

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Ana Sanat Dalı
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı
Obua Programı

Yüksek Lisans Tezi

**20. VE 21. YÜZYILA AİT OBUA ESERLERİNDE YENİ
ARAYIŞLAR VE ÇALIM TEKNİKLERİ**

Aybegüm ŞEKERCİOĞLU
2501050679

Tez Danışmanı
Yaşar ACAR

İstanbul Eylül 2008

ÖZ

Başlık: 20. ve 21. Yüzyıla Ait Obua Eserlerinde Yeni Arayışlar ve Çalım Teknikleri

Hazırlayan: Aybegüm Şekercioğlu

Bu araştırma projesinin amacı, 20. yüzyıldan günümüze kadar bestelenmiş eserlerde karşımıza çıkabilecek yeni obua çalım teknikleri hakkında bilgiler sunmaktır. Bu tekniklerin çalımını kolaylaştıracak çalışmalara ve bilgilere yer verilmiştir.

Tezin ilk bölümünde 20. yüzyıl müziğinin genel yapısı, tarihi ve gelişimi incelenmiştir. Bu dönem müziğinin diğer dönemlerden farkı ve bestecilerin eserlerinde gösterdikleri yenilikler anlatılmıştır. İkinci bölümünde bu dönemde kullanılan çeşitli obua teknikleri araştırılmış, bu tekniklerin uygulanmasını sağlayan çalışmalar ve bilgiler sunulmuştur. Avant-garde dönemden sırasıyla postmodernizme kadar yeni çıkan akımlar incelenmiştir. Tezin üçüncü bölümünde obua repertuarına yenilik katmış obuacılar hakkında bilgilere, dördüncü bölümünde de modern obua müziğinde yer alan temalara ve bu dönemde yazılmış obua eserleri hakkında bilgilere yer verilmiştir. Bir çok eser belirli temalar, hikayeler ya da şiirler üzerine yazılmıştır. En önemli birkaç eserin konuları açıklanmıştır. Tezin son bölümünde obua repertuarındaki postmodernizm dönemi anlatılmıştır. Bu dönem hakkında araştırmalar yapılmış, gerekli bilgi ve düşünceler bu tezden yararlanacak obuacılar için derlenmiştir.

ABSTRACT

Title: New Experiments and Extended Techniques in 20th and 21st Century Oboe Works

Written By: Aybegüm Şekercioğlu

The aim of this study is to provide useful information about new extended techniques in oboe playing that we might come across in modern works composed in the 20th century and 21st century. This study also includes exercises and other information that would help in playing these extended techniques easily.

The first section consists of the general structure, history, and development of 20th century music, focusing on the difference of 20th century music from other eras and new approaches of modern composers. The second section is a research on different oboe techniques used in 20th century music, and provides the reader with exercises on how to use these techniques and other important information. New trends starting from the avant-garde period up to postmodernism are analyzed. The third section provides information about oboe players who have contributed new approaches to the oboe repertoire. The fourth section discusses themes in modern oboe music and gives information about oboe works composed in this period. Most of the works have been based on certain themes, stories or poems. The themes of the most important works are discussed in this study. The final section talks about the postmodern era in oboe repertoire. Useful information about this era is provided to oboists interested in this study.

ÖNSÖZ

20. ve 21. yüzyıl müziği genellikle bestecilerin eserlerinde yenilikler aradığı, eskiden kopmaya çalıştıkları bir dönemi anlatmaktadır. Bu dönemde besteciler, denenmemişi denemek, sınırları hem kendileri hem de yorumcular açısından aşmak istemişlerdir. Daha önce hiç kullanılmamış efektlere ve doğaya ait seslere bu dönemde ihtiyaç duyulmuştur. Bu fark yaratma isteği değişik çalım tekniklerine ve yorumlara yol açmıştır.

Modern bir eser çalmak istediğimizde, her ölçüde karşımıza çıkan yeni şekiller ve nasıl çalınmaları gerektiği hakkında araştırma yapabileceğimiz Türkçe bir kaynak olmaması tezimi yazmamdaki en büyük etken olmuştur. Bu tezi yazmaktaki amacım avant-garde müziğe ait bilgilerimi genişletmek ve bu döneme ait eserleri yorumlamak isteyen obuacılar bir kaynak oluşturabilmektir.

Bu tezin hazırlanma aşamasında hep yanımda olan, yol gösteren ve yardımlarını benimle paylaşan değerli hocam ve danışmanım Sayın Yaşar Acar'a, kaynak bulmamda her türlü yardımı sağlayan ve obua eğitimime gösterdiği katkılardan dolayı Sayın Hansjörg Schellenberger'e ve tezimin düzeninin yapılmasında bana yardımcı olan sevgili arkadaşım Gökay Gökşen'e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZ	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
1. 20. YÜZYIL MÜZİĞİNİN TARİHİ VE GELİŞİMİ.....	2
2. 20. VE 21. YÜZYILDA ORTAYA ÇIKAN ÇEŞİTLİ AKIMLAR VE OBUADA KULLANILAN YENİ TEKNİKLER.....	19
2.1. AVANT-GARDE’DAN	
POSTMODERNİZME.....	19
2.1.1.Avant-garde.....	19
2.1.2.Monofonikler.....	21
2.1.2.1.Ses Aralığı.....	21
2.1.2.2.Mikrotonalite ve Ses Kaydırma.....	25
2.1.2.3.Alternatif Parmak Pozisyonları.....	29
2.1.2.3.a.Luciano Berio, Sequenza VII İçin Gerekli Çalışmalar.....	29
2.1.2.4.Vibrato.....	33
2.1.2.5.Artikülasyon.....	34
2.1.2.5.a.Çift Dil Çalım Tekniği.....	34
2.1.2.5.b.Kurbağa Dil Çalım Tekniği.....	35
2.1.2.6.Kamışlar.....	36
2.1.3.Multifonikler.....	37
2.1.3.1.Bartolozzi ve Peter Veale’nin Kullandığı Notasyon.....	38

2.1.3.2.Heinz Holliger’ın Kullandığı Notasyon.....	38
2.1.3.2.a.Küçük Notaların Çalım Tekniği.....	39
2.1.3.2.b.Döngüsel Nefes Çalım Tekniği.....	39
2.1.3.3.Çift Armonikler.....	41
2.1.3.4.Çalarken Söyleme Tekniği.....	41
2.1.4.Kullanılan Diğer Teknikler.....	42
2.1.5.Elektronik Aletlerin Obuayla Kullanımı.....	43
2.1.5.1.Amplifikatörle Sesin Güçlendirilmesi Yöntemi.....	43
2.1.5.2.Sampling Yöntemi.....	43
2.1.5.3.Elektronik Enstrümanların Geleneksel Enstrümanlarla Beraber Kullanımı.....	44
2.1.6.Aleatorik Efektler.....	44
2.2. 20. YÜZYILDA DÖNEM ENSTRÜMANLARININ YENİDEN ORTAYA ÇIKIŞIYLA BAROK OBUANIN TEKRAR KULLANILMAYA BAŞLANMASI.....	45
2.2.1.Barok ve Konservatuar Obuaları Arasındaki Belirli Konulardaki Farklılıklar	48
2.2.1.1.Enstrümanların Akort Edilişindeki Farklılıklar.....	48
2.2.1.2.Vibrato Kullanımındaki Farklılıklar.....	49
2.2.1.3.Alternatif Parmak Pozisyonları Kullanımındaki Farklılıklar.....	50
2.2.1.4.Çalarken Söyleme Tekniği.....	50
2.2.1.5.Çift Enstrüman Kullanımı.....	51
2.2.1.6.Surdin Kullanımı.....	51
2.2.1.7.Özel Triller ve Tremololar.....	51
2.2.1.8.Aleatorik Efektler ve Emprovizasyon.....	54
3. 20. YÜZYIL SONRASI OBUA REPERTUARINA YENİLİK KATAN OBUACILAR.....	57
4. MODERN OBUA MÜZİĞİNDE YER ALAN TEMALAR.....	61
4.1.ŞİİRSEL OBUA.....	61

4.1.1. Benjamin Britten “ Six Metamorphoses After Ovid”	61
4.1.1.1. Pan.....	62
4.1.1.2. Phaeton.....	62
4.1.1.3. Niobe.....	63
4.1.1.4. Bacchus.....	64
4.1.1.5. Narcissus.....	64
4.1.1.6. Arethusa.....	65
4.1.2. Elliot Carter “Inner Song”	66
4.1.3. Heinz Holliger “Siebengesang”	66
4.1.4. George Rochberg “La Bocca della Verita”	66
4.1.5. Glöckner “Discours III”	67
4.2. SOLO OBUA İÇİN ÇİFT PARTİLİ YAZIM.....	68
4.3. OBUA VE ARP (AULO-KİTHARA).....	70
4.4. CAZ, NEW AGE, FUSION.....	71
5. POSTMODERNİZM VE ÖTESİ.....	72
SONUÇ.....	76
KAYNAKÇA.....	77
İŞARETLER VE SEMBOLLER.....	78
EKLER.....	81

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 2.1. Mikrotonlarla beraber tek ses parmak pozisyonları çizelgesi.....	23
Şekil 2.2. Glissando yapabilmeyi sağlayan parmak pozisyonları çizelgesi.....	26
Şekil 2.3. Berio “Sequenza VII” için alternatif parmak pozisyonları çizelgesi.....	31
Şekil 2.4. Çift armoniklerin çalımını sağlayan dudak ve parmak pozisyonları.....	32
Şekil 2.5. Çift trillerin uygulanışı.....	32
Şekil 2.6. Glissando trillerinin uygulanışı.....	32
Şekil 2.7. Ernst Krenek’in “Vier Stücke für Oboe and Piano” adlı eserinin obua partisinden bir bölüm.....	33
Şekil 2.8. Niccolo Castiglioni’nin “Alef” adlı eserinin çift dille çalınması gereken bir kısımdan örnek.....	35
Şekil 2.9. Holliger’in kullandığı grafik notasyondan örnekler.....	39
Şekil 2.10. Çift armonikler için parmak pozisyonları çizelgesi.....	41
Şekil 2.11. Özel tril ve tremolo pozisyonlarından örnekler.....	52
Şekil 2.12. Çift tril pozisyonlarına örnekler.....	53
Şekil 4.1. Benjamin Britten “Narcissus” çift partili yazıma örnek.....	68
Şekil 4.2. Antal Dorati “Cinq Pieces pour le Hautbois” 3. bölüm, çift partili yazıma örnek.....	70

GİRİŞ

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa Alman ekolünün etkisi altında kalmıştır ve müzikteki gelişmeler mantıklı, belirli kurallar içerisinde gerçekleşmiştir. 20. yüzyıla girerken gelişen yeni fikirlerin çıkış noktası Viyana olmuştur. 20. yüzyıl müziğinde besteciler, klasik müziğin her alanında değişik teknik arayışlara girmişlerdir. Yorumcular da besteciler gibi belirli kalıplardan sıyrılmış, her konuda sınırlarını zorlamışlardır.

Avant-garde dönem 20. yüzyılda yer alan en deneysel, en verimli ve en heyecanlı dönem olmuştur. Avant-garde akım önceden var olan tüm gelişmeleri bir çatı altında toplamıştır. Bu tezde multifonik sesler, mikrotonlar, ses kaydırmaları, kurbağa ve çift dil kullanımı, döngüsel nefes gibi obuanın sesini değiştiren ve bu dönemde kullanılmaya başlanmış gelişmiş tekniklere geniş yer verilmiştir. Yenilik arayışı içinde olan bu dönemde elektronik aletlerle enstrümanların birleştirilmesiyle daha önce hiç duyulmamış sesler elde edilmiştir. Eski dönemlere ait enstrümanlar da tekrar bu dönemde kullanılmaya başlanmıştır.

Modern dönemde birçok besteci, obua için şiirsel metinlere dayalı eserler yazmışlardır. Bazılarında şiir ve müzik arasında keskin bağlantılar bulunurken, bazılarında ise bir şiirin ya da bir dizenin simgelediği atmosfer müzikal anlamda sunulmuştur. Bu tür metinlere dayalı eserlerin kaliteli bir şekilde yorumlanabilmesi için, ait oldukları şiirlerin, dizelerin ya da hikayelerin hakkında bilgi edinilmesi gerekmektedir. Bu tezde obua için yazılmış bazı eserlerin hikayeleri ve konuları hakkında bilgilere yer verilmiştir.

1960 sonrasındaki dönemin müziği için “post-modern” terimi kullanılmıştır. Tezin son bölümünde post modern döneme ait müzik hakkında araştırmalar yapılmış, bu dönemde yazılmış eserlerden örnekler verilmiş ve gelecekte karşımıza çıkabilecek yeni seslere karşı hazırlıklı olmamızın gerekliliği anlatılmıştır.

1.20. Yüzyıl Müziğinin Tarihi ve Gelişimi

Günümüzü de kapsayan bu dönem müziği, sadece 16. yüzyıl müziği dışında, tarihteki diğer dönemlerden daha çok gelişmeye, daha farklı stillere ve daha zıt fikirlere sahne olmuştur. 20. yüzyıl müziği için çağdaş müzik, modern müzik gibi isimler kullanılmaktadır. Bu dönemde besteciler, klasik müziğin her alanında değişik teknik arayışlara girmişlerdir. Bu müzik türünde empresyonizm, romantizm ya da barok dönemde olduğu gibi belli bir stil ya da kalıp yoktur. Besteciler belli bir tekniğe bağlı kalmak yerine, birini denedikten sonra bir başkasına geçmekte bir sakınca görmemişlerdir.

Bazı besteciler Birinci Dünya Savaşı sonrası eserlerinde jazz esintilerine yer vermişlerdir ve 1960 sonrasındaki dönemin müziği için “**post modern**” terimini tercih etmişlerdir. (**Stravinsky ‘Ragtime’** 1918, **Copland’ın ‘Two Blues’** 1926).

19. yüzyılın son yarısı, müzikal anlamda, Alman ekolündeki Avrupa’nın romantizminin boyunduruğu altındaydı. Özellikle de **Wagner** ve **Brahms Beethoven**’dan miras kalan Alman geleneğini kendilerine özgü bir biçimde geliştirmişlerdir. Diğer ülkelerin de Ruslar ve Çekler gibi kendilerine özgü romantizm anlayışı vardı. İngiltere, ABD veya İsveç gibi müzikal alanda fazla varlık göstermemiş ülkelerdeki besteciler de Alman modellerini taklit etmişlerdir. 19. yüzyılın diğer bir büyük gücü olan İtalyan Operası ise, ülkeleri dışında müzik tarihini etkilememiştir. **Berlioz** dışında Fransız besteciler de, zamanında başarılı olmuş ama kendi dünyaları dışında kalıcı etkiler bırakamamışlardır. Kısaca 19. yüzyılın ikinci yarısında, Alman bestecilerin özelliklerine sahip, diğer ülkelerden pek bir besteci yoktur.

19.yüzyılda müzikteki gelişimleri ve fikirleri gözlemlemek zor değildir çünkü armoni ve form konularındaki her yeni gelişme mantıklı bir akışta olmuştur. Bu yüzyıl boyunca, müzik ve diğer tarzların temel formlarının içeriği değişikliğe uğrasa

da, ana yapıları değişime uğramamıştır. **Wagner**'in müzik-dramaları ise istisnadır. Romantik estetiğin formu ve içeriği günümüzde hala yankılanmaktadır. Ama 20. yüzyıl başlarında, 19. yüzyıl gelenekleri büyük bir başkaldırıyla karşı karşıya kalmıştır. 20. yüzyılın başından günümüze, müzikte her türlü alan bilinçli olarak zorlanmıştır. Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde, içerikte geleneksel kurallar zorlanmış, çökmeye başlamıştır. Esin kaynağı bulmak için her şeye başvurulmuş, bunları sunabilmek için her türlü araçtan yararlanılmaya çalışılmıştır. Bu dönem müziği için, müzik içi, müzik dışı sesler, doğada var olan saf sesler, doğada var olmayan sentetik sesler, hatta sessizlik bile bir araç olmuştur.

20. yüzyıla girerken geleneksel armoni sisteminin limitleri, daha kapsamlı ifadeler elde etmek üzere zorlanmıştır. Tonal sistem olarak bilinen geleneksel sistemde, melodik ve armonik diziler, **Mozart**'ın müziğiyle örneklenebilecek, önceden belirlenmiş bir kalıpla şekillenmiştir. Tonal sistemde bir eserin tonunun belirlenmesi, daha sonra parça içinde bu tonun değişikliğe uğraması ve en son tekrar ana tona dönülmesi, hem bölümler hem de kısa pasajlar için temel bir unsur olmuştur. Ana tona geri dönüş, herhangi bir klasik eserdeki final kadanslarında her zaman karşımıza çıkmıştır. Müzikteki bu hesaplanmış tansiyon ve çözülme efektinin bariz tatmin edici bir yönü vardır ve bu müziğin popüler olmasının sebebi de budur. Günümüzde bile popüler müziği şekillendiren unsur budur.

Gamin 7 notasının dışındaki notalar disonans¹ olarak adlandırılır ve bu disonans sesler renk ve efekt yapabilir. 19. yüzyıl boyunca disonans sesler giderek daha karmaşıklaşmış ve daha karmaşık fikirleri yansıtmak için sıklıkla kullanılmıştır. “Müzikte tansiyonun birikmesi ve sınırlı ya da geciktirilmiş çözümlerle sonuçlanması, Aydınlanma'nın kolektif, doğal düzeninden ayrılıp, doğanın ve bireysel ruhun gücünü önemseyen geç romantik estetiğine çok uymuştur”.² **Wagner'in Tristan ve İsolde** (1865'te prömiyeri yapılmıştır.) operasının prelüdü³ çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Burada, ton hissi neredeyse tamamen yok

¹ Disonans: Kaynaşmayan, uyumsuz sesler.

