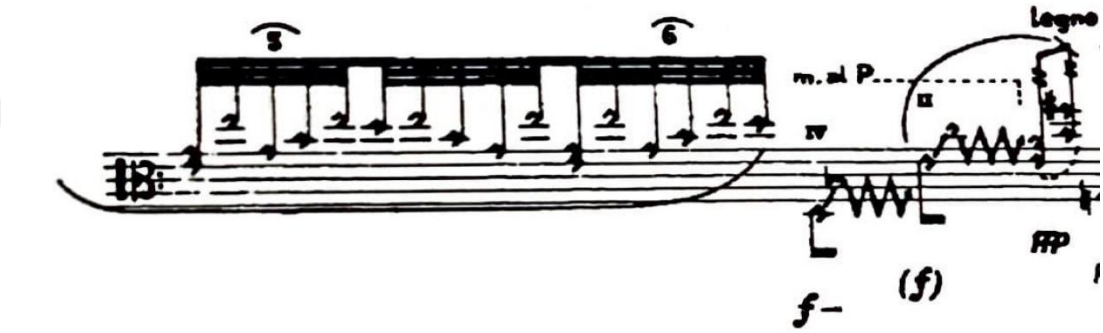
Resim 250- Garth Knox “Harmonic horizon”, Ölçü Numarası 80-98 (Knox, 2009)



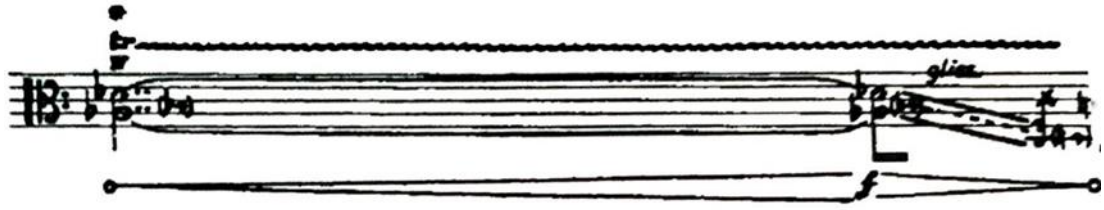
Resim 251- Andrew Schultz “Attack”, Ölçü Numarası 174-176 (Schultz, 1990)



Resim 252- Houston Dunleavy “And Then…” (Dunleavy, 1996)
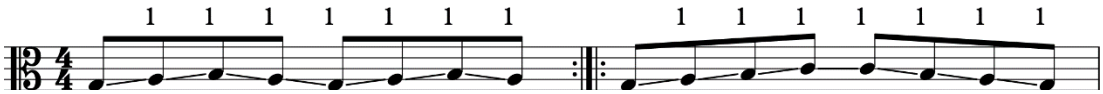


Resim 253- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” (Sciarrino, 1975)
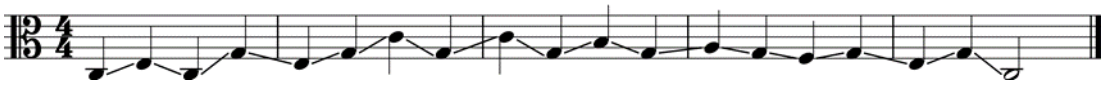


Resim 254- Salvatore Sciarrino “The Notturni Brillanti” (Sciarrino, 1975)

Glissando sol elin bir parmağını tel üzerinde notalar arasında kaydırma tekniğidir. Glissando’yu yaparken viyolayı nasıl tutacağımız önemlidir. Viyolayı tutmak için kafamızı kullanmak veya çenemizi çeneliğe bastırmak gerekli değildir. Sol elimiz yukarıya doğru kaydırmayı yaparken viyolayı bize getirir. Aşağıya doğru kaydırma hareketinde viyolanın uzaklaşmasını önlemek için parmak direncini anlamak önemlidir (Knox, 2009).
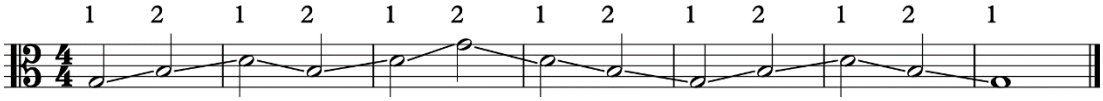


Resim 255- Alıştırma
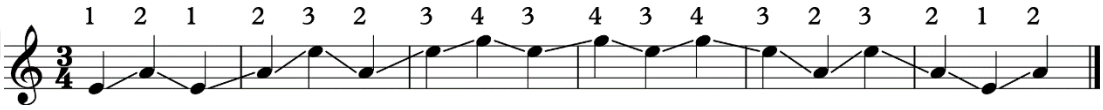
Aşağıdaki alıştırmada “glissando” sol el ikinci parmak ile yapılmalıdır.
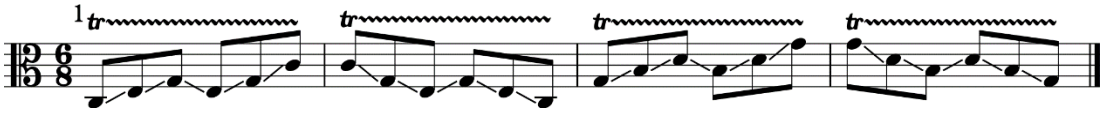


Resim 256- Alıştırma
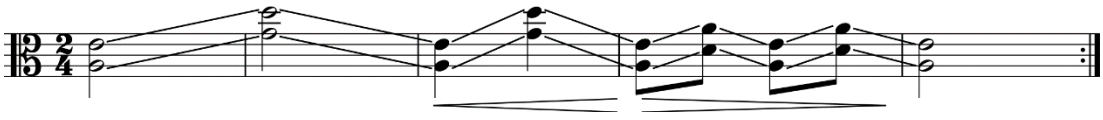


Resim 257- Alıştırma
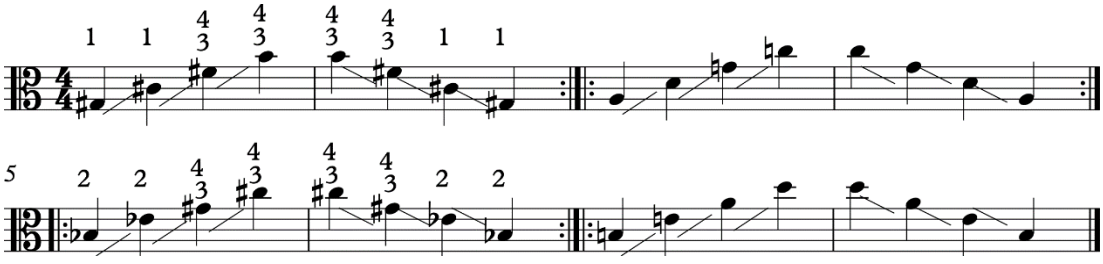


Resim 258- Alıştırma



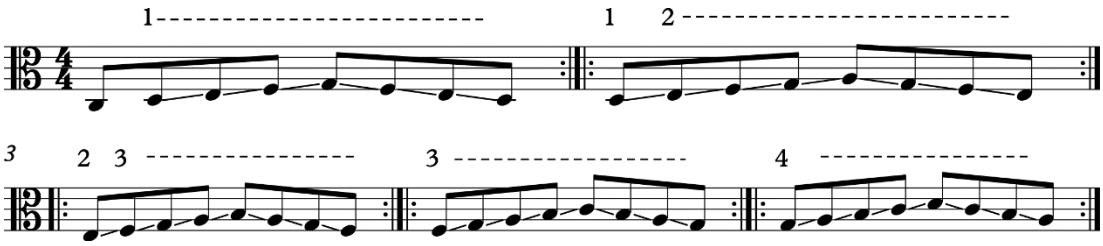
Resim 259- Alıştırma



Resim 260- Alıştırma



Resim 261- Alıştırma
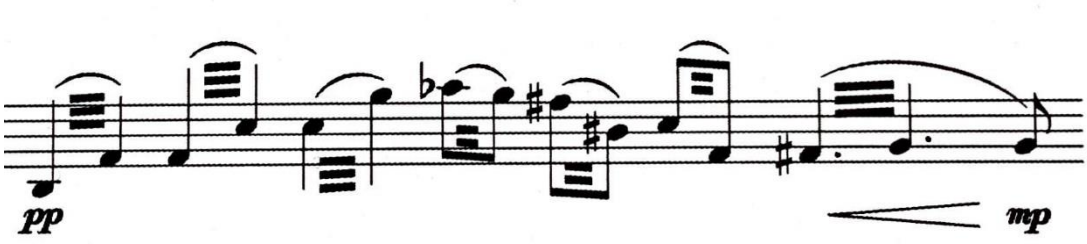


Resim 262- Alıştırma

3.5. Tremolo

Dinamikteki veya ritimdeki değişiklikler yay hızının ayarlanmasını gerektirebilir.
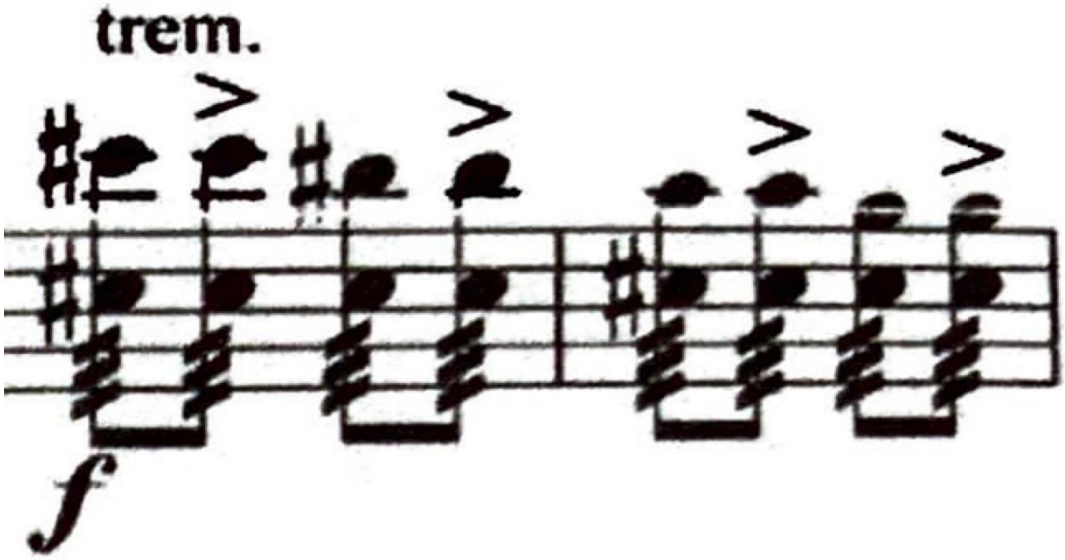
Hızlı ve hafif bir tremolo için yayı sadece işaret ve baş parmak ile tutmak ve yayın uç kısmını kullanmak önerilebilir (Galamian, 1962).
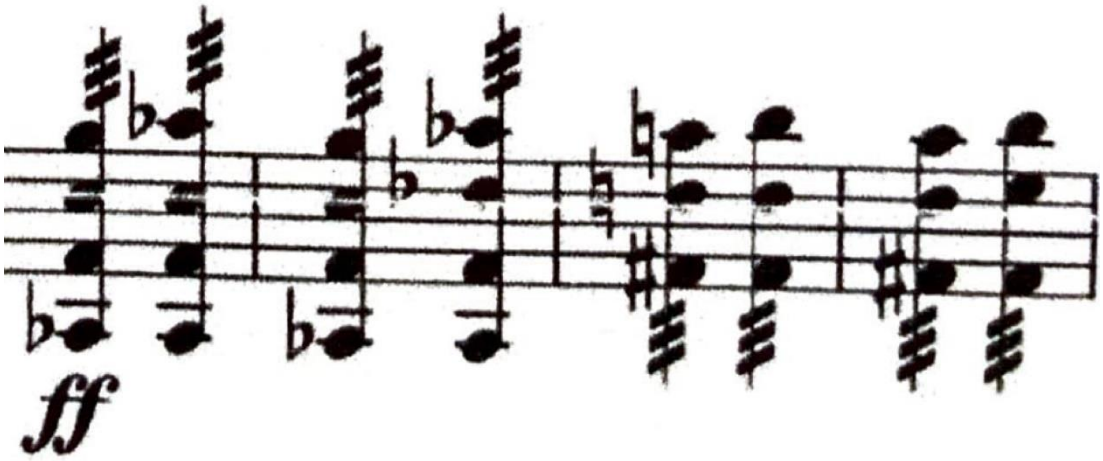


Resim 263- Matthew Hindson "for solo viola" (Hindson, 2006)



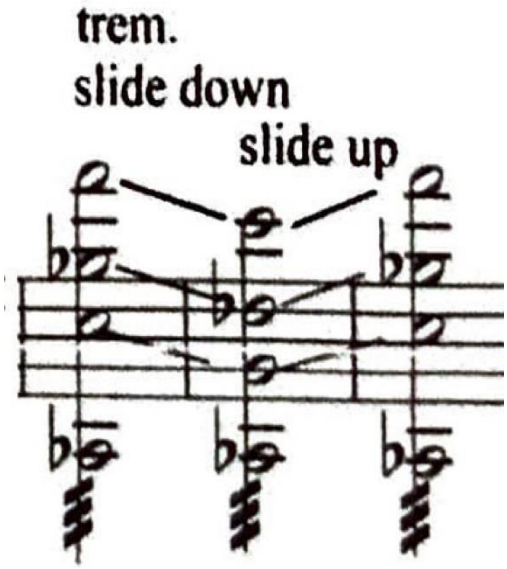
Resim 264- Glenn James "From Here to Where", Ölçü Numarası 17 (James, 2015)



Resim 265- Garth Knox “Rapid repeat”, Ölçü Numarası 52-53 (Knox, 2009)



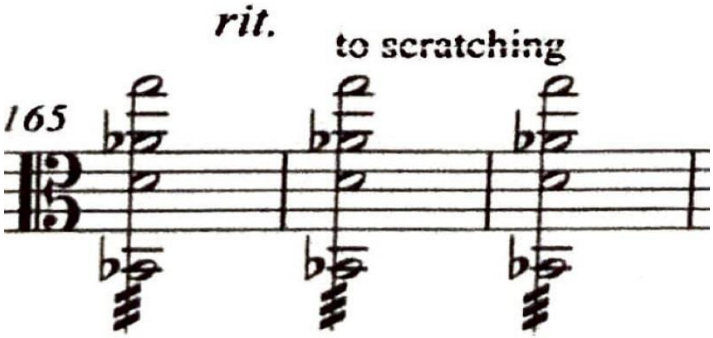
Resim 266- Garth Knox “Rapid repeat”, Ölçü Numarası 116-119 (Knox, 2009)
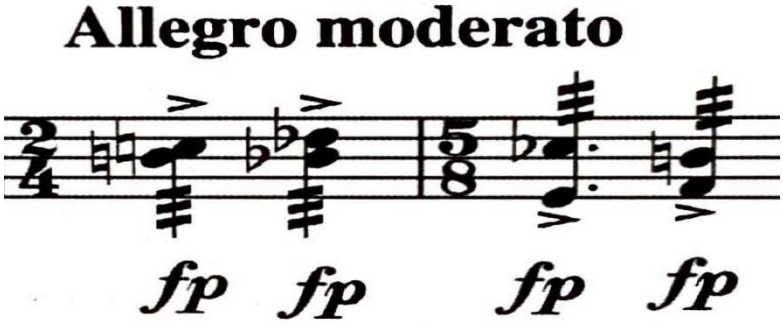


Resim 267- Garth Knox “Rapid repeat”, Ölçü Numarası 162-164 (Knox, 2009)
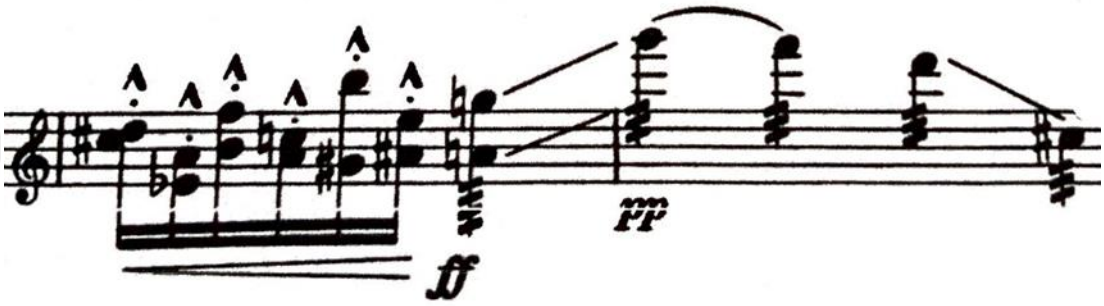


Resim 268- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” (Sciarrino, 1975)



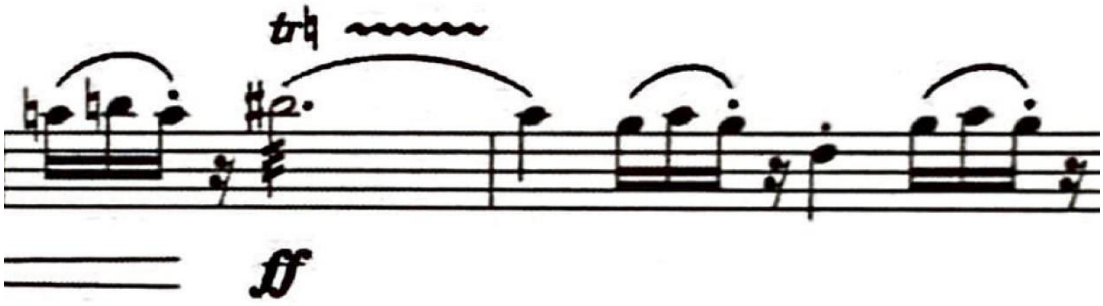
Resim 269- Garth Knox “Rapid repeat”, Ölçü Numarası 165-167 (Knox, 2009)



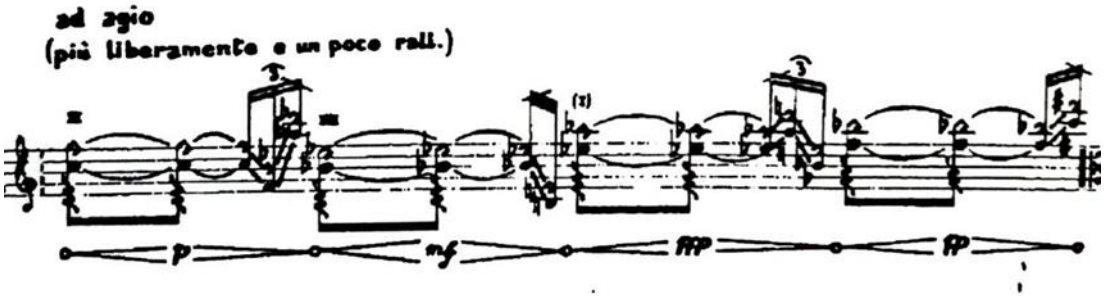
Resim 270- David Matthews “Winter Journey” (Matthews, 1999)
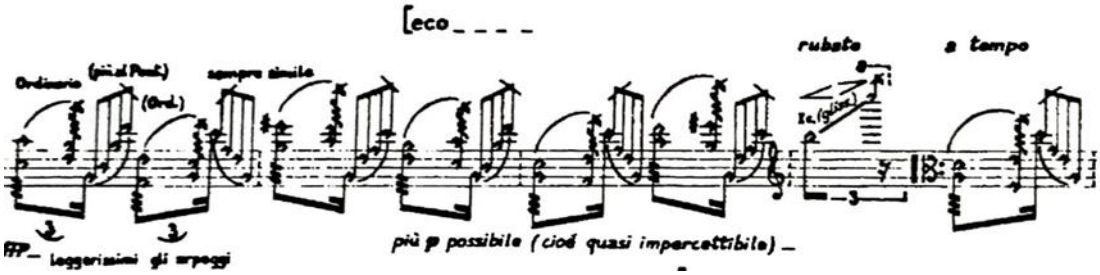