² **Mark Morris**, The Pimlico Dictionary of Twentieth Century Composers, s.24

³ Prelüd: Form bütünlüğü olmayan, doğaçlama ve özgürce gelişim gösteren giriş müziği.

olmuştur. Yine de, tansiyonların karmaşıklığına rağmen, 19. yüzyılın sonlarında da hala kompozisyonun temelinde geleneksel ton yapısı yer almıştır. Tondan herhangi bir sapma eninde sonunda tekrar yerine dönerek bir nevi çözülme hissi vermiştir. Bu gelişmelerle paralel olarak, daha derin ve daha çeşitli ifade formları arayışı içinde, eserler giderek daha uzun olmaya başlamış ve özellikle orkestra ve opera eserlerinde güç dengeleri daha büyümüştür.

20. yüzyılın başlarında, geç romantik dönemde kullanılan karmaşık tansiyonlar giderek sarsıntıya uğramıştır. Paris ve Viyana bu sarsıntıların iki ana merkezi olmuştur. Fransa'nın romantik müziğe gösterdiği tepki Viyana'nınkinden nazaran daha zarif, daha az dinamik ve genel olarak daha az dikkat çekmiştir. Bununla beraber müzisyenler ve bestecilerin düşünce biçimini değiştirmesi açısından, 20. yüzyıl müziğine olan etkileri yadsınamaz. Bu etkinin baş figürü **Debussy**'dir. Katkılarını özetlemek gerekirse: Müziğin, tansiyon ve çözülme kalıplarına maruz kalmadan, efektler kullanabilme yetisini ve hakkını göstermiş ve müziğin, romantik bir anlayışta devamlı kişisel ruh hallerini yansıtması gerektiği düşüncesinden sapmıştır. Klasik müzikte eserlerin başlangıçlarını ve bitişlerini yeniden gözden geçirirken, temel ton prensibine (triad⁴ ve beşli akor yapısı) sadık kalmış, bu yüzden de yaptığı katkılar diğerlerininkinden göre dramatik olmamıştır. **Debussy**, daha ziyade, triad yapılarının nasıl organize edileceği konusunda nerede ise her kuralı çiğneyerek, daha önce kullanılmayan kombinasyonlarla diziler yaratmıştır. Bu konuda, onunla aynı dönemde resimde ortaya çıkan "Empresyonizm Akımı"⁵ ile karşılaştırılması doğrudur. Bunun yanı sıra, daha sonraki bestecilere çok önemli bir yol açarak, var olan Alman Klasik geleneğinin dışındaki müzikleri kullanmıştır. (Eski Fransız Müzikleri, Folk gamları (pentatonik gamlar) , Bali Müziği). Kısaca diğer bestecilere yeni bir özgürlük ortamı sunmuştur. Kendinden daha genç olan **Ravel**, bu imkanları daha az devrimci bir karakterle kullanmıştır.

⁴ Triad: Bir temel ses üzerine onun üçlüsü ve beşlisinden ya da büyük ve küçük olabilen iki üçlünden oluşabilen 3 sesli akor.

⁵ Empresyonizm Akımı (İzlenimcilik): Önce resim ve edebiyatta ortaya çıkan, 20.yüzyıl başında modern Fransız bestecilerini tanımlamakta kullanılan, doğayı gerçek görünüşüyle değil de bestecide uyandırdığı duyguları, etkileriyle yansıtan, Debussy'nin önderliğindeki müzik türüdür.

20. yüzyıla girerken, Avrupa’da her alanda oluşan yeni fikirlerin odak noktası Viyana’da ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl düşüncesinin ana gelişme noktaları, atom fiziğinden mimariye ve psikolojiye kadar Viyana’da filizlenmiştir. Viyana’da olanlar devrimsel niteliktedir. “**Freud** psikoloji ve bilinçaltı kavramını geliştirmiş, **Otto Wagner** mimaride fonksiyonellik hareketini başlatmış, Viyana **Sezession** grubu resimde devrim yaratmış ve edebiyattaki **Jugendstil** hareketi de yerini ekspresyonizme⁶ bırakmıştır. İnsanoğlunun Tanrı ile olan ilişkisi, **Nietzsche** ve **Darwin**’in fikirleriyle yeniden değerlendirilmiştir. **Ibsen, Oscar Wilde, Charles Rennie, Mackintosh, Max Weber** ya da **Bertrand Russell** gibi Avusturya dışından olan önemli düşünürler ve sanatçılar, Viyana’da kendi ülkelerinden daha fazla tanınmışlardır.”⁷ Nazilerin ortaya çıkışıyla birçok sanatçı ve düşünürün Viyana’dan göç etmesi, özellikle ABD’de Viyana entelektüel geleneğinin yayılmasını sağlamıştır.

20. yüzyılda 19. yüzyıl Avrupa’sında ortaya çıkan düşünce kalıpları artık geçerli olmamaya başlamıştır. 1. Dünya Savaşı ve Rus Devrimi’nin getirdiği büyük yıkım ve sosyal değişimler esnasında müzikal bir krizin de ortaya çıkması rastlantı olmamıştır. Müzikal anlamda bu krizin dayanak noktası **Mahler**, uzun psikolojik çalkantılar içeren, dinsel ve felsefi görüşlerin çatıştığı senfonileri ve şarkı dizileriyle romantik gelişimin sonunu temsil etmiştir. Kaliteli müziğin dışında olduğu düşünülen bazı müzikal sesleri kullanması, kromatisizmin sınırlarını atonaliteye yaklaştırması ve büyük çaplı orkestrasyonda oda müziği grubu enstrümanlarının güç dengesini değiştirmesiyle de ileride olacakların habercisidir. Devrimi gerçekleştiren ise, **Schoenberg** ve öğrencileri **Berg** ve **Webern**’dir. Bu besteciler, yüzyılın ilk on senesinin sonunda “atonal”⁸ olarak adlandırılan eserleriyle ton kavramını tamamen değiştirmişlerdir. Bu değişimin en önemli tarafı disonans seslerin sadece tonalitenin konsonans⁹ yapısını tamamlayan sesler olmadığı, kendi içlerinde tamamen değerli müzikal unsurlar olduğu düşüncesidir. Tonal sistem yapılandırılmış ve zaman içinde

⁶ Ekspresyonizm (Anlatımcılık): Empresyonizme karşı tez olarak Schönberg’in önderliğinde başlatılan, bestecinin iç dünyasının deneyim, düşünce ve duygularını atonal yapıdaki melodilerle yansıtan müzik türüdür.

⁷ **Mark Morris**, The Pimlico Dictionary of Twentieth Century Composers, s. 25

⁸ Atonal: Tonalitesi olmayan.

⁹ Konsonans: İki ya da daha fazla sesin uyumlu oluşudur.

devamlı kullanıldığı için benimsenmiş olmasına rağmen doğal bir oluşum değildir. Tonalite kavramının doğal bir düzen olduğu batının bir görüşüdür. Oluşan bu yeni görüş sayesinde batılı besteciler, Doğu Avrupa Folk Müziği, Hindistan'ın Klasik Raga'sı ya da diğer doğa müziklerinden birçok şey öğrenmiş ve bu müzikleri kullanmanın yararlı olduğunu düşünmüşlerdir.

Schoenberg ve öğrencilerinin problemi, müziğin geleneksel yapılarının armonik sistemle ayrılmaz bir şekilde bağlanmış olması ve armonik sistemin yıkımının müzikte bir takım problemler yaratması olmuştur. Bu bestecilerin genellikle daha ufak çaplı, oda müziği eserlerine yönelmeleri bir açıdan romantik döneme karşı bir reaksiyon, diğer yandan dönemin ekonomik bunalımlarına bir cevap olmuştur. Daha büyük çaplı eserler genellikle armonik diziler üstüne kurulmuştur. Yeni armonileri kullanarak büyük çaplı eserler yaratmak için **Schoenberg**, 1920'lerde **12 Ton Sistemini** kurmuştur. Bu sistemde kromatik gamın 12 notası bir dizi ya da kalıp şeklinde organize edilirken, her bir sese eşit ağırlık verilmiştir ve hiçbir nota geleneksel anlamda disonans değildir. Bu sesler matematiksel ve sıkı kurallara göre düzenlenmiştir. 12 ton sistemi, 20 yıl boyunca, üç besteci tarafından farklı şekillerde kullanılmıştır. **Schoenberg** hayatının son yıllarına kadar kendi sistemini kullanmış, **Berg** daha çok ifade üzerinde durmuş ve 12-ton sistemini tonal bir temelin yansımasıyla birleştirmiştir. **Webern** ise karmaşık ve sıkışık minyatürler kullanmıştır. Günümüzde hala **Schoenberg**'in sistemini takip eden besteciler vardır.

Webern'in yeniliklerini Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bazı genç jenerasyon besteciler de kullanmışlardır. Bu besteciler **Webern**'in etkilerini kendi bireysel tarzlarıyla birleştirmişlerdir. Modern müziğin bu kolu "serializm"¹⁰ olarak adlandırılır. Bu gelişmeler 20. yüzyıl müziğindeki diğer fikirlerle birleşince ortaya 1960ların **avant-garde**¹¹ dönemi çıkmıştır. Yani, 20. yüzyıl müziğinin ilk uzantıları,

¹⁰ Serializm (Dizisel Müzik): 12 ton müziğinde, kromatik gamdaki 12 farklı nota dizisinden oluşan tematik malzemenin dinamiğinin, ritim değişkenliğinin, çeşitli enstrümanlarla tını değişiminin uygulanması tekniğidir.

¹¹ Avant-garde: 1950'lerde Boulez, Stockhausen, Berio gibi Avrupalı müzikçilerin başlattığı değişik tarz ve uygulamaları içeren öncü müzik akımıdır.

Mahler'den 1960ların avant-garde bestecilerine kadar uzanır. **Berg**'in etkileri belki de daha fazladır. Çünkü avant-garde müziğin ana figürleri kadar deneysel olmaya hazır olmayan bestecilere, 12-ton sisteminin bazı düzenlerinin daha geleneksel armonik düzenlerle verimli bir şekilde birleştirilebileceğinin örneklerini göstermiştir.

Schoenberg'in takipçileri, gelişmeleri Viyana'da da uygulamışlardır ama 1918'den sonra artık bu şehir önemli bir kültürel merkez olmaktan çıkmıştır. İmparatorluk yenilmiş ve eski önemini yitirmiştir. Bu şehrin yerini, savaşın en büyük galiplerinden birinin başkenti almıştır. "Paris, 1920'lerde ve 1930'ların ilk yıllarında, Kübizm'den Sürrealizm'e, **Joyce**'dan **Hemingway**'e, dünyanın her yerinden gelen sanatçılar, yazarlar ve bestecilerin yeni sanatsal fikirlerini oluşturduğu bir merkez olmuştur. Paris, romantizme karşı gelişen müzikal reaksiyonun Avusturya'da oluşan gelişmelerine alternatifler sunmuştur. Müziğin, insanlığın yeryüzündeki yeri hakkındaki yeni görüşleri yansıttığı yer burası olmuştur. Caz müziği, yeni ritmik ve enstrümantal sesleriyle bazı bestecilerin eserlerinde hemen etkili olmuştur. (örneğin **Milhaud**)."¹² Bu dönemde çalışmalarını Paris'te sürdüren en önemli isim şüphesiz, devamlı keşfettiği yeni fikirleriyle, 1920ler ve 1960lar arasında uluslar arası çapta yankı uyandırmış olan **Stravinsky** olmuştur. **Stravinsky**'nin erken dönem eserleri (özellikle Bahar Ayinleri adlı balesi 1911- 13) büyük sansasyon ve skandallara sahne olmuştur. Bununla beraber geçmişe dönüldüğünde, bu eserler, geç romantik dönem Rus geleneğinin bir devamı ya da son noktası olarak görülebilir. Yeni ve önemli etkiler yaratan unsur, aslında **Stravinsky**'nin ritim kavramını geliştirmesiydi. Ritim, çerçevelenmiş ve düzene oturtulmuş bir unsur olmaktan çıkarak daha nüfuzlu ve işlenilebilir bir karaktere bürünmüştür. Kendine özgü eleştirel tutumu özellikle ölçü, tempo, ses gürlükleri açısından önemli sonuçlar doğurmuştur. Bileşik ölçülü asimetrik kalıpları araştırmış, müzik cümlelerinde kullandığı figür ve motifleri uzatarak veya çıkararak simetrik cümleme geleneğini yıkmıştır. **Stravinsky** ritim kavramını müzikal bir kompozisyondaki diğer unsurlarla eşit konuma getirmiş, aynı zamanda, orkestradaki perküsyon bölümünü ve enstrümantal eserlerde perküsyon kullanımının sınırlarını genişletmiştir. **Stravinsky**, aynı anda iki ya da daha fazla

¹² **Mark Morris**, The Pimlico Dictionary of Twentieth Century Composers s.27.

tonun bir arada duyulduğu politonalite ve aynı anda iki ya da daha fazla ritim kalıbının bir arada duyulduğu poliritim kavramlarına yeni anlayışlar getirmiştir.

1920lerde **Stravinsky**'nin “neo-klasisizm”¹³ olarak bilinen tarzı uygulaması ve geliştirmesi de etkili olmuştur. Bu tarzda temel anlayış, anti-romantik olmaktır. Müzik, geç romantik dönem eserlerindeki iç duygusal durumların ifadesinden soyutlanmaya çalışılmıştır. **Stravinsky**'nin bu amacı **Debussy**'den etkilendiğini göstermektedir. Kendi jenerasyonundaki diğer besteciler gibi **Stravinsky** de bu tarz soyut müzik örnekleri bulmak için eski müzikleri araştırarak, klasik ve klasik öncesi yaşamış büyük ustaların zarafetini ve tarzını, bu dönemdeki ufak çaplı eserlerdeki güç dengeleriyle birleştirmiştir. **Stravinsky** bu ustaların kullandığı formları, daha modern armonik efektler ve enstrümantal renklerle birleştirirken, her geleneğe uymasa da tonal armonik geleneğin sınırları içinde kalmıştır. **Stravinsky**'nin bu tarza en büyük katkılarından biri, müzikal bir olayı, birbirinin içine geçen ve birbirinin yerini alan, aynı anda iki ya da daha fazla düzlemde sunmasıdır. Bu kavram daha sonra birçok değişik müzikal boyutta karşımıza çıkmıştır. **Stravinsky** neo-klasik tarzı geliştiren ilk kişi olmamasına rağmen bu tarzda en göze çarpan ve en etkili isimdir. **Prokofiev** de bu arenadaki ustalığını kanıtlamıştır. 1920'lerde ve 1930'larda birçok besteci, benzer bir tarzı takip etmişler ve bunu daha geniş alanlara yaymışlardır. **Honnegger** bu bestecilere bir örnektir. Neo-klasik eserler, yazılmaya devam edilmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, **Stravinsky**, beklenmedik bir şekilde, 12-ton tarzına kaymıştır. Yüzyılın ortalarında ortaya çıkan eleştirmenler ve müzikologlar, **Stravinsky**'nin müziğinin, daha deneysel çalışmalar yapan **Schoenberg** gibi çağdaşlarınınkinden daha kolay anlaşılır olduğunu düşünerek **Stravinsky**'nin müziğinin etkisini değil, değerini daha fazla takdir etmişlerdir.

1920lerde Viyana ve Paris'ten başka mekanlarda da yeni müzikal fikirler ortaya atılmıştır. Bu dönem makine ve teknoloji alanında yeni bir çağ olmuştur ve

¹³ Neo-klasisizm: Birinci Dünya Savaşından sonra, Stravinsky ve Bartok gibi bestecilerin 20. yy. müziğinde yol açtığı öne sürülen, 18. yy. veya öncesi tarzları yeniden canlandırma akımı.

makinaların mekaniğini yansıtan müzikler moda olmaya başlamıştır. Sovyetler Birliği'nde moda olan ve **Honegger** gibi bazı bestecilerin de örnekler verdiği motorik¹⁴ müzik, günümüzde genellikle gülünç bulunur. Ama bu müzik, daha sonraki bestecilere geniş ritmik imkanlar sunmuş ve motorik ritmik efektler daha geç 20. yüzyıl müziğinin içine işlemiştir. Aynı dönemde, mikro tonlara, yani bir gamın yarım sesten daha az aralıklara, genellikle çeyrek tonlara bölünmesine doğru bir eğilim görülmüştür. Bu, kromatik çıkmazdan olası bir çıkış yoluydu ve ilk uygulayıcısı Çek besteci **Haba**'idi. Haba, çeyrek tonlar çalabilen özel piyanolar gibi enstrümanlar kullanmıştır. Bu deneylerin tek sakıncası, dinleyici ve müzisyenlerin yarım-ton temelli gamlara alışkın olmalarıydı. Bu yüzden dinleyiciler, özellikle yaylı çalgılarda çeyrek tonları akort bozukluğu olarak algılamışlardır. Bu gibi sebeplerden dolayı bir mikro-tonal müzik geleneği oluşmamışsa da, bu tarz deneyler özellikle 1950'ler ve 1960'ların **avant-garde** döneminde, özellikle elektronik müzikte yarım tondan daha küçük aralıkların renk ya da efektler olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Gamı, klasik batı müziği geleneğinden daha farklı aralıklara bölen folk müzik ve doğu müziğinin de giderek özümsemişi benzer bir etki yaratmıştır.

1920'lerin sonunda Berlin, Naziler'in kültürel hayatı zayıflatmasından önce önemli bir sanat merkezi olmuştur. Burada Berlin Kabare Caz müziğinden etkilenen stiller ortaya çıkmıştır. Bu tarz müzikler, daha çok işçi kesimine hitap eden, daha az kaliteli müziklerdir. **Stravinsky** gibi birçok bestecinin bu tarzda sahne eserleri yazmasına karşın bu alanda **Weill**, özellikle **Bertolt Brecht**'le işbirliği yaparak yazdığı operalarıyla öne çıkmıştır. **Weill** ve **Brecht** ufak çaplı müzikal tiyatro gibi yeni bir sanat formunun geçerliliğini kanıtlamışlar ve böylelikle bu tarz giderek gelişmiştir. **Hindemith** de Berlin Kabare Caz stilini kısa bir dönem uygulamış ancak daha sonra kendi neo-klasik tarzını geliştirmiştir. **Hindemith**, barok modelleri ele alarak bunları yeni motorik ritimlerle birleştirmiştir. Böylelikle, Paris kökenli **Stravinsky** neo-klasisizmine paralel bir Alman neo-klasisizmi oluşturmuştur. **Hindemith**, geleneksel armonideki ustalığı, bu geleneği geliştirme kabiliyeti, hocalık ve yazarlık gibi özellikleriyle çok etkili bir isim olmuştur. **Hindemith**'in başka bir

¹⁴ Motorik: Modern müzikte, uzun süre kesilmeden süregiden ve bir motor benzeri aynı kalan ritme verilen ad.

amacı da modern, aynı zamanda amatörler tarafından söyleneblen ve çalınabilen eserler yaratmak ve böylelikle modern müziğı özel bir dinleyici kitlesinden daha geniş bir kitleye kazandırmak olmuştur. Bu amaç için çalışan başka bestecilerden özellikle Macaristan'da **Kodaly** ve Almanya'da **Orff** çocuk müziğı alanında, modern yollardan müzik eğitimi sistemleri geliştirmişlerdir.