Resim 271- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” (Davies, 1975)



Resim 272- Andrew Shultz “Attack” ölçü numarası 114-115 (Schultz, 1990)
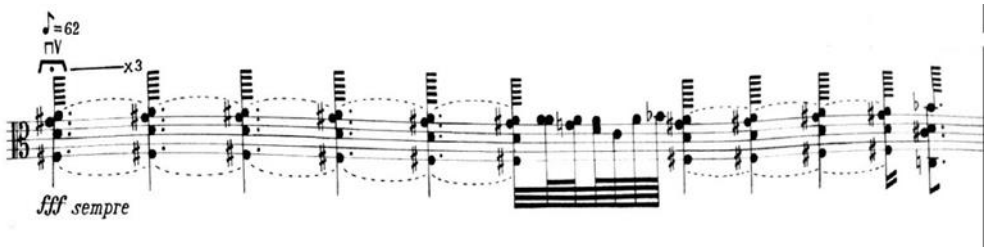


Resim 273- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti” (Sciarrino, 1975)



Resim 274- Salvatore Sciarrino "Tre notturni brillanti" (Sciarrino, 1975)

Luciano Berio'nun 14 tane bestelemiş olduğu "Sequenza" serisini, viyola için 1967 yılında Serge Collot için bestelemiştir (Smith, 2001). Viyola için bestelemiş olduğu Sequenza 6 patlama gibi başlayıp, yorgunlukla bitmektedir. Berio ilk akor için 'izleyicilerden biri bağırana kadar çal' demiştir
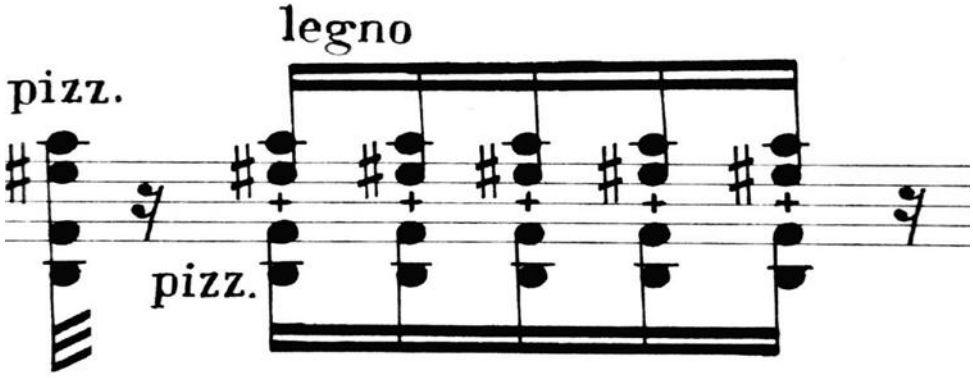
Sequenza 6 yenilikçi bir eserdir ve Berio viyolayı melodik olarak kullanmamaktadır. Walter Trampler[30] (1915-1997): "Melodinin başladığı yerde eser bitiyor." Trampler, Sequenza'yı icra edebilmek için başka bir arşe kulbu bulmuştur çünkü sürekli devam eden tremololar oldukça zordur. Kopçanın altına baş parmağını koyuyor ve böylece arşe kavramasını rahatlatıp kramp girmesini geciktiriyordu. Sul ponticello hareketlerini köprünün hemen hemen üstünde yapabilmiş ve saltando pasajlarında da kolunu kabartarak çalabilmiştir (Uscher, Autumn, 1982 - Summer, 1983).



Resim 275- Luciano Berio "Sequenza" (Berio, 1970)
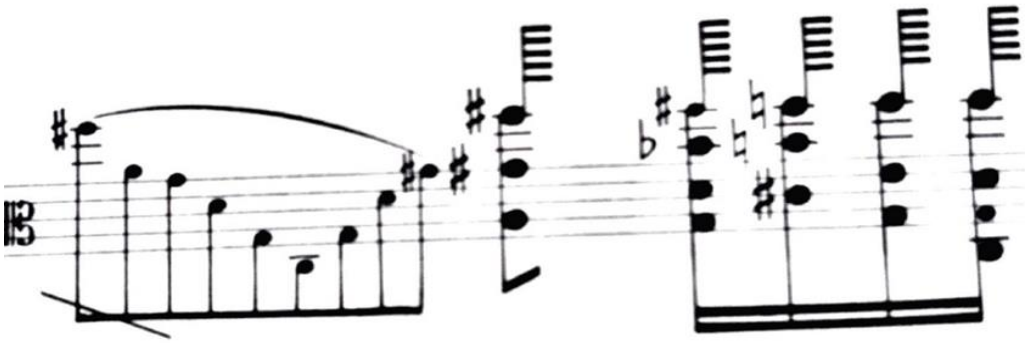
Sol Greitzer, col legno çalarken daha fazla ses üretebilmek için normal kullanımdan biraz daha fazla kıl kullanmıştır. 4. Parmağını az kullanmış diğer parmakları kullanmak daha güvende hissettirmiştir. (Uscher, Autumn, 1982 - Summer, 1983).

[30] Alman müzisyen. Viyola öğretmeni
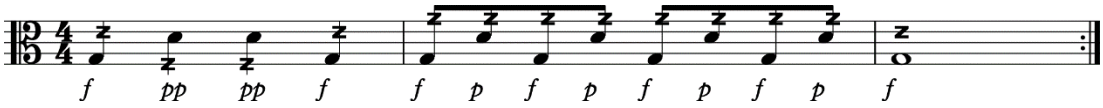


Resim 276- Luciano Berio “Sequenza” (Berio, 1970)

Tremolo’yu rahat yapabilmek için sag el ve bilek esnek olmak zorundadır çünkü hareketler kol ile yapabilmek için çok hızlı ve çok küçüktür. Tremolo bir tür titreme hareketidir ancak sert, gergin ve sıkışık hareketten kaçınılması gerekmektedir. Kas yoğunluğunun azaltmanın bir yolu her zaman aynı yerde durmayarak hareketi değiştirmektir (Knox, 2009).
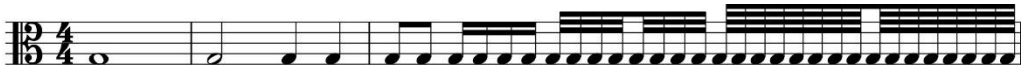


Resim 277- Luciano Berio “Sequenza” (Berio, 1970)

Olabildiğince küçük ve hızlı hareket yapılmalıdır. Tremolo aslında burada aynı notanın hızlı çalımıdır. Tremolo’yu rahat çalabilmek için el ve bileğin esnek olması önemlidir. Aynı zamanda glissando hareketini rahat yapabilmek için de sol el parmakları ve bileğin de esnek olması önemlidir. “ff” başlayan tremolo arşenin orta kısmında, “pp” yapabilmek için arşeyi giderek uca doğru hareket ettirmek gereklidir (Knox, 2009).

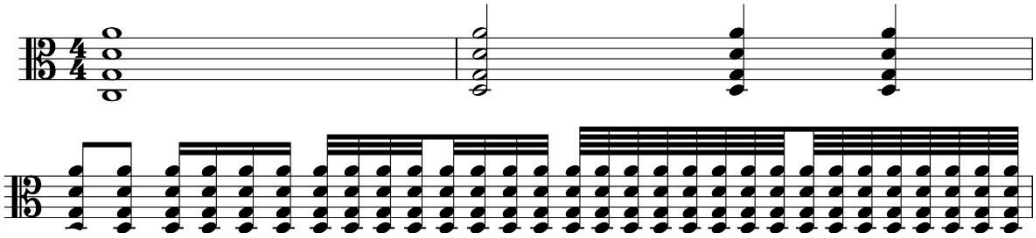


Resim 278- Alıştırma
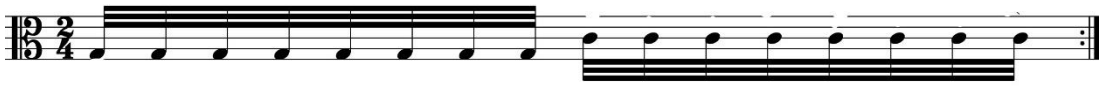
Tremolo hareketini rahat bir şekilde yapabilmek için esnek ve rahat bir sağ bilek gereklidir. Sağ kol için hareket oldukça küçüktür (Knox, 2009).



Resim 279- Alıştırma
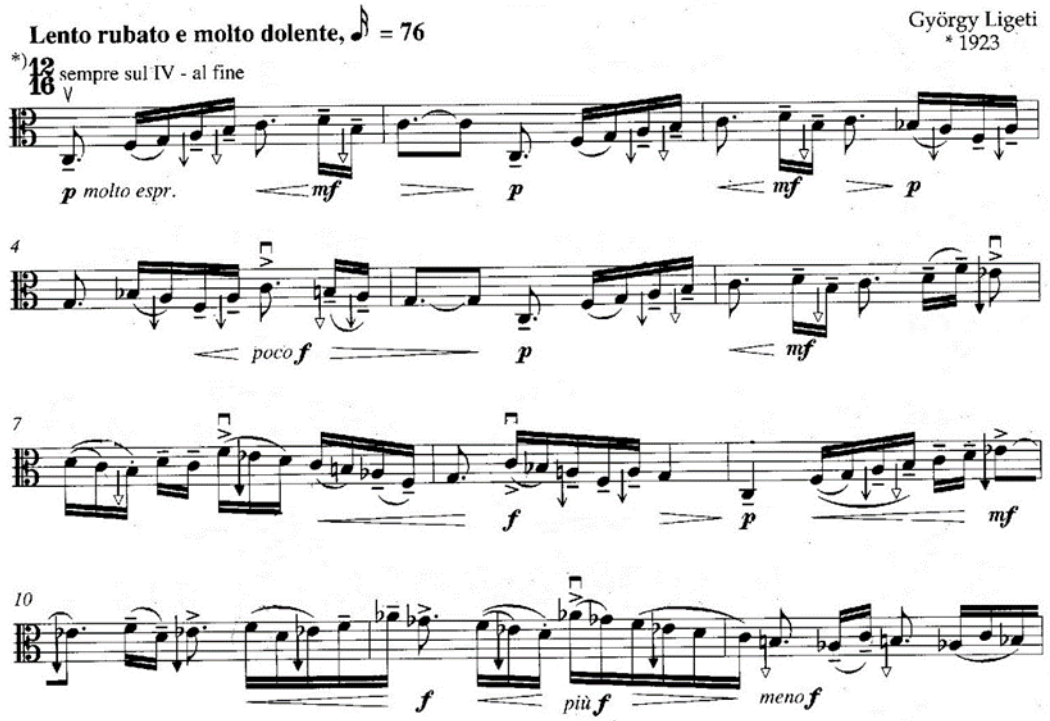


Resim 280- Alıştırma



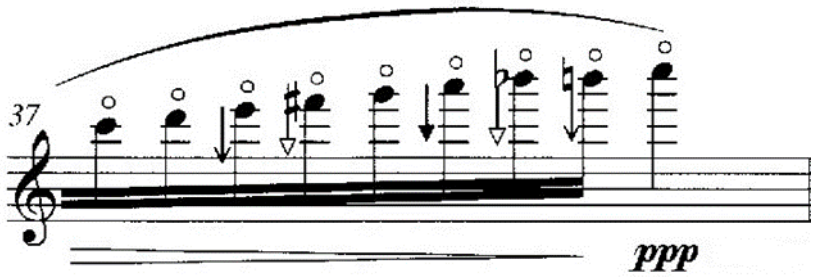
Resim 281- Alıştırma

3.6. Komalar (Mikroton)
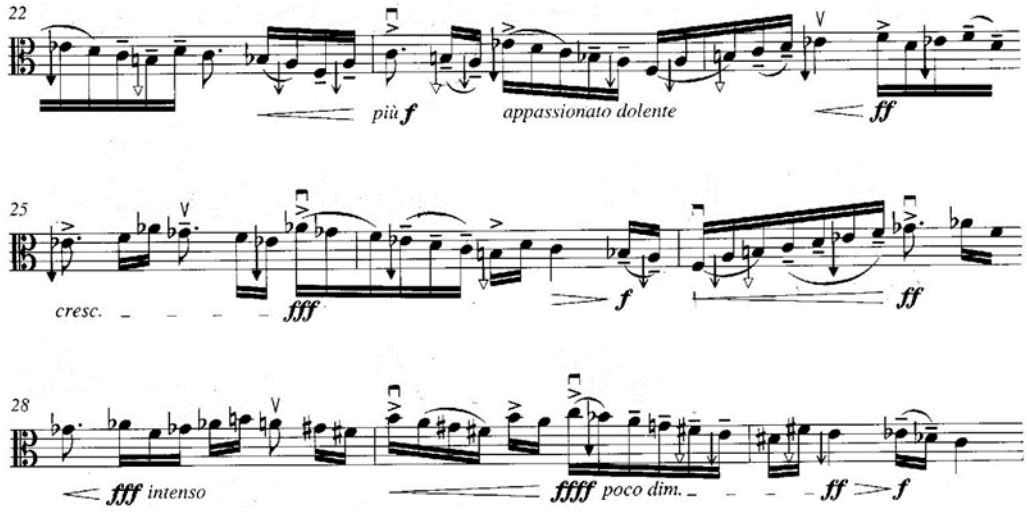


Resim 282- György Ligeti "Hora Lunga", Ölçü Numarası 1-12 (Ligeti, 2001)

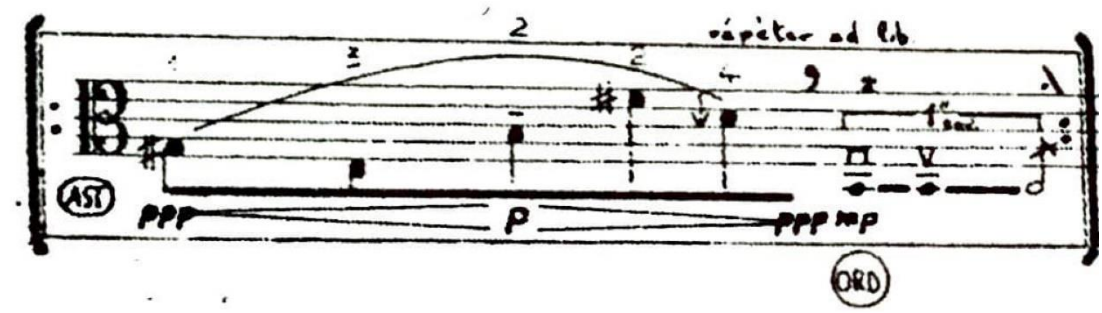
Yaylı çalgılar üzerinde mikroton olasılıkları vardır. Ligeti'nin eserinde (Ligeti, 2001) 37. ölçüdeki doğuşkanlar tek parmak ve kontrollü bir glissando ile rahat çalınabilir.



Resim 283- György Ligeti "Hora Lunga", Ölçü Numarası 37 (Ligeti, 2001)



Resim 284- György Ligeti "Hora Lunga", Ölçü Numarası 22-30 (Ligeti, 2001)



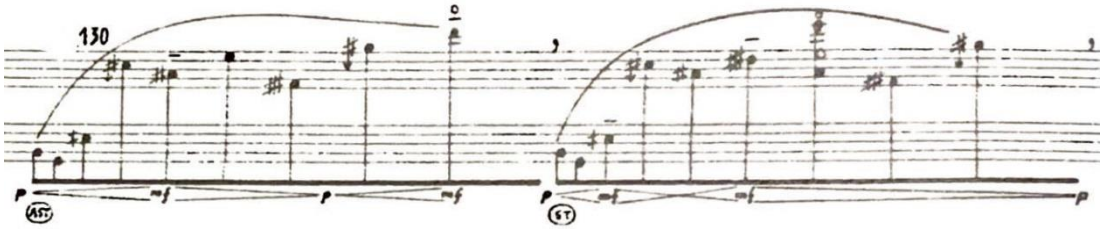
Resim 285- Gérard Grisey "Prologue" (Grisey, 1978)
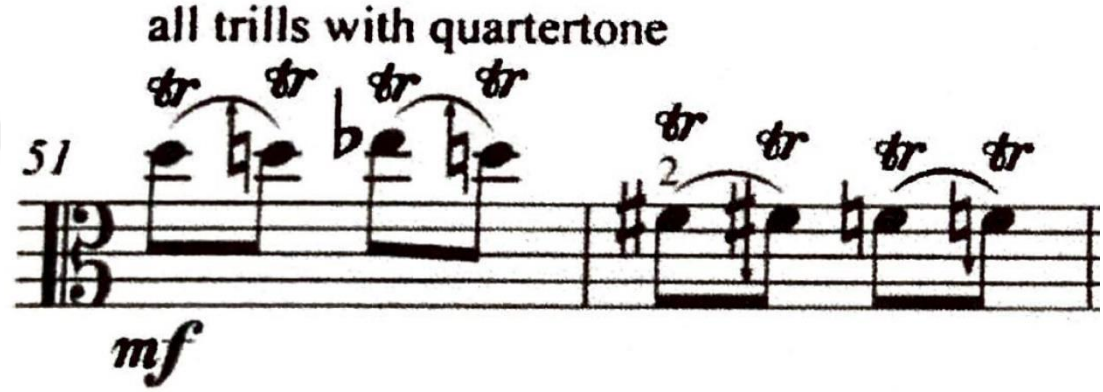


Resim 286- Gérard Grisey "Prologue" (Grisey, 1978)

Yaylı çalgılarda mikrotonal sistemlerinin herbirinin çalınması farklı bir teknik yaklaşımın kullanılması anlamına gelir (Knox, 2009).

Quartertone;
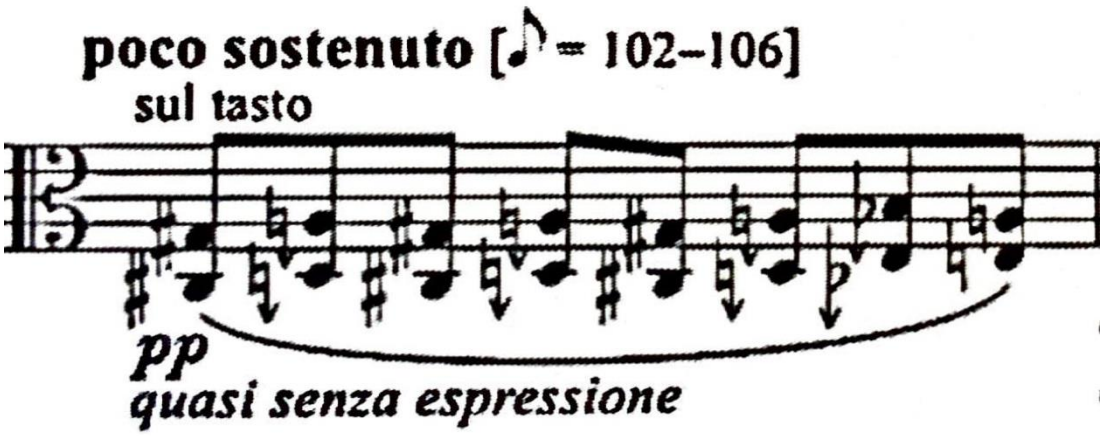


Resim 287- Gérard Grisey “Prologue” (Grisey, 1978)
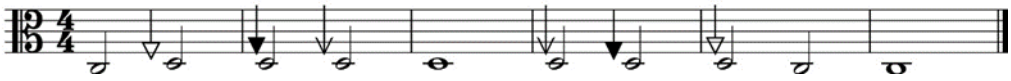


Resim 288- Garth Knox “Between”, Ölçü Numarası 51-52 (Knox, 2009)



Resim 289- Garth Knox “Between”, Ölçü Numarası 18-22 (Knox, 2009)
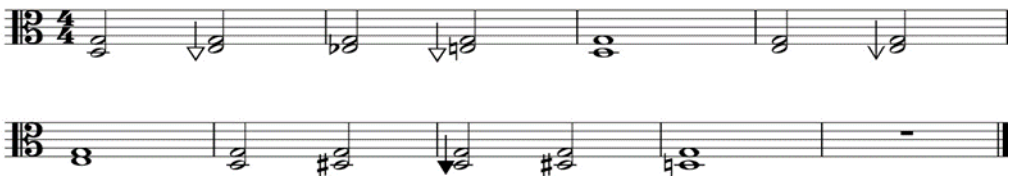