Yine bu dönemde, bazı besteciler kendi tarzlarında eserler vermeye devam ederek, romantik mirasa karşı gelmeyip onu devam ettirmişlerdir. Ulusal stillerin gelişimi 19. yüzyılda başlatılan ve 20. yüzyıl boyunca devam eden bir oluşumdur. Çeşitli ülkelerin müzikal kültürleri kendi kimliklerini kazandıkça, farklı ulusal tarzlar ortaya çıkmıştır. Genellikle bu tarz ulusal kimlikler, o dönemde sıklıkla kullanılan ileri tekniklere yönelip, bunlara belirgin, orijinal ve ulusal unsurlar katarak yeni bir stil elde etmişlerdir. 20. yüzyıla girerken İngiliz **Vaughan Williams**, **Holst** ve İtalyan **Respighi** ve **Malipiero** gibi besteciler kendi müzikal geçmişlerinin görkemli dönemlerine dönerek bir rönesans¹⁵ devri başlatmışlardır. Daha çok eski kilise müziğı ve özgün folk müziğı örnekleri kullanılmıştır. Benzer bir şekilde yine aynı dönemde, folk müziğı olan ilginin bir yansıması olarak, Macaristan'da **Bartok**, Polonya'da **Szymanowski** ve Romanya'da **Enescu** kendi folk müziklerini alışılmadık armonik kalıplar eşliğinde bestelerinde kullanarak ülkelerinin klasik müziğı bakış açılarını yenilemişlerdir. Eserlerinde **Stravinski** gibi **Bartok** da aksak usulü kullanmıştır. **Bartok**, müzikte o zamana kadar Bulgar Ritmi olarak adlandırılan bu ritim için müzikolog **Constantin Brailoui** ile birlikte türkçedeki aksak terimini önermiş ve bunu müzikolojiye yerleştirmiştir. İspanyolca konuşlanan ülkeler de İspanyol Folk Müziğı'ndeki zengin Fas etkilerini keşfederek ulusal bir deyim yakalamışlardır. İspanya'da **Falla** bu stile öncülük etmiştir. Brezilya'da **Villa-Lobos** ve Meksika'da **Chavez** ise kuvvetli bir gelişme yaratmışlardır. Çünkü bu müzik özgün Güney ve Orta Amerika kültürlerinin batı etkisi dışındaki örneklerinin etkilerini içermektedir.

¹⁵ Rönesans: Yeniden doğuş anlamındadır.

1920lerde ve 1930larda kendi klasik müziğini Avrupa etkilerinden sıyrarak özgün bir tarza yaklaştıran başlıca ülke ABD'dir. **Copland**'ın önderliğinde bazı besteciler sıra dışı bir öğretmen olan **Nadia Boulanger**'le çalışmak üzere Paris'e gitmişler, Amerikan bestelerinde belirgin olan Alman etkisine daha yenilikçi olan Fransız unsurları katmışlardır. Bu bestecilerin eserlerinde ortaya çıkan yeni ve tamamen Amerikan olan unsurların başında, devrimsel ve özellikle Amerikan kimlikli olan caz müziği gelmektedir. İkinci olarak, **Copland** tarafından kullanılmış olan ve günümüzde Batı Amerikan etkisi olarak da bilinen unsur gelmiştir. Aslında, her ne kadar Amerikalılar bu gerçeği kabul etmese de bu ikinci unsurun kökleri Meksika müziğindeki İspanyol sonrası etkiye ve **Chavez**'e dayanmıştır. Aynı dönemlerde **Ives**, aşırı uç noktada yaptığı deneylerin yanı sıra, bazı eserlerinde ilahi müziği gibi, özgün amerikan gelenekleri kullanmıştır. Ama **Ives**'in müziği yüzyılın son dönemlerine kadar etkili olmamıştır. Bu üç özgün unsur, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra ABD'nin modern kompozisyon alanında önemli bir güç olmasında temel olmuştur. Bu dönemde ABD 20. yüzyıl müziğine önemli yenilikler getirmiştir. 1945'ten sonra bazı Japon besteciler de batı müziğinin bazı geleneklerini, kendi değişik müzikal geleneklerine adapte etmişlerdir. Ulusal stillerin oluşumu halen devam etmektedir. Avustralya, kendine has yeryüzü şekilleri ve aborjin kültürünü harmanlayarak birtakım yenilikler yaratmıştır.

“Yüzyılın büyük bir kısmında, batı dünyasının çoğunda tamamen değişik bir ulusalcılık anlayışı hakim olmuştur. Rusya, devrimden hemen sonra deneysel fikirlerin ortaya çıktığı bir labaratuara dönüşmüş ancak 1930'ların başından itibaren Stalin'in SSCB üzerindeki hakimiyeti ve komunizmin kontrol mekanizması dolayısıyla, bu ülkelerin klasik müzikteki yeni hareketlere ayak uydurması imkansızlaşmıştır. Aynı durum, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce ve sonra Nazi kontrolü altında olan yerler için de geçerli olmuştur. Bu ülkelerde 19. yüzyılın sonlarında müziğin ulaştığı nokta acımasızca katledilmiştir. Komünist inancında sanat formları, burjuva elitizminden arınarak, insanlık için kullanılmalıydılar. Yani, 19.yüzyıldaki armoni, ritim ve form unsurlarının dondurularak yerlerine daha akılda kalıcı melodiler ve milliyetçi temalar kullanılması demekti. Stalin ve kültürel uzmanları bu fikirle ortaya çıkmışlar ve bu formülün genel halka hitap edeceğini

düşünmüşlerdir. Ortaya çıkan sonuçlar oldukça kötü olmuş, çok sayıda boş müziğin içinde sadece birkaç besteci kısıtlı imkanlar çerçevesinde gelişmeler gösterebilmişlerdir. Bu bestecilerden en önemlisi kuşkusuz **Shostakovich**'tir. Bir açıdan **Mahler**'in mirasını geliştiren **Shostakovich**, sistemin yarattığı öfke, baskı, hüsrana ve ümitsizliği inanılmaz güçlü bir biçimde sunmuştur. Bu baskıcı kontrolün değişik zamanlarda değişik ülkelerde esneklik gösterdiği de görülmektedir. 1960larda Çekoslovakya ve 1980lerde SSCBdeki besteciler bir anda mahrum bırakıldıkları batıdaki gelişmelere açılmışlardır.”¹⁶

İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar 20. yüzyıl müziğinin gelişiminde önemli olan ana akımlar bunlardır. Bir taraftan ise, **Rachmaninov**'un müziğiyle örnek gösterilebilen, bir 19. yüzyıl romantizminin devamı da söz konusuydu. Bu akımlar bir şekilde kendi içlerinde moda olurken (tarihe gömülen Sosyalist Realizm bunların dışındadır), 1950'lerde yeni bir akım ortaya çıkmış ve 1960'larda tam olarak yaygınlaşmıştır. Bu akım, özellikle bu dönemi simgeleyen “**avant-garde**” terimiyle bilinir. Bu aslında uluslar arası bir gelişim sürecidir. Bu akımın ana merkezleri Paris, Almanya (özellikle Köln) ve bir açıdan da New York'tur. **12 ton** tekniğine paralel olarak, müziğin armoni dışındaki alanlarında (ritim, nüans, uzunluk, tını gibi) belirli kurallara ve usullere dayalı gelişmelere dayanmıştır. Bu akımın orijinal ilham kaynağı **Webern**'dir. Aslında, bu akım, **Schoenberg** ve takipçilerinin tonalite kavramında bir adım öne çıkmasının oluşturduğu potansiyelin mantıksal bir gelişimidir.

Avant-garde akım bu potansiyeli diğer gelişmelerle bir çatı altında toplamıştır. Bu akımda ilk önemli adım, elektronik enstrümanların ortaya çıkışıdır. **Edgard Varese** bu alanda öncülük etmiş, Fransız asıllı ABD'li besteci de ses üretim tekniklerinde yaptığı yeniliklerle tanınmıştır. Dissonans ve temasız, ritim açısından da asimetrik olan müziğini uzaydaki ses cisimleri olarak tasarlamıştır. Elektronik ses donanımından yararlanma fırsatını bulduğu 1950lerin başlarından sonra da elektronik müziğe ağırlık vermiştir. Bunu, geleneksel enstrümanların elektronik versiyonları

¹⁶ **Mark Morris**, The Pimlico Dictionary of Twentieth Century Composers s.27-28

takip etmiştir. Elektronik müzik başlangıçta iki tarz etrafında toplanmıştır. Biri, sadece elektronik ortamda yaratılan ve teybe kaydedilen sesler, diğeri de daha sonra elektronik olarak üstünde oynanılıp yeni bir teyp oluşturulan seslerdir. Her açıdan bu yenilikler, daha önceki çağlardaki ve 20. yüzyılın ilk yarısındaki müzikten tam bir kopuşu simgelerler. Bu sesler daha önce hiç yaratılmamış ve duyulmamıştır. Bunun yanı sıra, müziği geleneksel yollarla oluşturmak yeni bir çağda giderek yetersiz kalmıştır. Aynı zamanlarda, yorumcular da daha karmaşık eserleri sahnelemeyi öğrenmişler ve enstrümanlarından, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce hayal bile edilemeyecek renkler ve sesler elde etmeye başlamışlardır. Enstrüman konusunda orijinal yapımcıların bile düşünemediği bazı gelişmeler neticesinde tamamen yeni bir efekt, renk ve tını kavramı ortaya çıkmıştır. Elektronik unsurların ve bu yeni geliştirilmiş tekniklerin birleşimi bestecilere yeni sesler üretebilme imkanları sunmuştur. O zamana kadar var olan sesler, piyanonun icadından beri neredeyse sabit kalmıştır. Bu dönemde geleneksel enstrümanların dışında bazı aletler de müzik yapmak için kullanılabilmeye başlanmıştır. (ev aletleri gibi) .

Batı dünyasının dışında var olan düşüncelerden etkilenen ve **Cage**'in önderlik ettiği bazı besteciler, müzikte kabul edilmiş olan yapısal kalıplarla kısıtlanmak zorunda olmadıklarını ve müziğin temelinde diğeri, müzikal olmayan yapılar ve kalıplar kullanabileceklerini görmüşlerdir. Bunlardan en uç olanı, klasik müziğe emprovizasyon¹⁷ unsurlarını yeniden kazandıran müzikte şans kavramıdır. Bu şans unsuru yorumcu için şanstın ziyade bir seçim unsuru olabilir ve Latince “zar” anlamına gelen “**aleatori**”¹⁸ kelimesi ile adlandırılır. Daha da önemlisi, kompozisyonların besteci tarafından önceden tasarlandığı, icradan önce düşünülmüş ve tahmin edilmiş olması düşüncesi yıkılmaya başlanmış, bütün klasik batı müziğinin temelini sarsmıştır. Bu belirsizlik, **Webern**'in geliştirdiği parametrelerin sıkı kontrolünün tam zıttı bir prensipti ve bu sebeple bu iki prensip beraber var olabilmüşlerdir. Örneğin bir eserde, belirli kesitlerin ortaya çıkıp çıkmaması şans prensibine bağlıydı. Bu fikirlerin mantıksal bir uzantısı ise, müziğin oluşma

¹⁷ Emprovizasyon: Doğaçlama. Hazırlık yapmadan seslendiriş.

¹⁸ Aleotori: Rastlantısal tarz. Aleotorik müzikte ritmik değerler ve hatta notalar yorumcunun kendi seçimine bırakılır.

sürecinde kullanılan geleneksel formların ve mekanların sorgulanmasıydı. Böylelikle, eserler tamamen yeni güçler ve özellikle dinleyici için tasarlanmamış mekanlar için yazılabilmişlerdir. En önemlisi, görsel efektler, film ve drama gibi, enstrümcuların da yer aldığı, müzikal olmayan ana unsurlar da eserlerde yer almaya başlamıştır. Bu tarz eserlere “ multi-medyatik” eserler denilmiştir. Bu prensip 1920’lerde Paris’te uygulanmaya başlamış ama 1960’ların sonuna kadar tam olarak geliştirilememiştir. Bütün bu gelişmelerin sonucu da, yazılı notaların, bu tarz müziği yansıtmada ve ifade etmede yetersiz kalan geleneksel notasyondan sapması olmuştur.

Bütün bu gelişmeler, 1950’lerin sonu ve 1960’lardaki **Avant-garde** Döneminin, 1920’lerden beri var olan en deneysel, en verimli ve en heyecanlı akım olmasını sağlamıştır. **Stockhausen**’in elektronik ses yelpazeleri, **Xenakis**’in karmaşık yapıları ve **Ligeti**’nin ruhani vokalleri bu deneylere 3 örnektir. Bunların yanı sıra birçok yeni fikir de oluşmuştur. Her eserin referans noktası genellikle kendisi olmak durumundadır çünkü geleneksel yapılarla olan ilişkileri oldukça zayıftır. Yine de bu devrimsel fikirlerin patlaması, tıpkı yüzyılın başındaki gibi bir krizle sonuçlanmıştır. Birinci sebep bu yeni fikirlerin, dinleyicilerin yanı sıra, daha geleneksel fikirdeki besteciler arasında yaygınlaşmamasıdır. Bu gelişmeler o kadar hızlı olmuştur ki, insanların bu yeni müzikal oluşumlara alışması neredeyse imkansızlaşmıştır. İkinci sebep, yeni sesler ve fikirlerin, henüz genel olarak kabul edilmiş ve anlaşılmış bir kontrol ve organizasyon sistemine oturtulamamasıdır. Bu dönemde olanlar, Viyana deneysel bestecilerinin atonal dönemiyle paralel bir durumdur. Bu yüzden 1970’lerin başında, deneyler ve yeni akımlar bir anda yıkıma uğramışlardır.

Bütün bunların hepsi, 1960larda yaygın olan düşünce kalıplarının, politik ve sosyal yapılarının sorgulanmasını, elektronik devrim ve aya seyahatin sonucu insan düşüncesindeki büyük değişikliği yansıtmıştır. **Avant-garde** müziğe gösterilen reaksiyon, 60’lı yıllara gösterilen konservatif politik ve sosyal reaksiyonla paraleldir. Birçok besteci bilinçli olarak daha eski müziklere yönelmişlerdir. Tabii ki bazı besteciler, kendi tarzlarını geliştirmeye devam ederek, **Berg**’in başlattığı bir senteze yönelirken, deneysel bestecilerin keşfettiği uygun teknikleri de kullanmışlardır.

İskandinav ülkelerinde bu akım devamlı gelişerek ilginç gelişimlere sahne olmuştur. Yüzyılın başında bu coğrafyadan çıkan ve senfoninin gelişimine katkıda bulunan 2 başlıca isim vardır. Biri Danimarkalı **Nielsen** ve diğeri Finlandiyalı **Sibelius**'tur. Bu 2 besteci, genellikle kuzey mitolojisinden çıkardıkları ulusal unsurlarla, kuzey yeryüzü şekillerini ve ışığını özel bir şekilde canlandırarak dünyaya farklı bir bakış açısı kazandırmışlardır. Bu bestecilerin İskandinav takipçileri, hak ettiği ilgiyi gören bir gelenek oluşturmuşlardır.

Elektronik müzik ise, enstrümanlarla elektronik aletler arasındaki ilişkiyi değiştiren yeni bilgisayar teknikleriyle ilginç gelişmelere sahne olmaya devam etmektedir. Bu hareketin varacağı nokta henüz belirsizdir ve hala dinleyicinin deneyimine sunulmaktadır. 1970'ler ve 1980'lerde ortaya çıkan başlıca yeni hareket "**Minimalizm**"¹⁹, büyük bir reaksiyondur. Minimalizm, genellikle çok uzun ostinato²⁰ motiflerin, tonal bir armonik yapı üzerinde giderek açılıp değişime uğramasıdır. Bu akım hemen dikkat çekmiştir ve popüler bir besteci yaratmıştır (**Philip Glass**) ancak müzikal, sosyal ya da felsefi fikirleri zenginleştirmede yetersiz ve yüzeysel kalmıştır. Minimalizm, batı kültüründeki en tepki oluşturan 20. yüzyıl dönemine çok uymuştur. Bununla birlikte minimalizm, yakın zamanda yeni bir gelişime ilham kaynağı olmuştur. Bu müzik türü, **Part** ve **Tavener** ile örneklenebilecek ruhani, güçlü ve polifonik bir müzik stilidir. Bu iki besteci de Estonya ve İngiltere gibi, derin değişimlere sahne olan toplumlardan gelmektedir ve düşüncelerinin dürtüsü müzikal olduğu kadar dinseldir de ama stilleri müzikal bir çıkmaza girmiş durumdadır. Bu sıralarda **avant-garde** dönemin deneyleri ve gelişmeleri, uyandırılmayı bekleyen bir dev gibi dahi bir besteci beklemekteydi.

20. yüzyıl müzik tarihinin diğer önemli iki unsurundan bahsetmek gerekirse, bunlardan ilki, stillerin evrensel kimlik kazanmasıdır. Kültürel sınırlar giderek yok olmuş ve birbirinden çok farklı bölgelerde bile akımlar birbirinin içine geçmiştir. Bu

¹⁹ Minimal Müzik: 1970'lerde Amerika'da doğan, pop ve caz müziğine de yakın olan, kısa ritmik ya da melodik figürlerin tekrarı ve hafif değişikliklerle sürdürülmesi kuralına dayanan müzik türü.