Resim 290- György Kurtág “Klagendes Lied” (Kurtág, 2005)
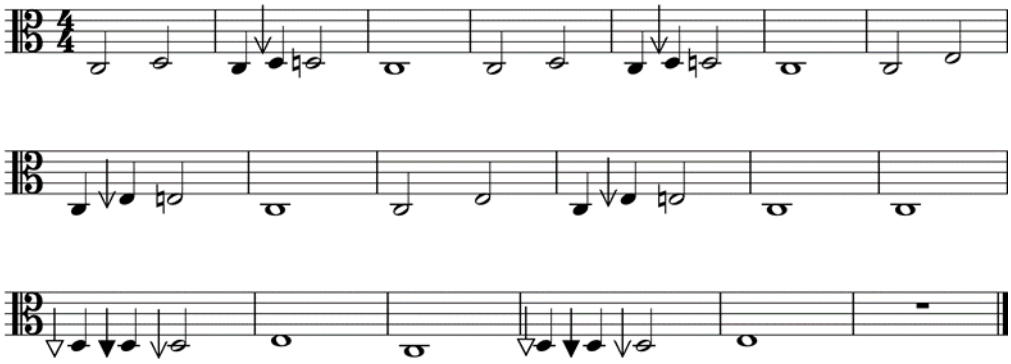


Resim 291- Alıştırma

Mikrotonlar çok küçük aralıklar ile yarı ton boyutunun yarısı kadardır. Piyanonun tuşları arasında oldukları hayal edilebilir. Yaylı çalgılarda her aralık çalınabilir, kısıtlama sadece parmakların boyutudur ve daha önemlisi kulağın duyduğu kadarını yapabilmesidir (Ligeti, 2001).

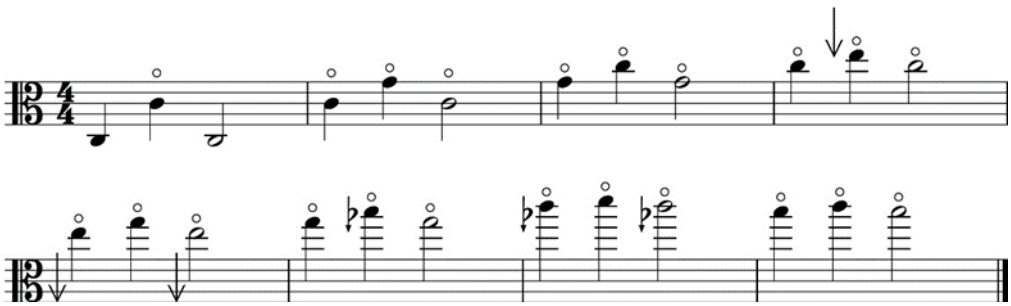


Resim 292- Alıştırma

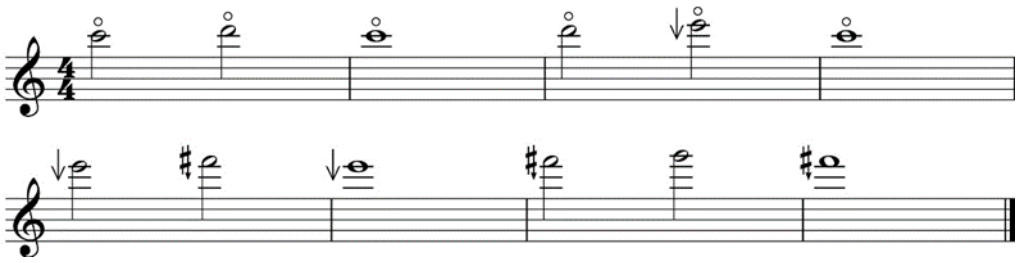


Resim 293- Alıştırma

Mikrotonları elde etmenin bir yolu doğuşkanları taklit etmektir. Notaların perdesi doğuşkan serisinin doğal aralıklarını taklit eder. Yaylı çalgılarda çalınan bir notanın, birçok sesin karmaşık birleşimidir. Tele sol el ile hafifçe dokunarak teldeki ses boğumlarında doğuşkanlar elde edilebilir. Doğal doğuşkanlar hızlı ve hafif bir arşe ile, köprünün yakınında çalınır (Knox, 2009).

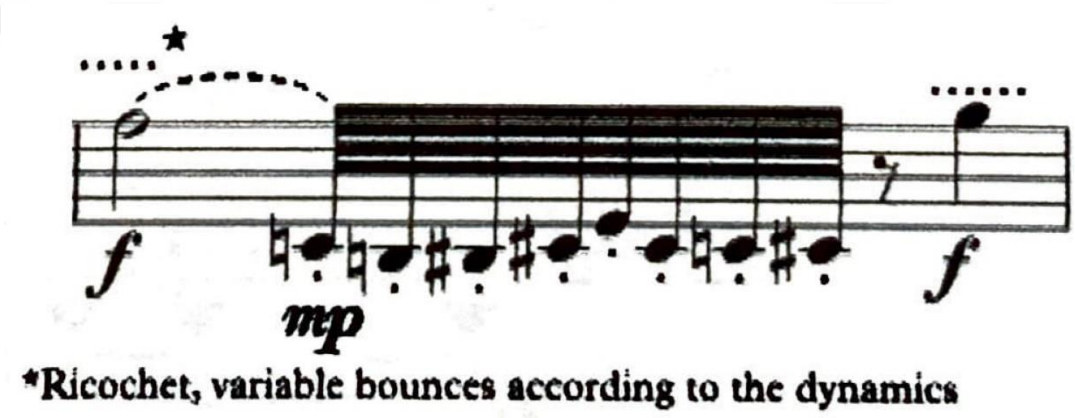


Resim 294- Alıştırma
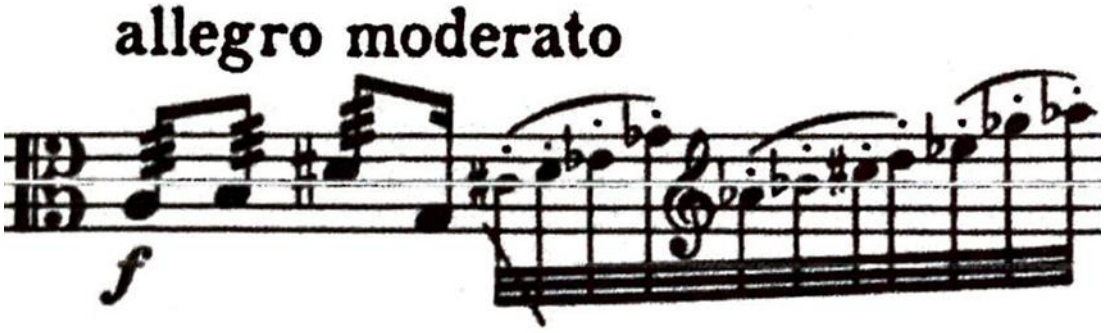


Resim 295- Alıştırma
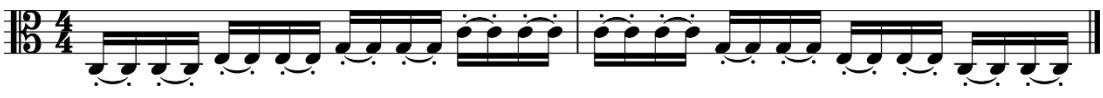
3.7. Ricochet
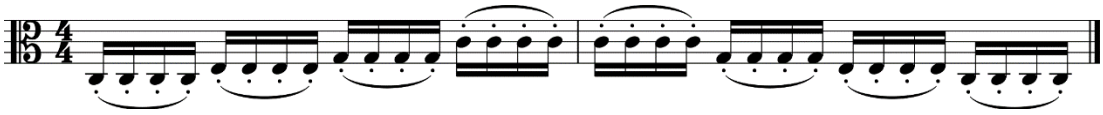


Resim 296- Mehmet Can Özer "Transmutations"
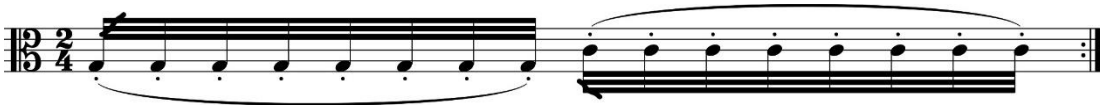


Resim 297- Peter Maxwell Davies "The Door of the Sun" (Davies, 1975)
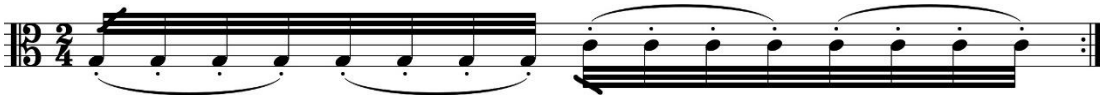