²⁰ Ostinato: Müzikal bir motifin sürekli olarak ve genellikle bas seslerde tekrarlanması.

hareket daha önceki çağlara nazaran daha belirgin ve daha hızlı bir hal almıştır. Aslında bu bir açıdan dünya çevresindeki ulaşımın ilerlemelerine de bağlıdır ve daha çok, uzak ülkelerdeki gelişmeleri anında duyabilmekle ilgilidir. Bu hareketi radyo başlatmıştır ancak özellikle manyetik ses kaydedicilerin ortaya çıkışının çok önemli bir yeri vardır. Böylelikle yeni eserlere hemen ulaşılabilmiş ve bu eserlerin yaygınlaşması daha çabuk sağlanmıştır. İlk önemli uluslararası hareket olan “**avant-garde**”, bu gelişmelerle birlikte yaygınlaşmış ve bunlardan çok fayda sağlanmıştır.

İkincisi ise, genel dinleyici kitlesinde modern müziğe karşı bir ilgisizlik doğmasıdır. Bu ilgisizlik yüzyılın sonlarına doğru daha da artmıştır. Yeni seslerin, müzikal kalıpların ve fikirlerin anlaşılmasının güçlüğü bu sebeplerden biri olmuştur. Aslında eski çağlarda yeni müzikler daha fazla dinlenirlermiş. Ancak bu modern ve çağdaş müziğin bir kenara atıldığı anlamına gelmemektedir. Modern müzik, sanılan aksine, **avant-garde** dönemi dışında CD’nin ortaya çıkışıyla birçok kitleye ulaşmıştır. Özellikle Avrupa’da modern müzik, radyo vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşmaktadır. Esas problem, yüzyılın gelişmekte olan müziğinin olağan repertuara henüz girememiş olmasıdır ve genel dinleyici kitlesinin bu müziğe yeteri kadar ilgi göstermemesidir. Genel dinleyici bilincine ve olağan repertuara giren eserler, özellikle 19. yüzyıl geleneğinin güçlü yankılarını taşıyanlar olmuştur. **Shostakovich** buna bariz bir örnektir.

Düşünce ve fikirlerin, yeniden oluşturulurken geniş bir kitleye ulaştırılamamasının iki ana sebebi vardır ki eğitim bunlardan biridir. Müzik eğitiminin büyük bir bölümü halen geleneksel armoni ve batı tonal sisteminin bütün müziğin doğal temeli olduğu üzerine kuruludur. Modern müziğin kabul edilebilmesi için, geleneksel tonalitenin yani batı geleneğinin, sonradan yerine başka şeylerin geçebileceği bir dönem olarak görülebilmesi ve öğretilmesini sağlayacak bir sistem değişikliğinin yapılması gereklidir. Bu tarz temel düşünce değişiklikleri hızla oluşturulamaz. Yeni müziğin yapısının yanı sıra, duygusal gücü de dikkate alınmalıdır. Ne yazık ki modern müziğin yapısı hakkındaki önemsiz ayrıntıları keşfetmek, duygusal gücünü ve kültürel deneyimini anlatmaktan daha kolaydır. Bunun bir sebebi de, modern müzik ve potansiyel dinleyici arasında köprü görevi

gören eleştirmenin rolüdür. Birçok eleştirmen, geleneksel armoniyle eğitilmiş düşünce yapısını yeni müzikal dillere açmakta zorlanmış ve yeni bir eserin deneyimini kelimelerle anlatmayı daha zor bulmuşlardır. Akademik dünyanın etkisiyle, müziğin tasvirsel değil de gerçeklerle anlatılması moda olmuştur.

İkinci sebep ise daha finansal ihtiyaçlardan kaynaklanıyordu. Batı Avrupa kültürleri, geleneksel olarak finansal getirisi olmayan sanatları, kültürlerin sağlığı için gerekli olarak değerlendirmişlerdir. Ancak Kuzey Amerika kültürü böyle düşünmemiş, düşünce yapısı giderek daha çok finansal değerlere dayanmıştır. Bunun bir sonucu olarak, bu kültür, daha fazla izleyici arayışında olduğu için, giderek daha düşük değerleri hedef almıştır. Klasik müzik konusunda bu durum, daha çok dinleyici kazandıracak standart “klasik”lere bel bağlamak şeklinde gelişmiştir. Yeni eserler, meydan okumanın yanı sıra giderek eğlenceye yönelik olmaktadır. ABD’den az sayıda isim yapmış besteci çıkmasının bir sebebi de budur. Yeni fikirlerin yayılmasında liderlik yapabilecek bir kültür, bu tarz kültürel yaklaşımlar sebebiyle bunu yapmaktan geri kalmıştır. Avrupa, yüzyılın büyük bir kısmında bu durumdan kendini sıyırmıştır. Amerikan kültürü 1960’lardan itibaren uluslar arası alanda hakimiyet kurmaya başlamış ve beraberinde kültürel olarak, deneysel ve faydalı olanın finansal açıdan önemli olanın yanında değersiz görüldüğü bir düşünce biçimini aşılamıştır. Mücadeleden ziyade ödüle önem vermiştir. Bu her ne kadar yavaş gelişen bir hareket olsa da, ekonomik değerlerin başta olduğu Amerikan düşünce biçimi giderek Avrupa’ya yayılmaya başlamıştır. Bu sebeple Avrupa’nın kültürel yaklaşımı da bundan etkilenmiştir. Bu değişim işlemi henüz tamamlanmamış olmasına rağmen, bu tarz düşünce biçimleri, yeni müziği daha geniş kitlelere tanıtmada karşımıza çıkan zorluklar arasında önemli bir faktördür. Bu faktör, yorumun kendisinde etkili olmasa da, bu eserleri yorumlayabilecek ortamlar bulmakta ve davranış biçimlerinde çok önemlidir. Kendini devamlı olarak yeni ifadelerle yenilemeyen bir kültürün krizde olan bir kültür olduğunu söylemek mümkündür.

Herhangi bir dönemde var olan müzik, dönemini yansıtmalı, onu ileriye doğru itmeli ve bilgilendirmelidir. Bunu yapabilmek için, uygun bir kültürel iklimde var olmalıdır. İnsan düşüncesindeki değişiklikleri anlamak isteyen her kültür, geçerli olabilmek için sanatını dinlemek zorundadır. Klasik müzik, ağdaş müzik görüntüsüyle sürgüne yollanma tehlikesi içindedir ve daha geniş kapsamda, eski müziklere gömülecektir. Bu müzikler genel anlamın dışında çağımızın ihtiyaçlarına karşılık veremez ya da yeni fikirlerle yelken aamaz. Dolayısıyla, klasik müzik ufkumuzu genişletmek yerine, sadece eğlendirmek amaçlı bir medya olma tehlikesi içindedir.

Bu nedenle, günümüzün müziğini, bu tarz düşüncelerden sıyrılarak, keşfetmemiz gerektiğini ve modern, ağdaş müziğin bizi heyecanlandıran, bize meydan okuyan, bizi sinirlendiren, geliştiren, inşa eden, büyüleyen ve bir açıdan da eğlendiren bir yönü olduğunu kabul etmemiz gerektiğini anlamalıyız. Bu efektleri kucaklamak için biraz cesarete ve sabretmeye ihtiyacımız olabilir ama bunu yakalamak çok da zor değildir. Bu deneyimleri, kendimize ait sanatın ve dönemin ikna gücünü kabullenmemiz gerekmektedir.

2. 20. VE 21. YÜZYILDA ORTAYA ÇIKAN ÇEŞİTLİ AKIMLAR VE OBUADA KULLANILAN YENİ TEKNİKLER

İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde obua sadece geleneksel ortamlarda kullanılmamıştır. **Avant-garde** müzikte ve “dönem enstrümanlarının” yeniden ortaya çıkışında da ‘barok obuayla’ kendini göstermiştir.

Avant-garde çalışmalar, klasik müziği kalıplarından çıkararak yeni yönlerle doğru ilerletmek istemiştir. Dönem enstrümanlarına olan özlem de benzer bir şekilde, klasik müzik konserlerinin alışlagelmiş havasından vazgeçerek var olan ana repertuara alternatif bir müzik kültürü sağlamak istemiştir. Bu iki hareket de obuanın tekniğini ve potansiyelini geliştirmiştir. **Avant-garde** kavramı içerisinde yeni kompozisyon ve enstrüman teknikleri araştırılmış, barok obua tekrar gündeme gelmiş ve kullanılan teknikler tarihsel köklere dayanmıştır.

Bu bölümde, konservatuar obuasının sesini değiştiren ve yeni tınılar elde etmek için kullanılmaya başlanan gelişmiş teknikler üzerinde durulmuştur. Ayrıca dönemsel müziğin geri gelişiyile kullanılmaya başlanan barok obua üzerinde benzer tekniklerin karşılaştırılması yapılacaktır.

2.1.Avant-garde’dan Postmodernizme

2.1.1.Avant-garde

Avant-garde müzikte yapılmak istenilenlerin merkez noktası, müzik ve gürültünün arasındaki formal ayrımı yıkmak olmuştur. Eskiden müzikle alakası olmadığı düşünülen renklere müzikte önem verilmeye başlanmıştır. **Kandinsky**’nin ‘*renkler, formdan daha sinsice duygulara saldırır*’ sözü bu yeni müziği araştıranların

ve katkıda bulunanların hedefini ortaya koymuştur. **George Antheil**, **Erik Satie** ve **Edvard Varese** gibi besteciler, müziğe gürültüyü ilk katan besteciler olmuşlardır. Daha sonra 1940'larda, John Cage ilk olarak her şeyi içeren müzik teorisini uygulamıştır.

John Cage klasik müzik eğitimi görmüş ve 1912- 1992 yılları arasında yaşamıştır. Müziği oluşturan bütün etkinliklerin tek bir doğal sürecin parçası olduğu sonucuna varmıştır. Amacı, dinleyicilerin kulaklarını süzgeç gibi değil huni gibi kullanmaya özendirmek, ortamda ses adına ne varsa algılamalarını sağlamak olmuştur. Buna ulaşmak için müziğinde belirlenmemişlik ilkesini gerçekleştirmiştir. Rastlantısallığı sağlamak amacıyla çeşitli yollara başvurmuştur. Örneğin yorumcu sayısını ve çalgı türlerini önceden belirlememeyi, seslerin ve bölümlerin uzunluğunu saptamamayı, uyulması zorunlu nota yazımından kaçınmayı ve bölüm sıralamasında rastlantısallığı korumayı denemiştir.

'Geliştirilmiş Teknikler' konusunda ilk adımlar şana uygulanmıştır. **Arnold Schönberg'in 'Erwartung'** (Beklenti- 1909) isimli liedinde '**sprechstimme**' (konuşan ses) uygulamasının ilk örneği görülmüştür. Daha sonra 1912'de 'Pierrot Lunaire'de ve 1930'da 'Musa ve Harun' adlı operasında da bu tekniği kullanmıştır. '**Sprechstimme**' adlı bu teknikte insan sesi artık yalnız şarkı söyleyen ses olmaktan kurtulmuş, ağlayan, konuşma sesine yakın bir ritim içinde acılarını dile getiren, bağırıp çağırabilen bir sese dönüşmüştür. **A.Schönberg** de **W.Kandinsky** gibi kendi dalında teknik gereçleri bir yana bırakıp, içinden geleni özgürce seslenebilmenin yollarını arayan bir sanatçıdır. **Henry Cowell'in 'Aeolian Harp'** (1923) ve **John Cage'in 'Prepared Piano'** (1940) isimli eserleri geleneksel piyano tekniğini değiştiren ilk eserler olmuşlardır. 1950'lerin sonunda bir grup müzisyen, tahta üflemeliler üzerinde de yeni teknikler geliştirmişlerdir. Çatlak sesler, perde tuşlarının çıkardığı sesler ve nefes seslerinin hepsi ses kaynağı olarak kullanılmıştır. İlk çoksesli tahta üflemeli örneği **Berio'nun** flüt için yazdığı **Sequenza I** (1958) adlı eserinde görülmüştür. Obuada benzer teknikler daha sonra ortaya çıkmıştır. Obua, avant-garde akımının önde gelen enstrümanlarından biri olmamıştır. **Berio'nun 'Chamber Music'** (1954) , **Peter Maxwell-Davies'in 'Eight Songs for a Mad**

King' (1969) ya da **Hans-Werner Henze'nin 'El Cimarron'** (1970) gibi, en etkili yeni eserlerde obua kullanılmamıştır. Obua, ancak 1970'lerde **Lothar Faber, Han de Vries, Lawrence Singer** ve en önemlisi **Heinz Holliger** gibi zamanın en önemli yorumcuları sayesinde **avant-garde** müziğin içinde yerini almıştır.

Besteciler de bu yeni teknikleri oluştururken yorumculara danışmışlardır. Yorumcunun sınırlarının zorlanması **avant-garde** akım için bir yaptırım olmuştur. Obuanın tarihinde ilk defa, enstrümanın yapısı ve kullanımı arasında farklılık ortaya çıkmıştır. Besteciler, bilerek imkansız hedefleyerek var olan tekniği zorlamışlardır. **Avant-garde** eserlerin performansı da her türde olduğu gibi tasarlanılan enstrümana bağlıdır. Birçok **avant-garde** eser konservatuar obuası için yazılmıştır. Üçüncü pozisyon fa, alternatif fa ve 3. oktav perdeleri kullanılırken, otomatik oktav perdeleri kullanılmamıştır. İlave tuşların kullanımı bazı tekniklerin çalımını engelleyebilir. Örneğin, armonikler ve çift armonikler otomatik oktav tuşlarıyla çıkartılamaz. Özellikle bu akım repertuarı için özel bir obua yapılısaydı bu müziğin yarattığı gerginlik de biraz ortadan kalkabilirdi. Mevcut obualarda çok tiz sesler için daha basitleştirilmiş parmak sistemi olan ya da kaydırmalar ve multifonikler için daha kolay ortam sağlayabilen enstrümanlar yapılabilseydi, obua da bu müzik akımında daha çok tercih edilen bir enstrüman olabilirdi.

2.1.2.Monofonikler²¹

2.1.2.1. Ses Aralığı

Obuanın çalım tekniğini geliştirmenin yollarından biri aşırı uç notalar kullanmaktır. 3.oktav la notası yüzünden **Stefan Wolpe'un 'Suit im Hexachord'** isimli, obua ve klarinet için 1936'da yazılmış eseri ancak 1950'lerde çalınabilmiştir. Bu eserin yazılımindan yüz yıl kadar önce **Sellner'in**, parmak tablosunda 3.oktav la notasını göstermesine rağmen çalınabilmesi uzun yıllar almıştır. 1950'lerden sonra 3.oktav la ve daha tiz notalar daha sık kullanılmaya başlanmıştır.

²¹ Monofoni: Tek partili, tek sesli yapıda müzik.

Zimmermann'ın Obua Konçertosu'nun(1952) solo partisi oldukça tiz seslerde yazılmıştır ve sıklıkla 3.oktav la sesine yer verilmiştir.

1980lere gelindiğinde 3.oktav la, virtüöz bir obuacının ses aralığında bulunması beklenen bir ses olmuştur. Bunu da **Eliot Carter**'ın Obua Konçertosu (1984) gibi eserlerde sıklıkla karşımıza çıkmasından anlamamız mümkündür. 3.oktav sol sesinden yukarıdaki notalara kromatik ve bağlı bir şekilde pesten tize kolaylıkla çıkılmasına rağmen bu seslere atak yapmak zordur. Bazı obuacılar dişlerini kamışa değdirerek bu notaların çıkmasını sağlarlar. Bu teknik, enstrümanı yarım ton tizleştirirken, dudak pozisyonu değişir ve bu yüzden seslerin ortaya çıkması zorlaşır. Obuanın en tiz perdeleri, enstrümanın karakteristik olan keskin ve lirik tonundan oldukça uzaktır. Bazı besteciler bu durumu avantaja çevirmişlerdir. **Morton Feldman**, '**Instruments III**' (1970) adlı eserinde, sabit bir ses kalitesi elde edebilmek için, obuayı neredeyse 3. oktav re ve la sesleri arasına hapsetmiştir. Enstrümanın ses aralığının altında olan bazı sesler de ara sıra bu eserde karşımıza çıkar. **Wilfred Josephs**, Solo Obua Parçası'nda (1974) la 0 notası yazmıştır ama bu sesin nasıl çıkartılacağını belirtmemiştir. Modern çalgıcılar ve modern kamışlarla si b notası güçlkle yarım ton aşağıya çekilebilir. **Barney Child**'ın '**Nonet**' adlı eserinde, çalgıcıdan, kalak kısmına bir karton geçirerek si-bemol 0ın altındaki notaları çıkartması istenmiştir. 2000'li yıllar itibariyle yapılan özel obualara eklenen ek bir parçayla artık la 0 sesi kolayca elde edilebilmektedir. Ancak eklenen bu ek parça enstrümanı ağırlaştırdığı için bu tür özel yapılan obualar pek tercih edilmemektedir.

ŞEKİL 1. Mikrotonlarla beraber tek ses parmak pozisyonları

The image displays a musical score for a single voice, featuring six staves of music. Each staff includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The score is written in a single melodic line, with microtones indicated by small circles above the notes. Finger positions are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamics are marked throughout the piece, including *mp*, *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *ff*. The score is divided into measures by vertical bar lines. Above the staves, there are diagrams showing the finger positions for each note, with circles representing the fingers and lines indicating the string positions. The diagrams are numbered 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

This page of musical notation is for a piano piece, featuring five systems of staves. Each system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is characterized by complex chordal textures, often with multiple notes beamed together, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, *ff*, and *mp*. The piece includes various musical notations, including accidentals, slurs, and articulation marks. The systems are numbered 1, 2, 3, 4, and 5, corresponding to the systems of notation. The notation is written in a style typical of early 20th-century musical manuscripts.

2.1.2.2.Mikrotonalite ve Ses Kaydırma

İlk **mikroton**²² denemeleri 20.yüzyılın ilk yıllarında yapılmış, ama nefeslilere göre daha esnek akortlama sistemi kullanan yaylı çalgılarla sınırlı kalmıştır. Konservatuar obuası kromatik pasajları çalabilmek için elverişli hale getirildiğinde, daha küçük aralıkları çıkartabilmesi için özel teknikler gerekmiştir. Günümüzdeki obua dizaynlarında sesler eski obualara göre daha istikrarlıdır. Dolayısıyla, **mikrotonal** müzik çalarken çalgıcıların genellikle çok karmaşık ve ton kalitesinde tutarsız olabilen özel parmak pozisyonları kullanmaları, dudak pozisyonunda ve nefeste daha fazla esnek olabilmeleri gerekmektedir. Besteciler genellikle kullandıkları **mikrotonları** obuacılara danışarak seçerler. Obua için yazılmış birçok **avant-garde** eserde **mikrotonal** pasajlar yer alır. Bunların arasında, sekizlik tonların olduğu **Xenakis'in 'Dmaathen'** (1976) ve dörtlük tonların olduğu **Edison Denisow'un Solo** (1971) adlı eserleri sayılabilir.

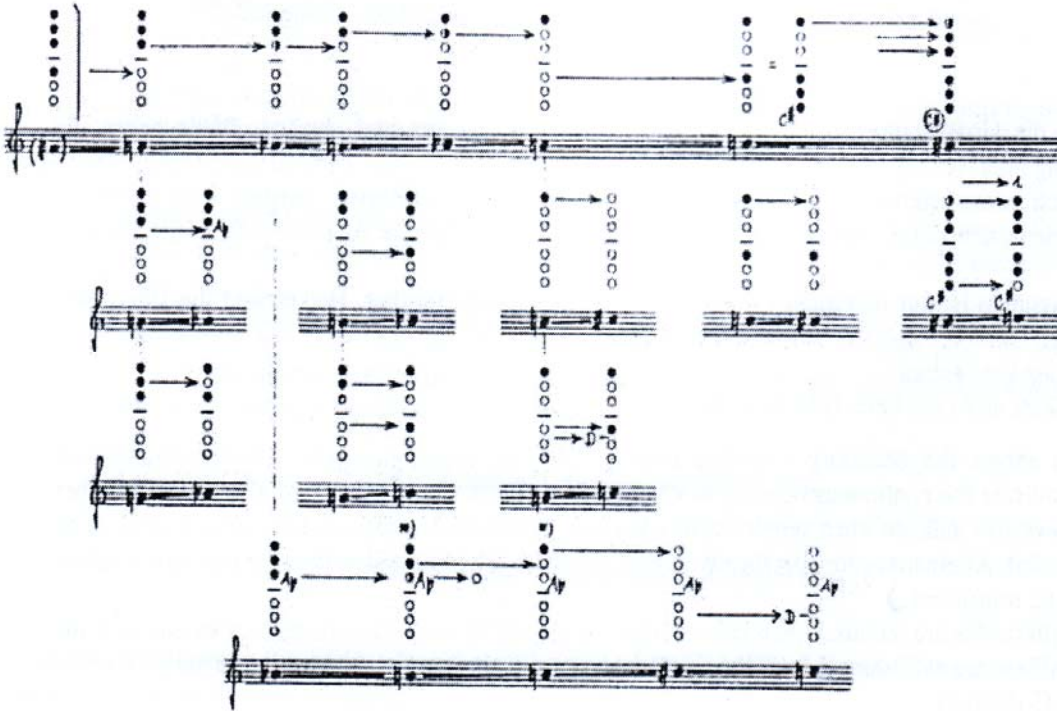
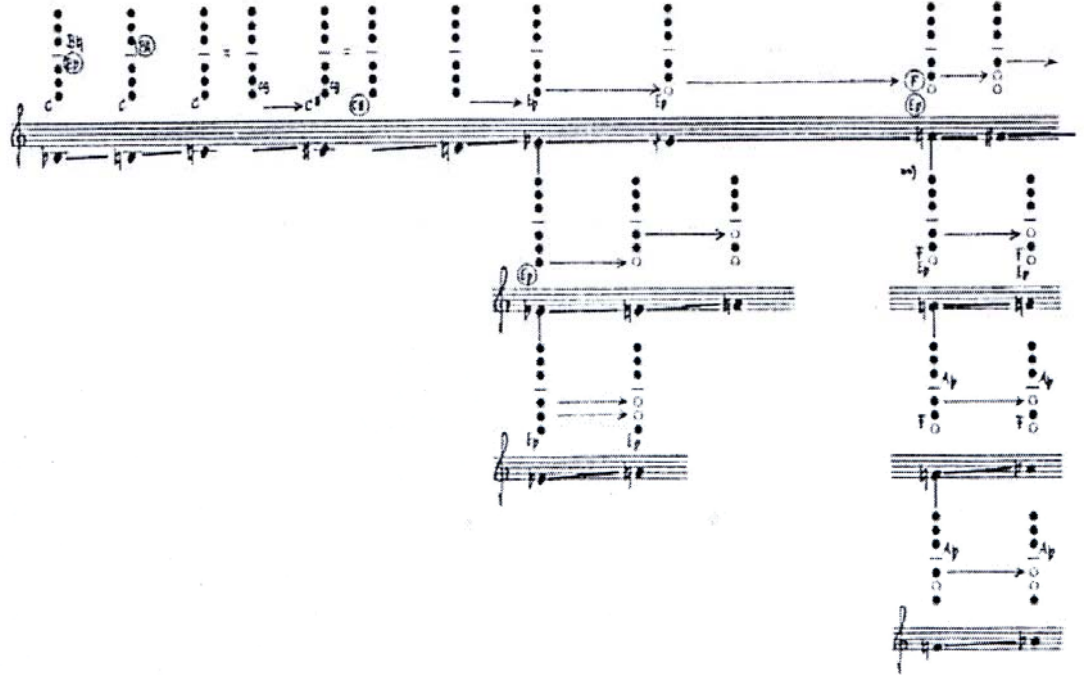
Mikrotonal müzikte konservatuar obuası kullanıldığında ses kaymaları da sınırlı derecede yapılabilir. Şan ve yaylı çalgılar tekniklerinde yer alan, 19.yy. ve erken 20. yy. eserlerinde sıklıkla kullanılan **portamento**²³ ve **glissando**²⁴ efektleri geleneksel üflemeli çalımında ender kullanılmıştır. Bu efektlerin, parmak delikleri kapalı olan enstrümanlarda çıkarılması oldukça güçtür çünkü parmaklar delikler üzerinde gezinemez. Parmakla delikler arasında yer alan perdeler, parmakların delikler üzerinde gezinmesine engel olur. **Portamento** ve **glissando** gibi efektleri çıkarabilmek için, delikleri açıp kapatan dijital bir teknik gerekmektedir. Dudaklar ve nefes de bu aşamaların fark edilmeden gerçekleştirilmesi için, deliklerin kapatılmasından oluşan dirence ustalıkla cevap verebilmelidir.

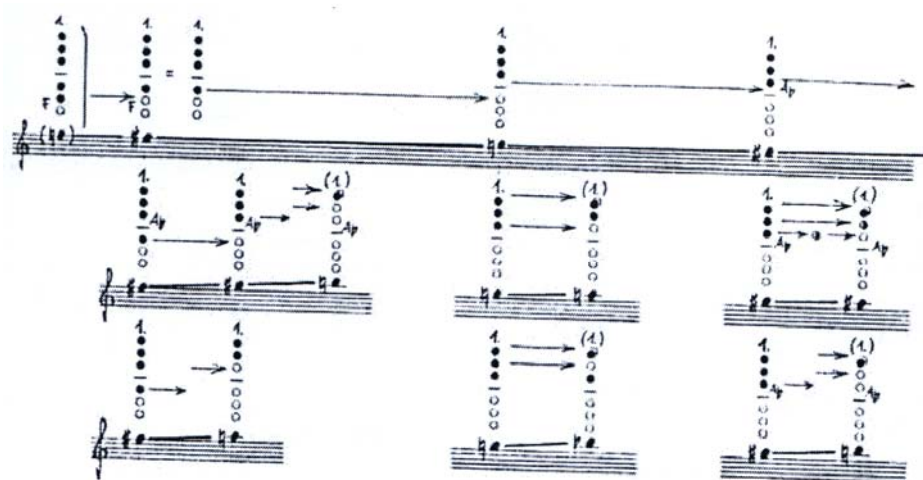
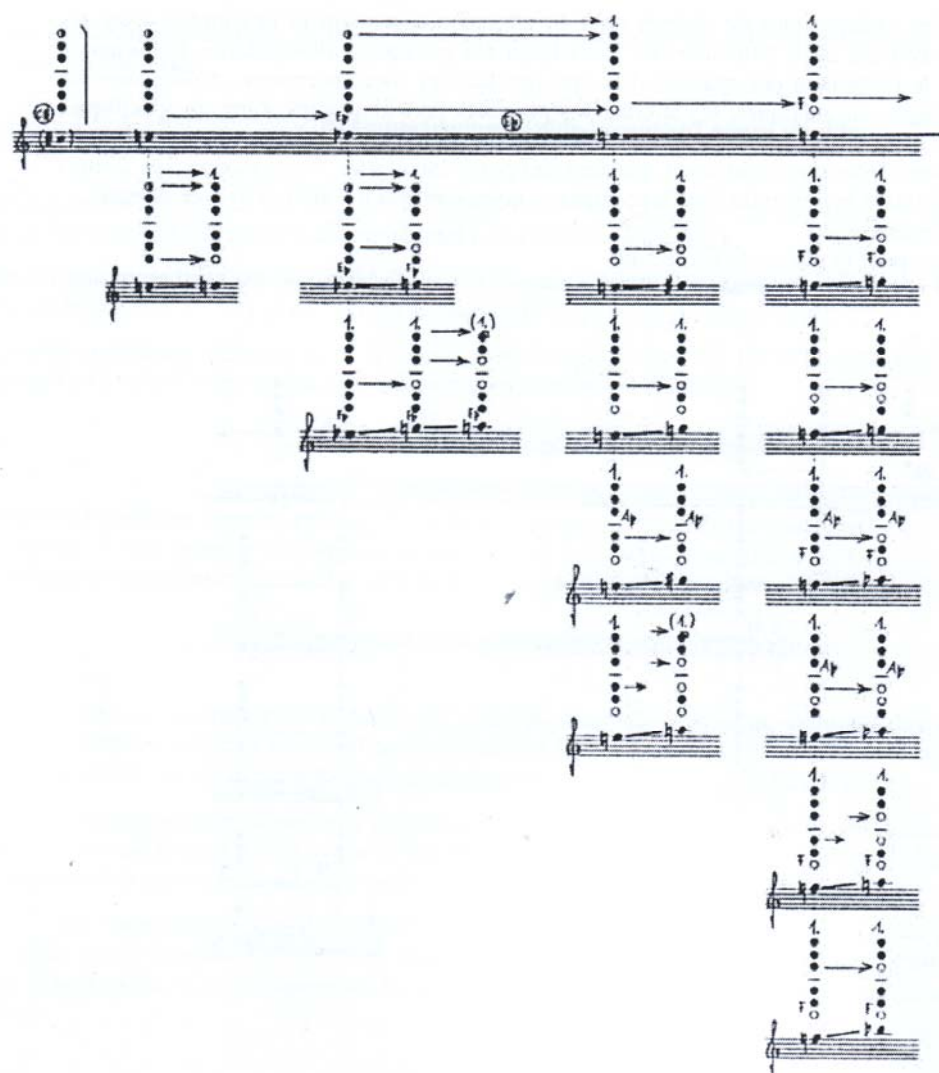
²² Mikroton: Yarım sesten daha küçük aralık

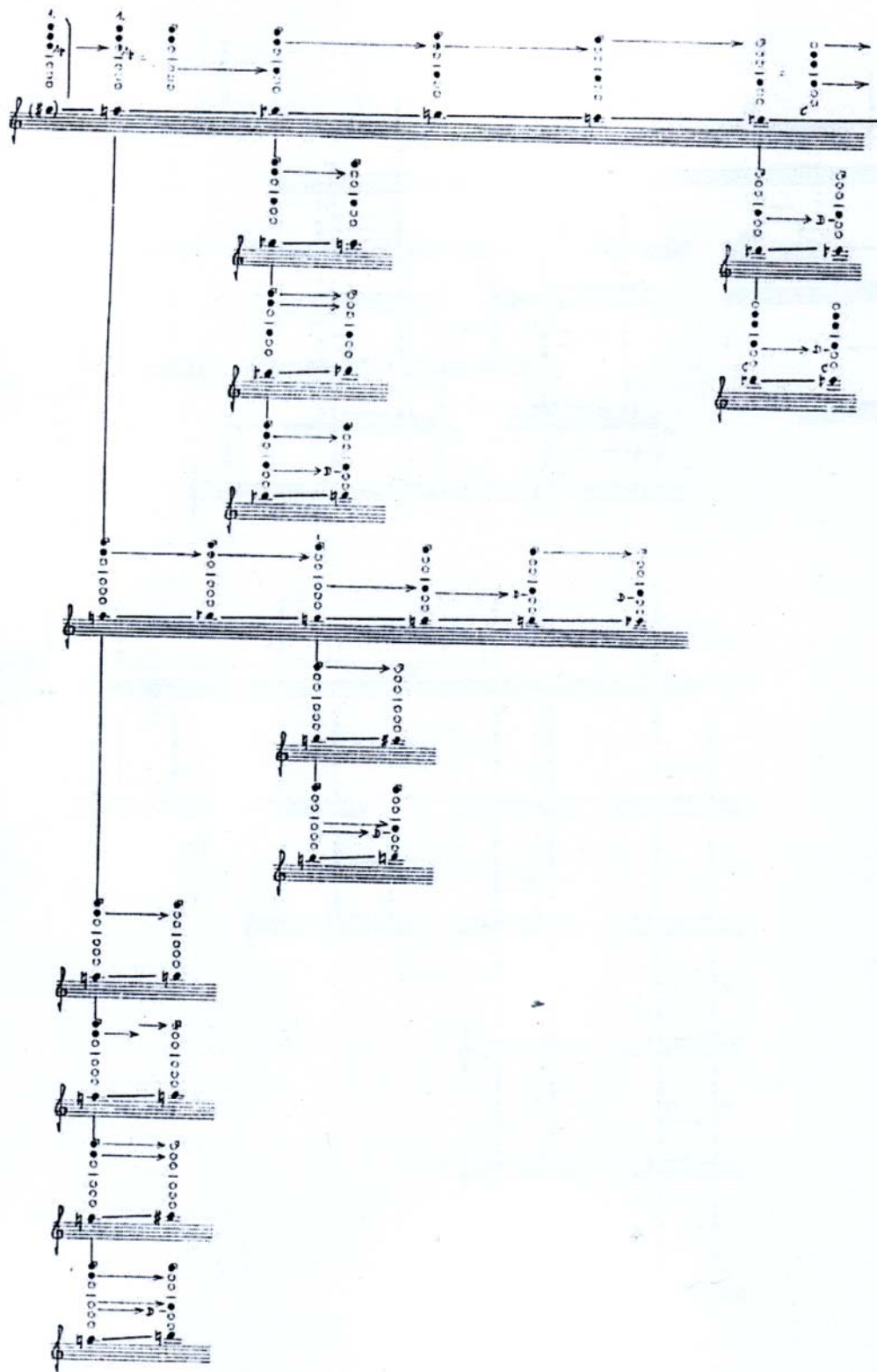
²³ Portamento: Parmağı kaldırmadan bir sesten diğerine, aradaki sesleri de çok kısa ve ani duyurarak çabuk ama yumuşak kayma.

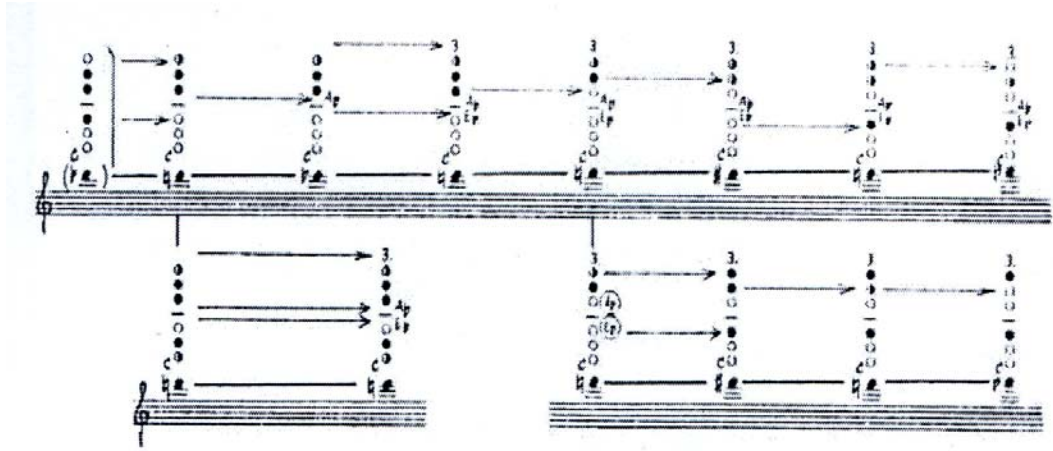
²⁴ Glissando: Parmağı tuş ya da telde hızla kaydırarak sesleri çabuk çalmak.

ŞEKİL 2.2. Glisando yapabilmeyi sağlayan parmak pozisyonları









2.1.2.3. Alternatif Parmak Pozisyonları

Konservatuar obuasında uygulanan alternatif parmak pozisyonları, değişik ton renkleri elde etmek için kullanılmasının yanı sıra genellikle bazı nota kombinasyonlarının daha kolaylıkla çalınabilmesi için kullanılır.(ör: sol el mi-bemol ve fa tuşları, sağ el sol-diyez) .Bazı pozisyonlar ve armonik sesler istisnadır. (Ör: fa için kullanılan çatal parmak pozisyonu.) Armonik seslere örnek vermek gerekirse, fa diyez 2 ve do 3 sesleri, si0 ve fa1 notalarından yani 12’li aralık alttan üfleyerek çıkartılır. **Georges Gillet**, bu armonikleri ‘**Etudes pour l’enseignement superieur**’ (1909) adlı eserinde kullanmıştır. Besteciler 1960lardan önce bu sesleri pek kullanmamışsa da yorumcular bunları uygun olan pasajlara renk katmak için kullanmışlardır. Bu pozisyonlarla ilgili örnekler tezin ekler bölümünde sunulmuştur.²⁵

2.1.2.3.a Berio Sequenza VII

Berio’nun ‘**Sequenza VII**’ adlı eseri, **avant-garde** akımında, alternatif parmak pozisyonu kullanımına belki de en iyi örnektir. Eserin girişinde si1 in üzerinde 5 ayrı parmak pozisyonu ve yine aynı nota üzerinde fff’den ppp’ya uzanan

²⁵ Ekler bölümünde alternatif parmak pozisyonlarına bakınız.

geniş bir artikülasyon ve nüans yelpazesi yer alır. **Heinz Holliger**'e ithaf edilen bu eserde **Berio** si1 notasını kullanmıştır çünkü bu ses üstünde diğer notalara nazaran daha fazla alternatif parmak kullanılabilir.