Resim 298- Alıştırma
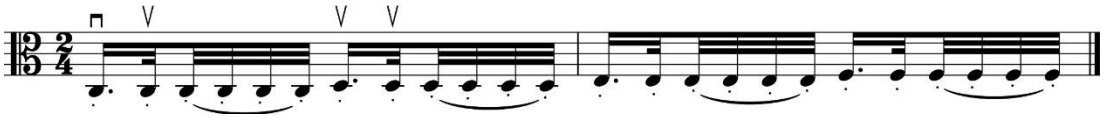


Resim 299- Alıştırma
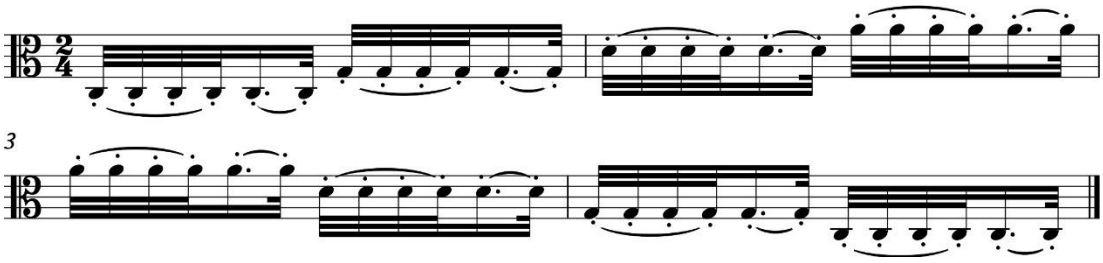


Resim 300- Alıştırma
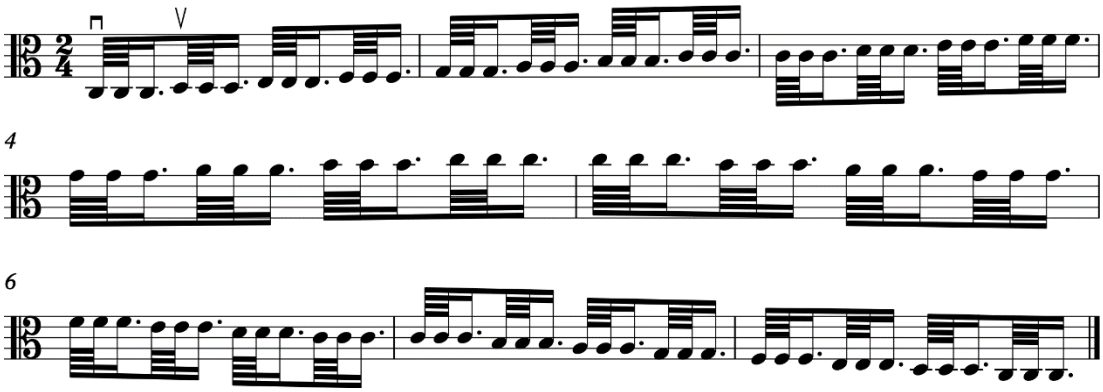


Resim 301- Alıştırma
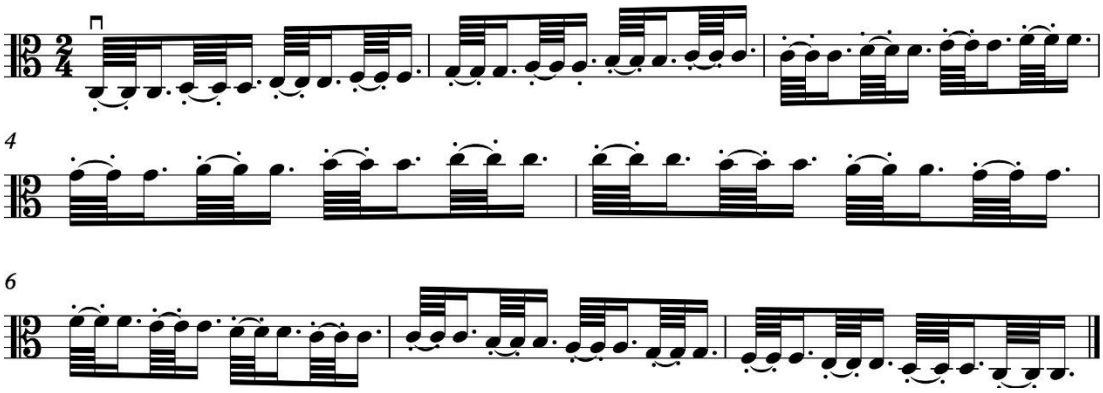


Resim 302- Alıştırma



Resim 303- Alıştırma
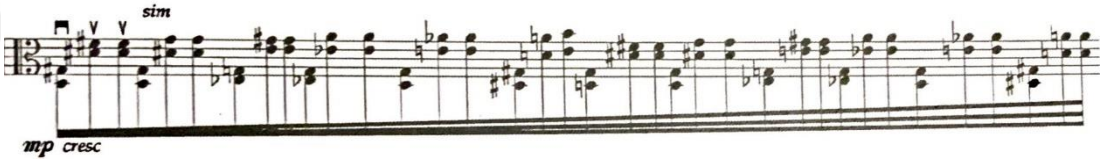


Resim 304- Alıştırma



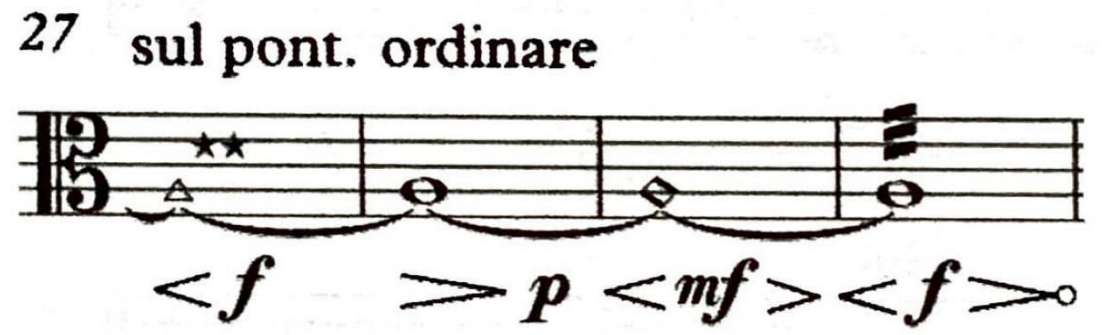
Resim 305- Alıştırma

3.8. Geliştirilen Diğer Yay Çeşitlemeleri



Resim 306- Houston Dunleavy "And Then…" (Dunleavy, 1996)
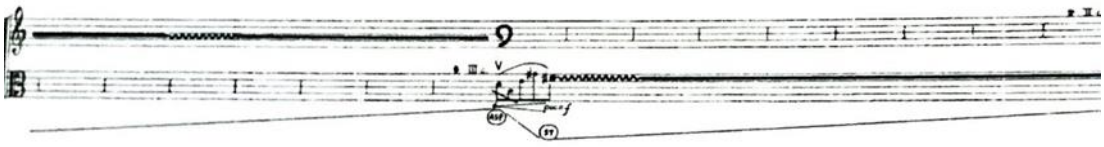
Bir sesin uzun süre boyunca tutarlı olabilmesi için yayın ağırlığında küçük değişiklikler uygulamak gerekebilir. Yay tele temas ettiği ve ileri geri hareket ettirildiğinde yay tarafından ses üretilir. Yayın tel ile yeterli derecede teması yok ise yay telin üzerinden kayacaktır. Eğer yay tarafından çok fazla basınç var ise bu bir gürültü bileşeni olacaktır. Aşırı basınç telin titreşimini engellediği için kazıma sesi ortaya çıkacaktır (Fischer, 1997). Bu sesi oluşturabilmek için tamamen ağırlığını bırakmış bir sağ kol gerekir.



Resim 307- Mehmet Can Özer "Transmutations (2016)"



Resim 308- Gérard Grisey “Prologue” (Grisey, 1978)

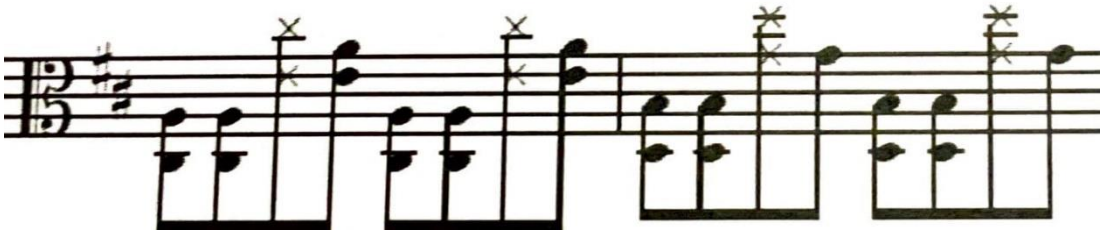


Resim 309- Gérard Grisey “Prologue” (Grisey, 1978)



Resim 310- Matthew Hindson “for viola solo” (Hindson, 2006)
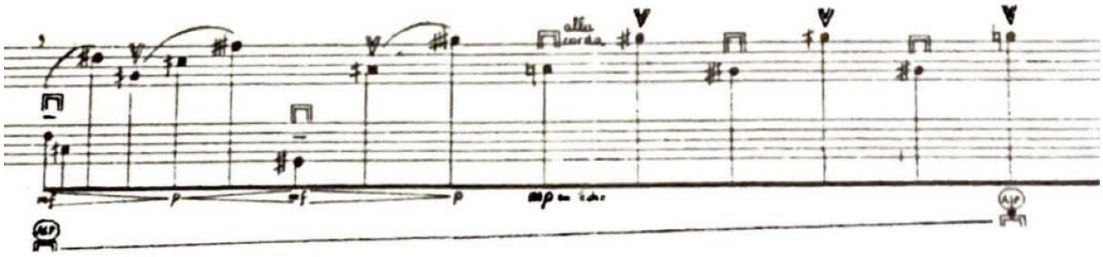
Besteci mümkün olabildiğince kurbağa sesi efekti istemektedir;



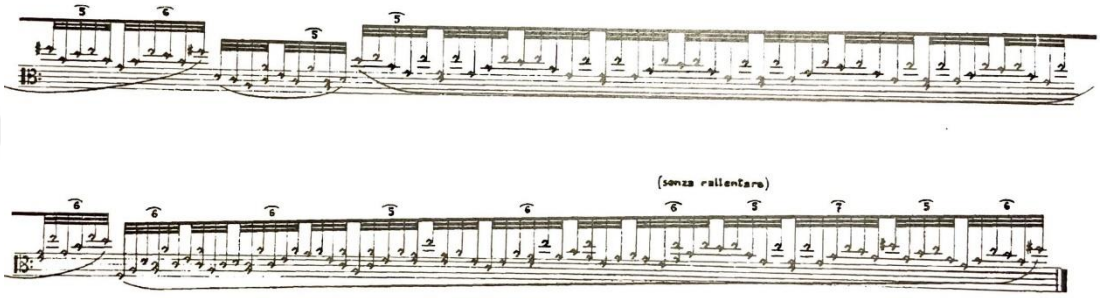
Resim 311- John Kastelie[31] “Blue étude”, Ölçü Numarası 9-10 (Kastelie, 2015)

[31] © Copyright 2015 by John Kastelie

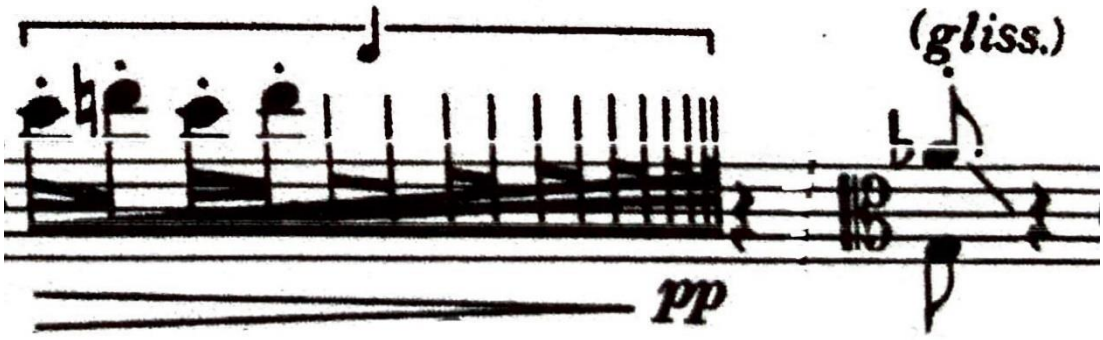
Besteci belirttiği işaretle yayın en dip noktası ile en uç noktasını işaret etmiştir;



Resim 312- Gérard Grisey “Prologue” (Grisey, 1978)
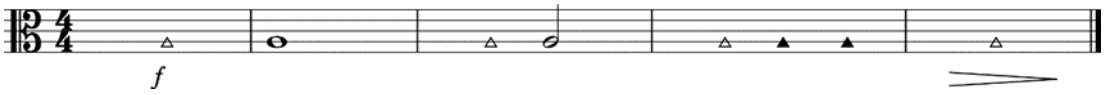


Resim 313- Salvatore Sciarrino “Tre notturni brillanti”, 3. Bölüm (Sciarrino, 1975)
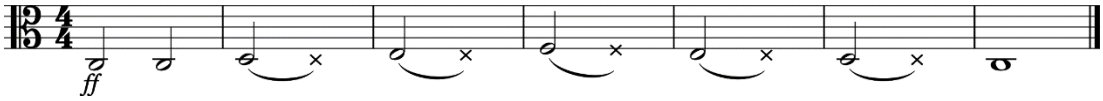


Resim 314- Peter Maxwell Davies “The Door of the Sun” (Davies, 1975)
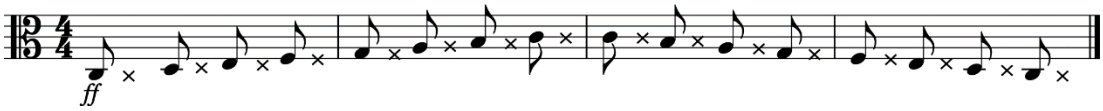
Aşağıdaki alıştırmalarda, üçgen şeklindeki notalarda sol elin parmağı tele hafifçe dokunur.
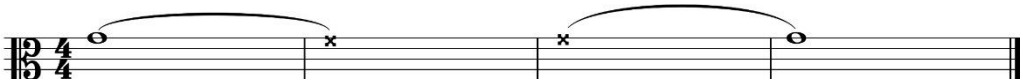


Resim 315- Alıştırma



Resim 316- Alıştırma



Resim 317- Alıştırma
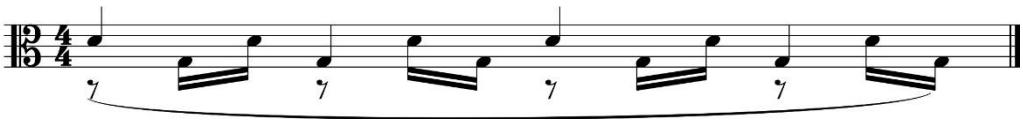


Resim 318- Alıştırma

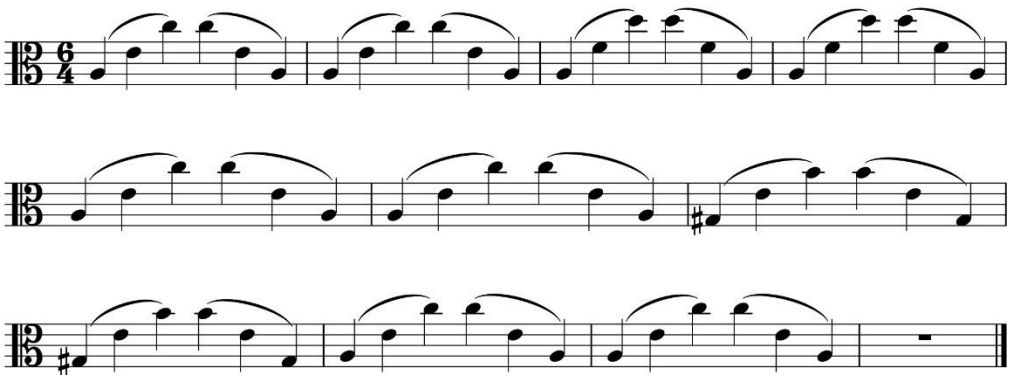
Sağ kolda, arşenin ağırlığının serçe parmakta hissedilmesi önemlidir.
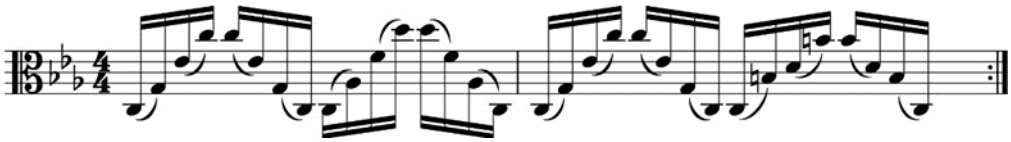


Resim 319- Alıştırma
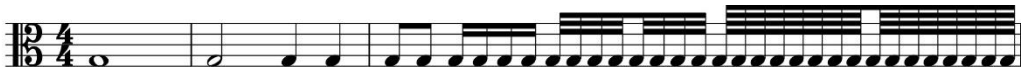


Resim 320- Alıştırma



Resim 321- Alıştırma
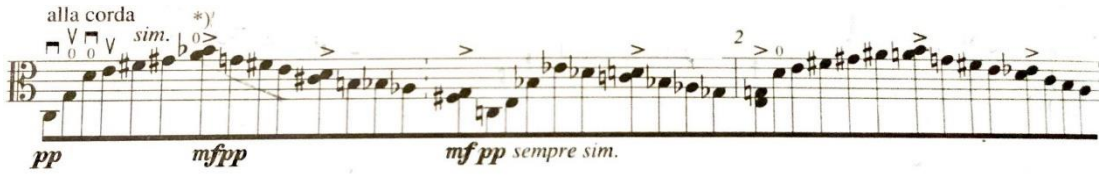


Resim 322- Alıştırma



Resim 323- Alıştırma
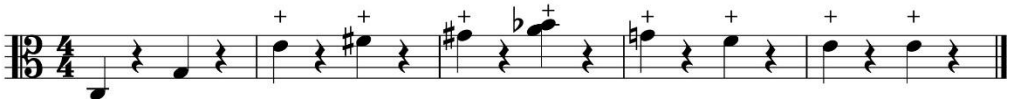
3.9. Con Sordino (Muting)



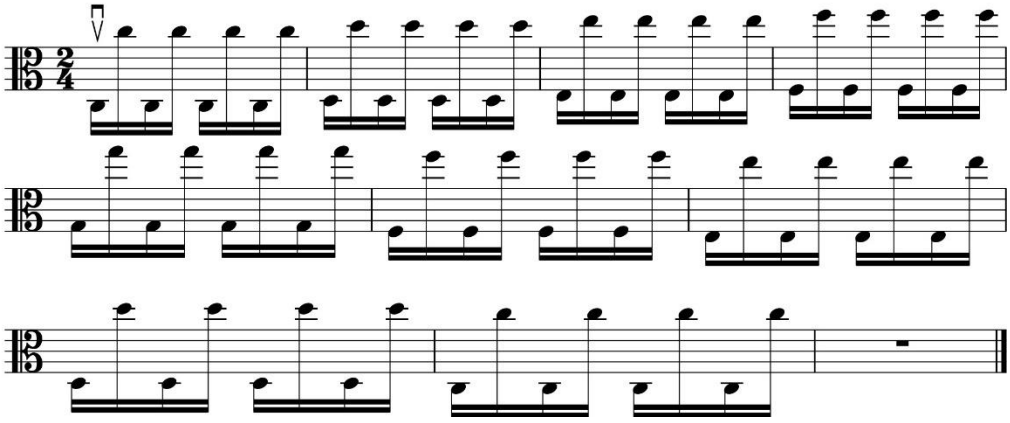
Resim 324- György Ligeti “Prestissimo con sordino” (Ligeti, 2001)

Bir notadan diğerine geçişte sol el bir sonraki notayı duyulur bir şekilde tuşeye sert olarak basmalı, daha sonra arşe hareket ettirilmelidir. Böylece sağ kol ve sol parmak

kasları ne zaman ne yapacağını öğrenebilir. Bu hareketi yavaş bir tempoda yaparken sanki hızlı bir tempoda çalıyormuş gibi küçük yay kullanılmalıdır.



Resim 325- Alıştırma



Resim 326- Alıştırma

SONUÇ

20. yüzyılın başlarından itibaren müzik estetiğinde büyük bir değişim yaşanmaya başlamıştır. Bu sebeple icracıların ve bestecilerin müzik adına talepleri artmıştır. Bu talepler genellikle yeni tınılar ortaya çıkarma yöntemleri olan gelişkin teknikleri içerir. Çoğunlukla gelişkin tekniklerin, geleneksel tekniğe göre olağandışı ve zorlayıcı olduğu düşünülür ancak gelişkin tekniklerin çoğu geleneksel tekniklere dayanır. Hayal gücünü teşvik etmek ve ifade olanaklarını genişletebilmek için gelişkin teknikler hakkında bilgi sahibi olmak önemlidir. Bu sınırsız tekniklerden oluşan sesler icracıyı yeni tınıları keşfetmeye yönelttiği için de önemlidir. Fiziksel olarak mümkün olanlardan icracı her zaman yeni sesler ve yeni tınılar arayabilir. Tabii ki sınırlarına da ulaşan bazı teknikler vardır; col legno ya da yayı boyutundan daha fazla hareket ettirebilmenin mümkün olamayacağı ve yay kılların tele temas ettiği noktalar bunlara birkaç örnek olabilir. Ama yeni keşifler hala mümkündür ve tekniklerin birleşimleri yeni ve özgün sonuçlar yaratabilir.