Ayrı bir ses kaynağından (elektronik ya da akustik) çıkan si1 sesi bütün eser boyunca uzatılmıştır ve bu ses esere polifonik bir boyut kazandırmıştır. Eserin ilk 20 saniyesinde sadece si1 sesi duyulur. Bu ses tınısal ve yoğunluk olarak değişimlere uğratılmıştır ve eserin geri kalan kısmı bu sestən yola çıkarak şekillendirilmiştir. Bestecinin deyiimiyle, bu eser, “*kendi belirli yerleri olan 12 notanın birbiriyle olan ilişkisinin önceden tasarlanmış bir oyundur*”.²⁶ 12-ton dizisindeki her nota tek tek gösterilmiştir. Eserin yarısına gelindiğinde, bütün 12 ses ve kombinasyonları sunulmuştur. Ortaya çıkan tını kümesi, konservatuar obuasının si bemol 0’dan sol 3’e kadar olan ses aralığını kapsar.

Berio, Sequenza VII’de 13 portelik bir notasyon kullanmıştır. Bu 13 portenin her biri değişik uzunluklarda 13 ölçüden oluşmaktadır. Bu uzunluklar saniyelerle gösterilmiştir. (3’’, 2.7’’, 2’’, 2’’, 2’’, 2’’, 1.8’’, 1.5’’, 1.3’’, 1.3’’, 1’’, 1’’, 1’’). Bu rakamlara tam olarak uyulması çok güçtür. Parçanın bazı bölümlerinde nefes almaya yetecek yerler yoktur, dolayısıyla bu tarz yerlerde burundan nefes alma tekniği kullanılmalıdır. Her biri 5 saniye süren iki adet duraklama yeri vardır. Bu duraklamalar esnasında si1 sesi dış bir kaynak tarafından tutulmalıdır.²⁷

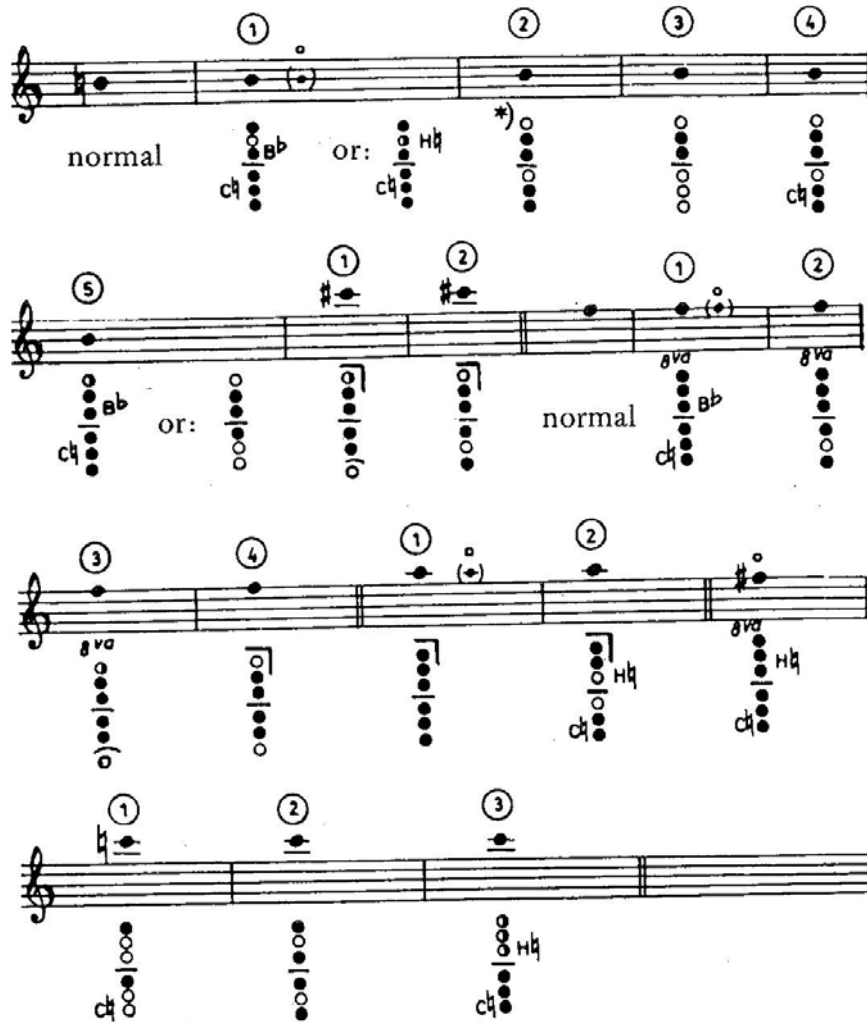
Sequenza VII önemli bir geliştirilmiş obua tekniği kataloğudur. **Holliger** tarafından yazılmış olan çalma önerileri, repertuarda bulunan birçok tekniği açıklamaktadır. Bu açıklamalarda tınısal efektlere önem verilmiştir. **Berio** bu teknikleri sadece efekt olarak kullanmamış, kompozisyonda nerede ve nasıl kullanılacağına dair mantıksal bir yol izlemiştir. Eserin tonal planına uyacak bazı multifonikler kullanılmıştır. Bu eserde kullanılan diğer üç teknikte tınısal materyalin sıkı bir şekilde kontrol edilmesi çok zordur. Bunlarda ilki titreyen dil tekniğidir ve ilk

²⁶ **Luciano Berio.**

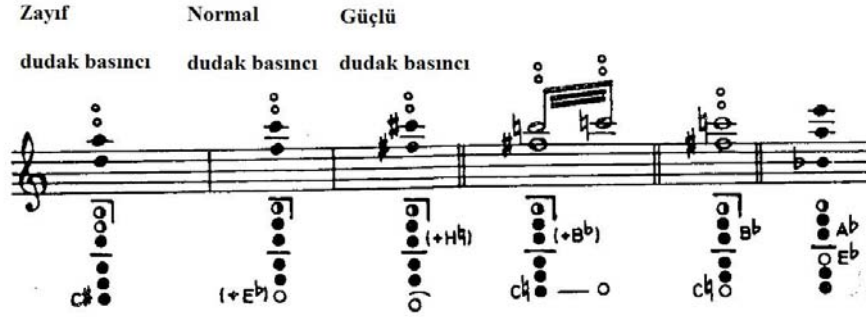
²⁷ **Heinz Holliger**, Pro Musica Nova. (Bu eserle ilgili bilgilerin bir bölümü için bu kaynaktan faydalanılmıştır.

olarak 5. satırda karşımıza çıkar. İkincisi “fazla üfleme” (Z) olarak gösterilir ve **aleatorik** bir tını olarak düşünülmüştür. Eserin 2. satırında yer alır. Üçüncü olarak da 12 ton serisindeki notaların aralarındaki sesler, 3. satırdan itibaren mikrotonal triller olarak belirtilmiştir.

ŞEKİL2.3. Berio “Sequenza VII” için alternatif parmak pozisyonları çizelgesi



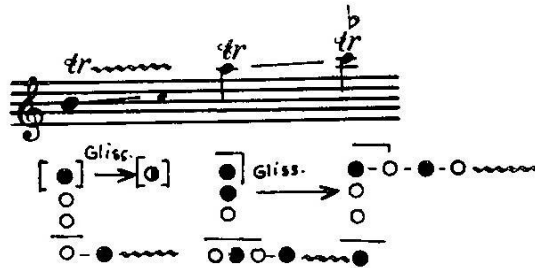
Şekil 2. 4. Çift Armoniklerin çalımını sağlayan dudak ve parmak pozisyonları



Şekil2. 5. Çift trillerin uygulaması



Şekil2. 6. Glisando trillerinin uygulaması



□ x 6 = Numaranın gösterdiği uzunlukta notanın tutulacağı anlamına gelmektedir.

32 lik marcato yazılmışlar dışındaki tüm notaların çift dil tekniğiyle çalınması tavsiye edilmektedir.

Aynı nota için alternatif parmaklar kullanıldığında ortaya çıkan değişik tınlar birbirine karıştığında daha iyi duyulur. Aynı ses üstünde değişik parmakları hızlı bir biçimde kullanmak sıkça kullanılan bir efekttir. Buna tınısal tril, anarmonik tril,

ünison tremola ya da **bariolage**²⁸ denilebilir. Mikrotonal tril de bu efekte benzer bir efekttir. Bu iki efekt, baroktaki ‘**flattement**’²⁹ efektinin 20.yy. karşılığıdır. Bazı sesler üzerinde çift tril yapmak da mümkündür. Çift triller, iki parmak pozisyonu arasında hızlı değişim yaparak elde edilir. (Re üzerinde sol ve sağ mi-bemol tuşlarıyla tril yapmak)

Şekil 2.7. Ernst Krenek’in “Vier Stücke für Oboe and Piano” adlı eserinin obua partisinden bir bölüm.



Bu eserde, kullanılan armonikleri, glissandoları, tınısal ve çift trilleri görmek mümkündür.

2.1.2.4.Vibrato

Geçmişten günümüze kullanımı arttığından, besteciler vibratoyu vazgeçilmez bir kompozisyon unsuru olarak kabul etmiştir. **Brian Ferneyhough'nun** ‘**Coloratura**’ (1970) adlı eserinde *non vibrato*³⁰, dan *vibrato molto*³¹, ya kadar değişik vibrato çeşitleri görülür. Yine, **Isang Yun'un** ‘**Images**’ (1986) adlı eserinde *non-vibrato*, *poco vibrato*, *vibrato* ve *vibrato poco a poco crescente* terimlerine rastlanır.

²⁸ Bariolage: Keman gibi telli çalgılarda, bir nota grubunun çabuk ve birbirini izleyen şekilde birkaç telde, pozisyon değiştirmeden çalınışı.

²⁹ Flattement: Vibratonun iki parmakla yapılması için kullanılan eski kelime.

³⁰ Non-vibrato: Çok az vibrato.

³¹ Vibrato molto: Çok vibrato.

2.1.2.5.Artikölasyon

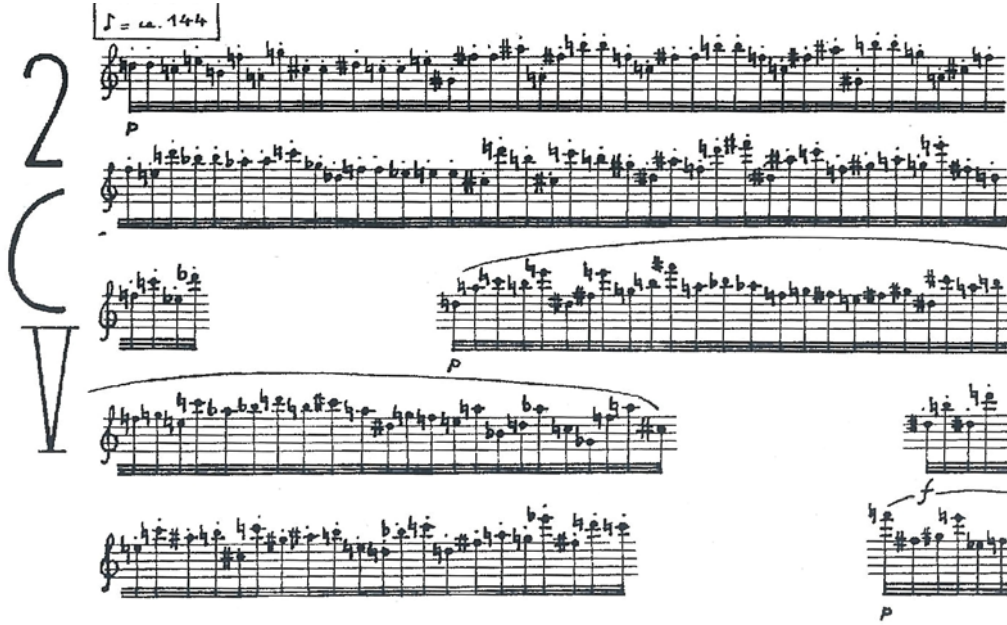
Avant-garde müziği üzerine eğilen bir çalgıcının, hızlı çalınması gereken pasajları çalabilmesi için, çift dil – üç dil gibi teknikleri bilmesi gerekir.

2.1.2.5. a: Çift Dil Çalım Tekniği (tktk...)

Öncelikle çok kuvvetli artiküle edilmiş bir “k” atağı, normal “t” atağından fark duyulmayacak duruma gelene kadar ve entonasyonda oynamalar olmayana kadar obuanın orta seslerinde tek nota üstünde çalışılmalıdır. Daha sonra yavaşça “t” ve “k” ataklarını sırasıyla uygulamak gerekir. İki atak da eşit derecede kuvvetli olmalıdır. Tempo arttırılarak değişik ritmik kalıplar denenmelidir. İkili, üçlü, dörtlü ve daha fazla nota gruplarını çift-dil atağı ile çalışmak gerekir. Bu çalışmalar, önce ufak aralıklarla başlayıp sonradan geniş aralıklarla yapılmalıdır. Daha sonra üst ve alt seslerde çalışılmalıdır. Bir grup notanın en son notası mümkün olduğu yerlerde “t” ile bitebilmelidir. Bu nedenle 4’lü, 6’lı, 8’li vs. gibi gruplarda, ilk notaya ya iyi artiküle edilmiş bir “k” atağı ile ya da arka arkaya gelen iki “t” ile başlanmalıdır.³²

³² **Heinz Holliger**, Pro Musica Nova. (Artikölasyonlarla ilgili açıklamalarda faydalanılan kaynaktır.)

Şekil 2.8. Niccolo Castiglioni'nin "Alef" adlı eserinden çift dille çalınması gereken bir kısımdan örnek.



2.1.2.5.b: Kurbağa Dil Çalım Tekniği (Flz.):

Obua üzerinde titreyen-dil yapmak, artikülasyondan ziyade özel bir efekttir. İlk olarak erken 20.yy. eserlerinde görülmüştür. **Schönberg'in 'Erwartung'** (1909) adlı eserinin son kısmında, tahta ve bakır üflemeli çalgıların titreyen-dil pasajları çıkıcı bir kromatik kaymaya dönüşür. **Stravinsky, Le Sacre'da** (1913) normal dille yapmak için çok hızlı olduğunu düşündüğü hızlı gamlarda aynı efekti kullanmıştır. **Strauss, 'Alp Senfonisi'nde** (1915), otlayan hayvan sürüsünü simgelemek için, bu efekti zillerle beraber kullanmıştır. Kamışın ağızdan taşması, çift dil tekniğini uygulamaktan daha fazla engel oluşturur ama yine de günümüzde bu tekniği uygulayabilen birçok obuacı vardır. Bazı obuacılar ise boğazlarında, gargaraya benzer bir hareketle (küçük dillerini hareket ettirerek) bu efekti verirler. Bu efekt çok boğuk bir hırıltı şeklinde duyulur. Ortaya çıkan ses **Berio'nun Sequenza VII** adlı eserindeki aşırı üfleme tekniğine benzer. **Eliot Carter**, obuacıların titreyen-dil

kullanımında çektikleri zorlukları düşünerek, ‘**8 Etudes and a Fantasy**’ (1955) adlı eserinde tınısal-trili alternatif olarak sunmuştur.

Bu tekniği çalışırken ilk olarak “r” harfini damaktan kullanarak bir nota çalmak gerekir. Dille gerçekleştiren “r” kamış dili engelleyeceği için çok tercih edilmez. Damak mümkün olduğu kadar rahat olmalıdır ve çıkan ses hava kaçan bir sesli harfe dönüşmemelidir. Dudak pozisyonumuz bir “o” sesi çıkarabilecek durumda olmalıdır. R harfinin çıkabilmesi için, çalışırken ilk başta st dudağın kamışa bastırılması ve sonra daha serbest olan alt dudaktan biraz hava verilmesi önerilebilir. Obuanın orta seslerinde çalışmaya başlayıp sonra st ve alt seslerde çalışmaya devam edilmelidir. Daha sonra farklı nüanslarda çalışılmalıdır. Bu tekniği geliştirmek için değişik notalar, gamlar, arpejler, triller...vs. zerinde alışılabilir. Bu çalışmaların tümünde entonasyonun oynamamasına ve ton kalitesinin bozulmamasına zen gösterilmelidir.

2.1.2.6.Kamışlar

Avant-garde müziğin gerektirdiği tınısal doku, geleneksel repertuar için uygun olan kamışlardan daha farklı kamışlar kullanılmasını gerektirir. Ses kırılması, akor, hızlı artikülasyon ve diğer özel efektlerin yapılabilmesi için kamışların özel bir esneklikte olması gerekmektedir. Genellikle Fransız ve Alman tarzında oyulmuş ve kazılmış kamışlar modern müzik için standart kabul edilmiştir çünkü bahsedilen gelişmiş teknikleri uygulayan çalgıcılar genellikle bu ekollerden gelmektedirler. Amerikan tarzı kamışlar benzer efektleri her zaman çıkartamaz. Bazı besteciler sadece kamışla çalınan eserler de yazmışlardır. **Glokoobar’ın ‘Discours III’** (1969) adlı eserinin sonunda, 5 obuacı sadece kamışlarla ses çıkartır ve enstrümanlara kamış kullanmadan flerler.(Trompet gibi.)