Birinci bölümde anlatıldığı gibi bestecilerin yeni ses ve tını arayışlarından doğan akımlar müziğin sürekli gelişmekte olduğunun birer göstergesidir. Geleceğin müziği olarak düşünülen dizisellik müzikte yaşanan gelişmeler ile birlikte geçmişin müziği olmuştur. Örneklerde anlatıldığı gibi yoğun olarak dizisel müzik besteleyen birçok besteci diziselliği terketmiş ve eskiye dönüş diye de adlandırılabilecek olan farklı ifade yöntemleri aramaya başlamışlardır. 20. yüzyıl müzik akımlarını anlamak, bestecilerin enstrümandan nasıl bir tını ve renk istediğini icra sırasında ifade edebilmek adına çok önemlidir. Birinci bölümde anlatılan akımlar bu konuda icracılar için yardımcı olacaktır.

Özellikle Luciano Berio ya da Elliot Carter gibi bestecilerin eserlerinde, icracılar açısından ileri teknik seviye barındıran eserler virtüoziteyi ve icracıların teknik seviyesindeki gereksinimlerini çok ileri bir boyuta taşımıştır. Teknik seviye olarak çok daha zorlayıcı eserlerin bestelenmesiyle birlikte icracıların teknik yeterlilik seviyeleri ve bunu sağlayacak teknik çalışma programları gelişim ve değişme göstermiştir. Bu gelişme ve değişimi icracılar için kolaylaştırıp yol gösterecek çalışmalar ve notlar, ikinci ve üçüncü bölümde bulunabilir.

İkinci bölümde fotoğraflarla anlatılan gelişkin tekniklerin enstrüman üstünde nasıl uygulanacağı icracılar için önemlidir. Gelenekselden gelen temel üstüne kurulu ve

çoğunlukla öyle devam eden teknikler için bu bölümde temel bir kılavuz oluşturulmaya çalışılmıştır. Var olan tekniklerin yer aldığı fotoğraflar, kullanılabilecek yeni teknikler için temel çıkış noktası oluşturacaktır. Bestecinin istediği tını ve rengi doğru yansıtabilmek için, eserlerde istenilen tekniklerin doğru şekilde anlaşılması ve çalışılması istenilen doğru karakteri ortaya çıkaracaktır, ikinci bölümdeki kılavuz ve üçüncü bölümdeki egzersizler bunun için icracılara yol gösterici olacaktır.

Üçüncü bölümde gelişkin tekniklerin yoğun ve uçlarda kullanıldığı eserlerden verilen örneklerin çalışma egzersizleri, gelişkin teknikler barındıran eserlerin teknik zorluklarının nasıl aşılabileceğini göstermektedir. Üçüncü bölümdeki geleneksel tekniklerin çeşitlemeleri oldukça fazladır. Pizzicato, sul ponticello, sul tasto, flautando, ordinario, tremolo, glissando ve çeşitli yay çeşitlemeleri oldukça farklı ve icracının alışkın olmadığı çeşitlemeleri için yol gösterici egzersiz ve tutuş teknikleri örneklenmiştir. Geleneksel teknik baz alınarak kullanılan birçok gelişkin teknik vardır. Bunlar bestecilerin eserlerinden örnekler ile gösterilerek üçüncü bölümde anlatılmıştır. Besteciler hayal ettikleri, düşündükleri ses ve renkleri bu çeşitlemeler ile yansıtmaya çalışmış ve bunları yaparken enstrümanın çeşitli yerlerinden çıkan tını ve renkleri geleneksel ve gelişkin tekniklerin farklı kombinasyonları ile birleştirilmiştir. Bu tekniklerin çoğu solo viyola repertuvarında bulunmaktadır ancak çeşitlemelerin alışılmadık zorluğu için icracılara yönelik egzersizler tavsiye edilmiştir.

KAYNAKÇA

Berio, L. (1970). *Sequenza VI.* London: © Copyright 1970 by Universal Edition (London) Ltd., London.

Bochenski, J. M. (1997). *Çağdaş Avrupa Felsefesi, (Çev. S. R. Kırkoğlu).* İstanbul: Kbalcı Yayınları.

Boyden, D. D. (1990). The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. New York: Oxford University Press.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2014). *A History of Western Music.* New York: W. W. Norton & Company.

Chilvers, I., & Smith, J. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art.* New York: Oxford University Press.

Clarke, E., & Doffman, M. (2014). "Expressive Performance in Contemporary Concert music," in Expressiveness in Music Performance: Empiral Approaches Across Styles and Cultures, ed. Dorottya Fabian, Renee Timmers, and Emery Schubert. Oxford University Press.

Cope, D. (1997). *Techniques of the Contemporary Composer.* USA: ©1997 Schirmer, Cengage Learning.

Davies, P. M. (1975). *The Door of the Sun.* England: Copyright 1978 by Boosey&Hawkes Music Publishers Ltd.

Dean, B. (2011). *Skizzen für Siegbert.* Berlin: 2011 Boosey&Hawkes Bote&Bock.

Dunleavy, H. (1996). *And Then...* Wollongong : © Copyright: Publications by Wirripang.

Eales, A. (1992). "The Fundementals of Violin Playing and Teaching". *In the Cambridge Companion to the Violin, edited by Robin Stowell 92-121*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fischer, S. (1997). Basics: 300 Exercises and Practice Routines for the Violin . London: Peters, London.

Gainey, C. (2015). *"for Sarah Bone Dry Holler"*. © Copyright 2015, by Christopher Gainey. All rights reserved.

Galamian, I. (1962). Principles of Violin: Playing&Teaching. New York: Englewood Cliffs, N.J. : Prentice - Hall.

Gebrian, M. A. (2012, November). Rethinking Viola Pedagogy: Preparing Violists for the Challenges of Twentieth - Century Music . Houston: Rice University.

Griffiths, P. (2010). *"A Concise History of Western Music" Batı Müziğinin Kısa Tarihi (Çev. M. Halim Spatar).* İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After.* New York: Oxford University Press.

Grisey, G. (1978). *Prologue.* Paris: Copyright 1978 by Sté Ame des Editions Ricordi.

Hindson, M. (2006). *for solo viola.* London: 2006 by Faber Music Ltd.

Işık, S., & Adıgüzel, Ö. (2013). "Demokratikleşen Sanat!" 1945 Sonrası Bazı Çağdaş Sanat Akımlarının Yaratıcı Dramayla İşlenmesi. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 44.

James, G. (2015). *"From Here to Where".* © Copyright 2015 by Glenn James.

Kastelie, J. (2015). *Blue Etude for Sarah Kwok.* © Copyright 2015 by John Kastelie.

Kirschner, A. J. (2015). *"Syllogism".* © Copyright 2015 by Aaron J. Kirschner ASCAP - All Rights Reserved Kirschner Music Publishing.

Knox, G. (2009). *Viola Spaces "Viola Spaces".* Mainz: 2009 Schott Music GmbH&Co. KG.

Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth - Century Music.* New Jersey: Pearson Prentice Hall.

Kurtág, G. (2005). *Signs Games and Messages.* Budapest: Editio Musica Budapest.

Ligeti, G. (2001). *Sonate for Viola Solo.* Mainz: ©2001 Schott Music GmbH&Co. KG.

Manning, P. (1987). *Electronic & Computer Music.* New York: Published in the United States by Oxford University Press.

Matthews, D. (1999). *Winter Journey for solo viola.* London: 1999 by Faber Music Ltd.

Morgan, R. P. (1991). *Twentieth - Century Music.* New York - London: W. W. Norton & Company.

Read, G. (1993). *Compendium of Modern Instrumental Techniques.* London: Greenwood Press Westport, Connecticut.

Rolland, P. (1986). The Teaching of Action in String Playing: Violin and Viola. Urbana, III: IIIinois String Research Associates.

Salzman, E. (1999). *Twentieth - Century Music, An Introduction.* New Jersey: Prentice Hall, Pearson Education, Inc. Upper Saddle River.

Sarch, K. L. (1982). "The Twentieth Century Violin: A Treatise on Contemporary Violin Technique". DMA diss., Boston University. ProQuest (303261884).

Schultz, A. (1990). *Attack.* Wollongong: © Copyright Publications by Wirripang.

Schwartz, E., & Godfrey, D. (1992). *Music Since 1945.* New York: Schirmer Books An Imprint of Macmillan Publisching Company.

Sciarrino, S. (1975). *The Notturni Brillanti* . Milano: Copyright 1975 by BMG RIicordi Music Publishing S.p.A. via G. Berchet.

Seagrave, B., & Seagrave, J. (1976). The A.S.T.A. Dictionary of Bowing Terms. Urbana: 2. ed. American String Teachers Association.

Smith, D. O. (2001). *"Berio" The New Grove, 2nd edn* . London: London: Macmillan 2001 vol. III, 354.

Strange, P., & Strange, A. (2001). The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques. Los Angeles: University of California.

Taruskin, R. (2010). *Music in the Late Twentieth Century.* New York: Oxford University Press.

The history of electronic musical instruments from 1800 to 2019. (2022, 04 30). 120 Years of Electronic Musik: https://120years.net/wordpress/the-trautoniumdr-freidrich-trautweingermany1930/ adresinden alındı

Turani, A. (1999). *Çağdaş Sanat Felsefesi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uscher, N. (Autumn, 1982 - Summer, 1983, Autumn, Summer). Luciano Berio, Sequenza VI for Solo Viola: Performance Practices.

Wei, S., & Kwok, Y. (2018, April). Doctor of Musical Arts. *Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbers for the Developing Violist*. Colombia: The University of British Columbia.

Woolrich, J. (2002). *Through a Limbeck.* London: Faber Music Ltd.