2.1.3.Multifonikler

Multifonikler ya da akorlar gelişmiş obua tekniğinin en önemli kategorisini oluşturur. Obuanın karmaşık armonik yelpazesi, zengin bir multifonik seri çıkartabilecek kapasitededir. Bu akorlardan birçoğu, enstrümanın doğal tiz ve keskin ses kalitesini disonansa doğru çeker. Bu görüşler bütün obualar için geçerlidir. Multifonikler, barok obuada da (akor üflemek daha zordur) konservatuar obuasında da aynı derecede çıkartılabilir.

“20.yüzyılın ortalarına kadar tahta üflemeli çalma stilinde ana hedef homojen bir monofonik ses çıkartmaktı. 1960’ların ortalarında **Bruna Bartolozzi**, modern tahta üflemelilerin tam ses aralığını keşfetme çalışmaları yapmıştır. Fagotçu **Sergio Penazzi**, obuacı **Lawrence Singer**, flütçü **Pierluigi Mencarelli** ve klarinetçi **Detalmo Corneti** ile çalışan **Bartolozzi**, buluşlarını ‘Tahta Üflemelilerde Yeni Sesler’ (1967) adlı kitabında toplamıştır. Bu eser, hala bu konuda standart bir referans kitabı olarak kullanılır. Aynı yıllarda **Holliger** de kendi deneylerini yapmıştır. Multifonik içeren ilk eseri 1966- 67 arasında yazdığı ‘**Siebengesang**’dır.”³³

Üflemeli bir çalgıda birden fazla sesin nasıl çıktığı birçok insanın kafasını karıştırmaktadır. Aslında bu her zaman olan bir durumdur çünkü her nota akustik olarak birçok sestten oluşur. Kulaklarımız, seslerin armonik yelpazesini, tek ses olarak algılamak üzerine eğitilmiştir. Yani, konservatuar obuasındaki pes si-bemol sesinin 5.armonik sesi, aslında ana sestten daha güçlü olsa bile, kulaklarımız si-bemol sesini ayırt etmektedir. Armonikler, ana sesle tam düzgün oranlarda olduğu için ana sesi destekler ve biz de devamlı olarak bu sesi tek ses olarak algılarız. Yine de bütün nefesli enstrümanlarda, doğru oranlarda armonikler oluşturamamak da mümkündür. Bu tarz armonikler, akustik ana sesin dengesini bozdukları için ‘gürültü’ kategorisinde kabul edilir çünkü armonik yapıları tonal armonik düzenin dışında yer alır.

³³ **Geoffrey Burgess and Bruce Haynes**, The Oboe, s.273

2.1.3.1. Bartolozzi ve Peter Veale'in Kullandığı Notasyon

Bartolozzi multifoniklerin notasyonunda, akoru oluşturan her sesi belirtmiştir. Bu sesler her zaman insan kulağı tarafından ayrıştırılamayabilir. Yorumcuların notada yazan seslere bakarak özel multifonik efektler çalabilmeleri zor olduğu için, kullanılacak parmak pozisyonları, uygun nefes ve dudak pozisyonları da beraber nota üstünde belirtilmiştir.

Şimdiye kadar yazılmış en kapsamlı multifonik derlemesi, **Peter Veale** ve **Claus-Steffan Mahnkopf**'un yazdığı 'Obua Çalma Teknikleri' adlı kitaptır. Bu kitapta 391 değişik parmak pozisyonu, nefes baskısı, dudak pozisyonu ve nüanslarda yapılan ayarlamalarla ortaya çıkan değişik varyasyonlarıyla beraber kataloglanmıştır. Kitabın yazarları **Bartolozzi**'ninkine benzer bir notasyon sistemi kullanmıştır. **Bartolozzi** ve **Peter Veale**'nin multifonikler için kullandıkları parmak pozisyonları çizelgesine tezin ekler bölümünde yer verilmiştir.

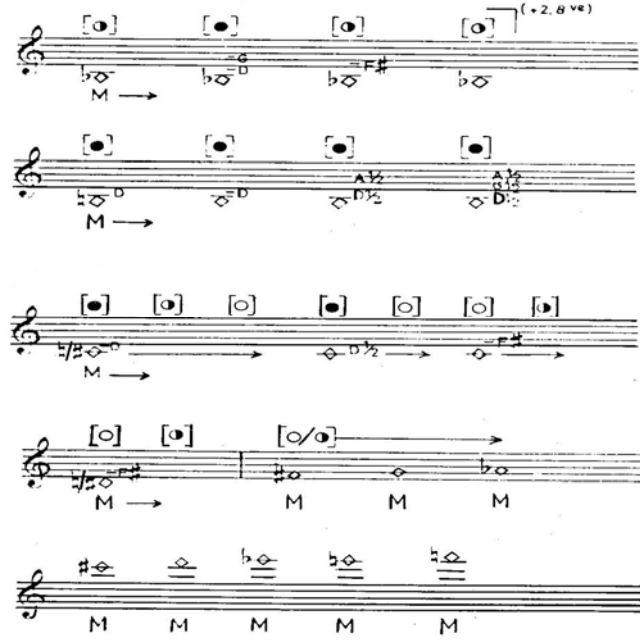
2.1.3.1. Heinz Holliger'in Kullandığı Notasyon

Heinz Holliger tamamen değişik bir notasyon sistemi oluşturmuştur. Ortaya çıkan sesleri göstermek yerine, lavta ya da gitar tablatürlerine benzeyen bir notasyon kullanmıştır. Karo şeklindeki notalar multifoniklerin çıkartılacağı parmak pozisyonlarını belirtir. Bununla beraber dudak pozisyonu ve baskısı, nefes desteği ve daha başka detaylar için de özel talimatlar verilmiştir. Bu, bir yorumcu tarafından tasarlanmış bir notasyon olarak çok önemlidir.

Holliger kendi notasyonunu kendi bestesi olan "**Studie über Mehrklänge**" (multifonik egzersizler- 1971) adlı eserinde kullanmıştır. Bu eser obuadan çıkabilen çeşitli multifonikleri gösterir. İlk multifonik pes si-bemol üzerinde, yarı-delik açık

olarak çalınır. Daha sonraki multifonik do1 üzerinde, işaret parmağı havada ve yarı delik açık olarak çalınır. Parça ilerledikçe, notasyon da giderek karmaşılaşır. Nefes, nüans, artikülasyon ve parmak kalıplarının hepsi grafik notasyonda ayrı olarak gösterilmiştir.

Şekil 2.9. Holliger'in kullandığı grafik notasyondan örnekler.



2.1.3.1.a: Küçük Notaların Çalım Tekniği

Holliger'in bu eserinde her satır aşağı yukarı 12 saniye sürmektedir. Küçük yazılmış 32lik notalar olabildiğince hızlı çalınmalıdır. Bütün ufak notalar yavaşça ölçü ölçü, değişik kalıplarda çalışılmalıdır. Bağlı olan hızlı notaların, temiz ve eşit bir şekilde çalınmasına özen gösterilmelidir.

2.1.3.1.b: Döngüsel Nefes Çalım Tekniği

Bu tekniğe zurna tekniği nefes de denilebilir. **Holliger**'in bu eserinde ve diğer **avant-garde** eserlerde nefes işareti bulunmadığı sürece, kesinti yapmamak için döngüsel nefes tekniği kullanılmalıdır. Ağız boşlumuzdaki havayı nefesimizi

vermeden basınçla dışarı boşaltırken aynı anda burnumuzdan nefes alırız. Bunu yaparken ton kalitesi ve entonasyonun bozulmaması gerekmektedir. Kesinti olmaması için, normal üflemeye geçerken, üfleme ile basınçlı hava ilk başta üst üste binmelidir. Döngüsel nefesin ayrıca trillerde, gamlarda, süslemelerde ve akorlarda çalışılması gerekir.

‘**Studie über Mehrklänge**’ de, **Bartolozzi**, **Veale** ve **Mahnkopf**’unki gibi, belirli seslere dayalı bir notasyonla yazılıydı, aynı eser olmazdı. Çünkü **Holliger**’in tablatür notasyonu, her icracının yorumu ve tekniğine açıktır. Ayrıca bu eserde, **Veale**’in ve **Mahnkopf**’un kataloğunda yer almayan başka multifonikler de yer alır. Bu eserin ilk satırında gösterilen 6 multifonikten sadece 2 tanesi **Veale** ve **Mahnkopf**’un kataloğunda yer alır. (3.ve 5. multifonikler-katalogta 245 ve 249 numaralı multifonikler.)³⁴

Holliger’in notasyonu çıkması gereken ‘kesin’ sesi belirtmese de, eser, göreceli olarak bazı kurallara dayanır. Daha **aleatorik** notasyon kullanmış yani multifonik seçimini tamamen icracıya bırakmış besteciler de vardır. **Xenakis**, ‘**Dmaathén**’ adlı eserinde sadece her akorun en belirgin notasını, portenin üzerinde belirli parmak pozisyonu ile göstermiştir. **Glokoobar** ‘**Discours III**’ adlı eserinde her multifonikte kaç notanın yer aldığını belirtmiş ama bu notaların hangileri olduğunu belirtmemiştir. **John Corigliano**, obua konçertosunun (1975) ikinci bölümünde kullandığı 3 multifonik için basit bir notasyon kullanmış, sesleri icracıya bırakırken, kabul edilir efektleri çıkarabilecek parmak pozisyonlarını önermiştir.

Obuada çalınan birçok multifonik oldukça disonanstır ama bazıları tonal uyumlu olabilir ve esere armonik bir boyut kazandırabilirler. **Alfred Schinittke**, ‘obua, Arp ve Yaylı Çalgılar için Konçerto’sunda, solo obua kadansında multifonikleri tonal amaçlı kullanmıştır.

³⁴ Ekler bölümünde Bartolozzi ve Peter Veale’nin multifonikler için kullandıkları parmak pozisyonları çizelgesi bulunmaktadır.

değiştirmeden, çalarken bas ya da **falsetto**³⁵ söylemeye varan teknikler keşfedilmiştir. Aynı anda çalma ve söyleme tekniği, **Takemitsu'nun 'Distance'** (1972) adlı eserinde de kullanılmıştır. Ama bu tekniğin kullanıldığı eserlerin sayısı azdır çünkü obuada aynı anda çalıp söylemek özellikle etkili bir efekt yaratmaz. Bunun sebebi, obuanın kamışındaki ufak aralığın insan sesini büyük ölçüde bloke etmesidir. Bu sebepten dolayı, obuada aynı anda çalınıp söylendiğinde ortaya çıkan ses, boğuk bir inleme sesinden daha farklı değildir.

2.1.4. Kullanılan Diğer Teknikler

Modern bir obuacının, tonal çeşitliliği maksimum düzeyde tutabilmek için, çoğunlukla aynı eserde obua ailesinin değişik üyelerini çalması gerekebilir. **Bruno Maderna'nın** 3 obua konçertosundan (1962- 1967- 1973) ilk ikisinde solist, obua, obua d'amore ve korangle çalmak durumundadır. Bazı eserlerde besteciler enstrüman seçimini yorumcuya bırakmıştır. **Theodore Antoniou, 'five likes'** (1971) adlı eserinde, yorumcunun obua ve obua d'amore arasında seçim yapmasına izin verir.

Modern besteciler bazen surdin kullanımını tekrar gündeme getirmişlerdir. Konservatuar obuası için kullanılan standart bir surdin yoktur ve bu enstrümanda surdin kullanımı oldukça seyrek rastlanan bir olgudur. Bunun sebebi, surdinlerin obuadaki etkisi sesi kısmaktan çok, ton rengini değiştirmesi ve enstrümanın ses aralığının tamamına eşit derecede etki etmemesi olabilir.

Bazı besteciler ses üretimi için bazı yan ürünleri kullanmışlardır. **Holliger, 'Cardiophonie'** (1971) adlı eserinde, yorumcunun nefesinin ve kalp atışının sesini materyal olarak kullanmıştır. **Glokoobar'ın 'Discours III'** ve **Holliger'in 'Siebegesang'** adlı eserlerinde tuş sesleri ve parmak vuruşları da müziğin bir parçası olarak kullanılmıştır. İyi miksaj yapılmış bazı kayıtlarda bunları duymak mümkündür.

³⁵ Falsetto: Kafa sesiyle kadın sesine benzer, doğal olmayan sesler çıkarılması.

2.1.5. Elektronik Aletlerin Obua İle Kullanımı

Elektronik aletler müzik enstrümanlarıyla 3 şekilde birleştirilebilir.³⁶

2.1.5.1. Amplifikatörle Sesin G clendirilmesi Yöntemi

Amplifikatör müzik sistemlerinde yükseltici olarak kullanılır. Bağlandığı cihazdan çıkan ses sinyallerini g clendirerek hoporl re gönderme görevini üstlenir. Bazı obuacılar ve obua yapımcıları, obuanın nüans aralığını, amplifikatör kullanarak genişletmeyi deneyerek, obuanın daha gürültülü enstrümanlarla ba  edebilmesini sağlamıştır. Amplifikatör kullanımına, popüler müzik ve cazda ihtiyaç duyulur. 1993'te Fransız obuacı **Antoine Lazennec Philippe Rigoutat**, rock ve dünya müziği gruplarındaki obuacıların kullanımı için bir amplifikatör sistemi yaratmaya girmiştir. **Holliger**'in '**Siebegesang**' adlı eserinde de çalgıcının nefesinin ve tu lara basısının orkestra eşliğinde duyulabilmesi için amplifikatör gereklidir. Bazı eserlerde, obuanın sesini elektronik olarak manipüle etmek için, ses filtreleri, reverb, modülasyon aleti ve buna bağlı teknikler de kullanılmıştır. Buna **Kontonski**'nin Obua Konçertosu  rnek verilebilir (1972) .

2.1.5.2. Sampling Yöntemi

Sampling yöntemi, geleneksel enstrümanlardan daha önce **sample** olarak alınan seslerin, performans esnasında elektronik aletler kullanılarak  alınmasıdır. Bu kategorideki eserlerin birçoğu, obua ve daha önceden hazırlanmış bant kaydı ya da sintisayzır içindir. Örneğin, **Glokobar**'ın '**Discours III**' adlı eserini, 5 obuacı yerine, 1 obuacı diğer 4 partinin kaydedildiği bir bant eşliğinde de  alabilir. **Thea Musgrave** '**Niobe**' (1977) adlı eseri solo obua, tiz sesler ve  an seslerinin kaydedildiği bir bant için yazılmıştır. **Kenneth Jacobs**'un '**Sand Castles**' adlı eseri ise tamamen başka bir

³⁶ **Geoffrey Burgess and Bruce Haynes**, The Oboe, s.276-277

tarzda, **new age**³⁷ stilinde yazılmıştır. Bir klasik müzik bestecisinin **New Age** müziğine yaklaşımını bu eserde görebilmek mümkündür. Buradaki eşlik partisi, bir orkestra partisinin midi şeklidir ve canlı çalan obuacının karmaşık partisinin arka planında yumuşak bir doku olarak yer alır.

2.1.5.3. Elektronik Enstrümanların Geleneksel Enstrümanlarla Beraber Kullanımı

Sintisayzır gibi elektronik enstrümanlar performans esnasında geleneksel enstrümanlarla beraber kullanılabilirler. Obua ve elektronik enstrümanlar için yazılmış bestelere çok sık rastlanılmaz. **Martinu'nun 'Fantasie for theremin or Ondes Martenot'** isimli, obua, piyano ve yaylı çalgılar dördlüsü için 1973 yılında yazdığı eser, bu tarz yazılmış nadir bestelere bir örnektir. Bu eserde, merkezdeki melodik parti elektronik enstrümandadır, diğer enstrüman kombinasyonları ona eşlik etmektedir.

2.1.6. Aleatorik Efektler

Bazı 20.yy bestecileri notasyon konusunda giderek daha titiz davranırken, diğerleri bir performansın her anının kontrol edilmesinin imkansız olduğunu düşünmüşlerdir. **Aleatorik** özellikler, performansta şansa bırakılan her olguyu yani notasyonda kodlanmış müzikle bireysel performans arasındaki belirsizlik boyutunu kapsar. **Aleatorik** efektler değişik formlarda karşımıza çıkar. Örneğin, **Holliger'in 'Studie über Mehrklänge'** adlı eserinde icracının şansına ne tarz sesler elde edeceği meçhuldür. Bununla birlikte **Glokoobar'ın 'Atemstudie'** ve **Castiglioni'nin 'Alef'** gibi, yorumcunun, notaya dökülmüş şekilleri istediği sırada çalabildiği serbest formlu eserler de vardır. **Berio'nun 'Sequenza VII'** adlı eseri ve **Bruno Maderna'nın**

³⁷ New Age: 1990'lı yıllarda çıkan, hippie akımından da etkilenen, kökeni doğu felsefelerinin bilinç tanımına dayanan, yavaş yavaş akan bir melodi tarzını küçük hareketlenmelerle destekleyen yapıda ve tüm bu unsurların uyumlu birlikteliğini gözeterek gelişen, genellikle piyano ya da gitarla çalınan enstrümantel müzik.

“Obua Konçertoları”nda kullanılan grafik notasyon sistemi, icracının emprovizasyon yapmasını ya da eserin kompozisyon kısmında aktif olmasını sağlar. **Malcolm Goldstein**’in obuacı **Joseph Celi** için yazdığı ‘**A Summoning of Focus**’ adlı eseri icra konusunda oldukça özgürdür. **Goldstein** bu eseri şu sözlerle açıklamıştır:

*“Soliste sunulmuş bir emprovizasyon çerçevesi ve bir keşif deneyimidir. Dolayısıyla, tamamen icracının nüans ve parçanın akışına olan duyarlılığına bağlıdır.”*³⁸

2.2. 20. Yüzyılda Dönem Enstrümanlarının Yeniden Ortaya Çıkışıyla “Barok Obua”nın Tekrar Kullanılmaya Başlanması

Eski müzik enstrümanlarının yeniden kullanılmaya başlanması 19.yüzyılda başlamıştır ancak 20.yüzyılın ikinci yarısına kadar kimse, eski tarz obuaları çalmaya ciddi olarak yeltenmemiştir. Kilise orgu dışında yeniden kullanılmaya başlanan eski enstrümanlar, modern versiyonları bulunmayan klavsen, viola da gamba ve blokflüt tür. Bu enstrümanlar 19. yüzyılın sonlarında bazı konserlerde çalınmıştır. Keman ve obua gibi orkestra enstrümanlarının eski hallerini keşfetmek tamamen başka bir hareketti çünkü bu enstrümanlar hali hazırda geleneksel halleriyle zaten bulunmaktaydılar. 1960’larda, eski enstrümanların tekrar kullanılmaya başlanması kaçınılmaz bir oluşumdur. İlk barok obua kayıtları da bu dönemde yapılmıştır. Bu alanda aktif kalan en önemli obuacılar, **Basel’deki Schola Cantorum’da** çalan **Michel Piguet** ve Viyana’daki **Concentus Musicus’da** çalan **Jürg Schaeftlein**’dir.

Plak şirketleri de eski enstrümanları kullanan müzik gruplarını pazarlamaya başlamışlardır. Böylelikle halk da günümüz enstrümanlarıyla çalınan eserleri yeni ve otantik bir tarzda dinlemeye başlamış, daha önce bilinmeyen bir repertuarla tanışabileceği yeni bir müzik dünyasına kavuşmuştur.

“1960’lardaki bu yeniden canlandırma hareketinin ardında yatan sebepler, **Concentus Musicus**’un lideri olan **Nikolaus Harnoncourt** tarafından, 1965’te yapılmış olan bir **St. John Pasion** kaydının içindeki notlarda şöyle belirtilmiştir:

³⁸ **Geoffrey Burgess and Bruce Haynes**, The Oboe, s.277

“Günümüzde, müziği sadece yazıldığı gibi kabul ettiğimiz bir döneme gelmiş bulunmaktayız; esere sadık kalmak artık kabul gören bir taleptir. 50 yıl önce insanlar eski müziğin sadece yeni aranje edilmiş haliyle çalınabildiğine inanıyorlardı. Orijinal enstrüman kullanmamanın altında yatan ana sebep, dinleyicinin yeni (aslında eski) seslere adapte olamayacağı inancıydı. Bir gün, eski müziğin düzeltilmemiş, orijinaline en yakın haliyle duyma isteğinin, bir zincirleme reaksiyon (tempolar-icracı sayısı- salonların akustiği-ses ve sesleri birleştiren enstrümanlar) yarattığı gerçeğini kabullenmek durumundayız. Bunun sonucunda, bestelendiği zamandaki şartlara her türlü uyan bir performansa ulaşılabilir.”³⁹

Harnoncourt’un bu istekli söylemi dönemin tipik bir yansıması olmuştur. Eski obua ve kemanı yeni eline alan müzisyenlerin, bu enstrümanları icra edebilmeleri için öğrenmeleri gereken birçok yeni tekniklerin olduğu ortaya çıkmıştır. Bu müzisyenlerin bir kısmı virtüözlük iddialarından vazgeçip bu yeni tarz için daha çok zaman harcamışlardır. Bu yorumcular çaldıkları müzikte yeni ve değişik bir şey keşfetmek için emek harcamışlardır. Kısaca, eski enstrümanları sadece geleneksel tarzda müzik yapmak için kullanmak ve bu iş için zaman ve enerji sarfetmek, çok az sayıda müzisyenin tercih ettiği bir yol olmuştur.

Dönem enstrümanları bazen acayip ve garip olsalar da organik ve sağlıklıydılar. Bu da onları modern konser sahnesinin büyüklüğünden ayırıp başka bir boyuta götüren insan faktörünün marifetiydi. 60’lardaki eski müzik hareketinin altında güçlü protest unsurlar yatmaktadır; bu hareket alternatif bir yaşam tarzını simgelemiştir; resmi konser kıyafetleri içinde sahneye çıkmak nadiren rastlanılan bir olgu olmuştur.

Eski enstrümanların tekrar gündeme getirildiği dönemin tipik idealizmi ve meslek görüşü, tamamen yeni bir çalma ve dinleme yaklaşımı keşfetmek olmuştur. Eski müzik hareketi, belirli bir sınırdan da olsa zamanın dışına çıkabilmiş ve

³⁹ **Geoffrey Burgess and Bruce Haynes**, *The Oboe*, s.282.

geçmişten ilham alarak müzikal performansı yeniden yaratmıştır. Öğrenilen klasik gelenekleri reddederek yerine tarihsel çalış tarzlarını kullanmışlardır. 1970'lerin başında, barok obua, çalınmadan önce dinleyiciye açıklanması gereken bir enstrümandı. Fakat günümüzde, dönem enstrümanlarının kullanımı artık yaygın bir hale geldiğinden, bir öğrenci, dünyanın en tutucu konservatuarında bile 'barok obua' çalmayı seçebilir. Yani, 1980'lerden sonra, dönem enstrümanları çalmayı tercih eden müzisyenler, yaptıkları seçimi geleneksel müziğin duruşuna bir protesto ya da reaksiyon olarak görmemektedir.

Eski müzik hareketi, 17.yüzyıl başlarında Floransa'da başlayan **secondo practica** hareketine benzerlik göstermiştir. **Caccini** yeni ortaya çıkan bu tarza ' **Le Nuove Musiche**' yani '**Yeni Müzik**'⁴⁰ demiştir. Var olan stile karşı bir hareket olarak ortaya çıkan yeni müzik hareketi, metinlerin anlamlarını, kontrpuan ve ritmin üstünde tutmuştur ve fikirlerini geçmişten ilham alarak oluşturmuştur. (Eflatun ve Aristo'nun yazdıklarından) 17. yüzyılın dominant estetiği haline dönüşen yeni müzik hareketi, Avrupa müziğinde yeni bir tarihsel farkındalığın sonucu olarak ortaya çıkan ilk büyük stil değişikliği olmuştur. Orijinal olarak, yeni bir şey keşfetmeyi değil, eski olan bir şeyi yeniden yaratmayı amaç edinmiştir. Ancak 21. yüzyıl başlarında eski müzik hareketinin, hala geçmiş tarzları yeniden canlandırma amacına hizmet ettiği de tartışılmaktadır.

Eski enstrümanların tekrar kullanılmaya başlanıldığı dönem, **eski müzik hareketi** olarak adlandırılmaktadır. Bu dönem günümüzde, modern sanat ve müzik dünyasında en geçerli ve en canlı hareketlerden biridir. Toplumumuzda, müzikal enstrümanlar yaratıcı trendlerin bir çeşit fiziksel gösterisiyse, eskiden geçmişe ait olan obua artık bir çeşit modern obua şekline dönüşmüştür. Bu nedenle 'barok obua' ya da ' eski obua' terimleri esasında çok uygun olmamakla birlikte geçmişten gelmiş bir alışkanlıkla bu obuayı 'barok obua' diye adlandırmaktayız. Barok obua,

⁴⁰ Yeni Müzik (Nuove Musiche) : Müzik tarihinde her dönemde rastlanan bir tanımdır.1300'lerde İtalya ve Fransa'da Ars Nova adı; 1600'lerde İtalya'da Caccini ve Monteverdi'nin operalarına verilen Nuove Musiche adı; 1850'lerden sonra Liszt ve Wagner'in eserlerine yakıştırılan ve 20. yüzyılda 12 ton tekniğinden atonaliteye yönelerek yeni arayışlarını sürdüren, sürekli yeni deneyişler içinde olan çağdaş müziğe verilen genel isimdir.

geleneksel düzene oturmayan müzikal trendler için bir pazar yaratmıştır. Eski müzik hareketi, 60larda, kullanılabilir enstrüman, kamış ya da çalınacak müzik bulabilme gibi problemlerle karşılaşmıştır. Eski eserler konservatuar obuasında da ikna edici düzeyde duyulmaktadır ancak barok obua akıllarda yeni ufuklar açmış ve en azından günümüz obuacılarına yeni çalış teknikleri keşfetmek için iyi bir araç olmuştur. Barok obuanın esas katkısı, kendi karakteristik özelliklerinden çok, yarattığı alternatifler ve yeni performans stilleridir.

Tarihsel materyalleri araştırırken, daha keşfedilmesi gereken ve üzerinde çalışılması gereken birçok konular çıkar karşımıza. (Örneğin; emprovizasyon, figürlere dayalı cümleler, ritmik alterasyonlar, değişik enstrümanlar ve başka tınılar çıkaran enstrümanlar, vibrato ve parmak kullanımı gibi teknik konular). Bazı tarihsel unsurlar, yeni efektler yaratmak ya da 1800'den önce yazılmış repertuarı çalmak üzere, konservatuar obuasına da uygulanabilmektedir.

2.2.1. Barok ve Konservatuar Obuaları Arasındaki Belirli Konulardaki Farklılıklar

2.2.1.1. Enstrümanın Akort Edilişindeki Farklılıklar

Barok obua, **orta ton tamperemanının (mean temperament)** mikrotonal ayarlarına alışık olmayı gerektirmektedir. (**Avant-garde** bestecilerin kromatizmi mikrotonaliteye doğru genişletmesinde olduğu gibi...) Konservatuar obuası ile barok obua tekniği arasındaki en önemli zıtlık, büyük bir olasılıkla bu enstrümanların akort ediliş şekilleridir. Bu zıtlık, iki farklı akortlama modeli kullanılmasından kaynaklanmaktadır. (**eşit ve orta tamperemanlar**). Akortlama re majör gamına göre yapılır. Bu iki tamperemanın arasındaki fark, re majör gamındaki natürel notalardan değil, arızalı notalardan kaynaklanır. **Orta Tampere Sistemde** fa diyez ve sol bemol sesleri aynı sesler değildir. Aralarında koma adı verilen çeyrek ses farklılıkları vardır. Daha sonra ilk olarak klavyeli çalgılarda bu durumdan uzaklaşmış, bu iki notanın sesi aynı tuşta duyurulmuştur. Böylece bir gam 12 eşit yarım sese bölünmüş, bu

koma farklı notalar belli sesler biçiminde **anarmonik (ismi başka sesi aynı)** olarak eşitlenmiştir. Böylece **eşit tampere** sistemi uygulanmaya başlanmıştır. Barok obualar **orta tampere** sisteme göre akort edilirken, günümüz obuaları bu **eşit tampere** sisteme göre akort edilmektedirler. **Eşit tamperaman** yerine **orta tamperaman** kullanıldığında bunu eğitimsiz bir dinleyici bile algılayabilmektedir.

Konservatuar obuasında arızalı notalar, özel delikleri açarak çalınır. Bu deliklerden bu arızalar dışında başka notalar çıkmaz. Bu deliklerin her biri tek bir notaya ve oktavına göre akort edildiği için, **eşit tamperamanda** arızalar ihtiyaç duyulduğu şekilde, olmaları gereken tınıda kullanılırlar. Ama bu kesinlik payı, konservatuar obualarında diğer tamperamanlarda çalmayı zorlaştırır. Diğer tamperamanlarda çalmayı kolaylaştıran tek yol bu obualarda, alternatif parmak pozisyonları kullanmaktır. Uzun notalar ve final notaları dudak pozisyonuyla da ayarlanılabilir. (Örneğin üçlülere daha tamlaştırmak için) .

2.2.1.2. Vibrato Kullanımındaki Farklılıklar

Eskiden barok obuada vibrato sürekli yapılmazdı. Sadece önemli notalara dikkat çekmek için kullanılan bir süsleme yöntemi idi. 18. yüzyıl sonlarına kadar vibratonun, nefes ya da diyaframla bir ilgisi yoktu; vibrato parmaklarla yapıldı ve buna **‘flattement’** denilirdi. Çıkarılacak sesin dışındaki deliklerin bazı kısımlarını kapatarak yapılan **flattement**, bir çeşit mikrotonal tril (daha ziyade tınısal tril) olarak da düşünülebilir. 18.yüzyılda bazen **‘tremblement mineur’** (daha az titreme) terimi de kullanılmıştır. Tarihte daha önce kullanıldığına dair kanıt olmayan nefes vibratosu, modern obua çalgıcılarının kullandığı bir tekniktir ve şancılar arasında evrensel olarak yaygındır.

2.2.1.3.Alternatif Parmak Pozisyonları Kullanımındaki Farklılıklar

Geleneksel konservatuar obuasında nadiren kullanılan alternatif parmaklar, tuşsuz nefesli çalgılar için gereklidir. Bunlardan bazıları teknik açıdan yararlıdır. Bazen daha kolay atak yapılabilmesini, bazen de daha yumuşak ve piano sesler çıkarabilmeyi sağlarlar. La 2'nin üstündeki si bemol 2 – si bekar ve do 3 notaları kısa ya da uzun parmak pozisyonlarıyla çalınabilir.(yani doğal parmak pozisyonlarıyla ya da armoniklerle) .

17. ve 18. yüzyıl müzisyenleri, genellikle anarmonik notaları (la diyez-si bemol gibi) değişik parmak pozisyonlarıyla çalmışlardır. Günümüzde, değişik parmak pozisyonları, genelde ton rengini zenginleştirmek amacıyla kullanılmaktadır. Recorder çalgıcıları, değişik ton renkleri ve nüanslar elde etmek için sıklıkla alternatif parmaklar kullanmışlardır. Buna obuacıardan daha çok ihtiyaçları olmuştur çünkü obuacılar aynı efektleri dudak pozisyonuyla sağlayabilmektedirler. Ton rengine dudak pozisyonu kullanılarak yapılan değişiklikleri, konservatuar obuasına kıyasla, yumuşak kamışı ve daha az gerilim yaratan pes tınısı sayesinde barok obuada gerçekleştirmek daha kolaydır.

2.2.1.4.Çalarken Söyleme Tekniği

Glokobar ve **Takemitsu**'nun **avant-garde** eserlerinde olduğu gibi, aynı anda çalma ve şarkı söyleme tekniği, 18.yüzyılda da rastlanılan bir tekniktir. Dönemin en önemli obuacılarından biri olan **Jacob Loeillet**, 1727'de Fransa Kralı ve Kraliçesi için çarpıcı bir solo konser vermiştir. Bu konserde, tek başına çalmasına rağmen, fagot, keman, traversa⁴¹, recorder ile obuaya eşlik etmiştir. Bundan sonra da bir

⁴¹ Traversa: Çapraz Flüt.

perdenin arkasına geçerek keman ve 2 flüt eşliğinde 4 partili bir motet⁴² söylemiştir. Daha sonra aynı anda 2 flütü çalarken bas partilerini şan olarak söylemiştir.

2.2.1.5.Çift Enstrüman Kullanımı

Bruno Maderna'nın konçertolarında olduğu gibi, obua çalanlar bazen aynı parçada enstrüman değiştirmek zorunda kalabilirler. Bazı 18.yüzyıl bestecileri (**Bach, Graupner, Roman, Stölzel ve Telemann**) obuacıların aynı eserde soprano obua ve obua d'amour da kullanmalarını istemişlerdir.

2.2.1.6. Surdin Kullanımı

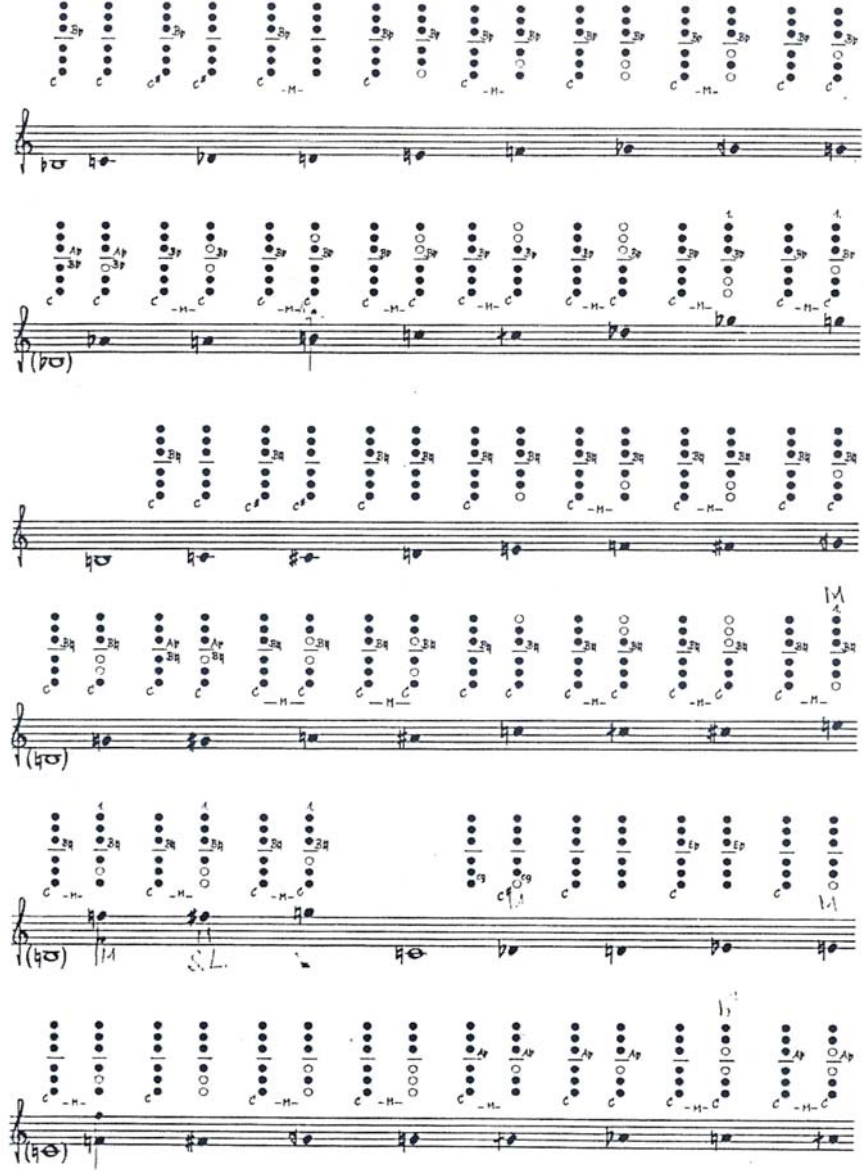
Obua için yazılmış eserlerden bazılarında (bunların çoğu alman bestecileridir) surdin kullanılması istenmiştir. Surdin kalağın içine yerleştirilir ve genellikle bir tutam kağıt parçası, sünger, pamuk ya da yünden oluşur. Surdin obuanın, ton kalitesini yumuşatır ve sesinin daha piano çıkmasını sağlar.

2.2.1.7. Özel Triller ve Tremololar

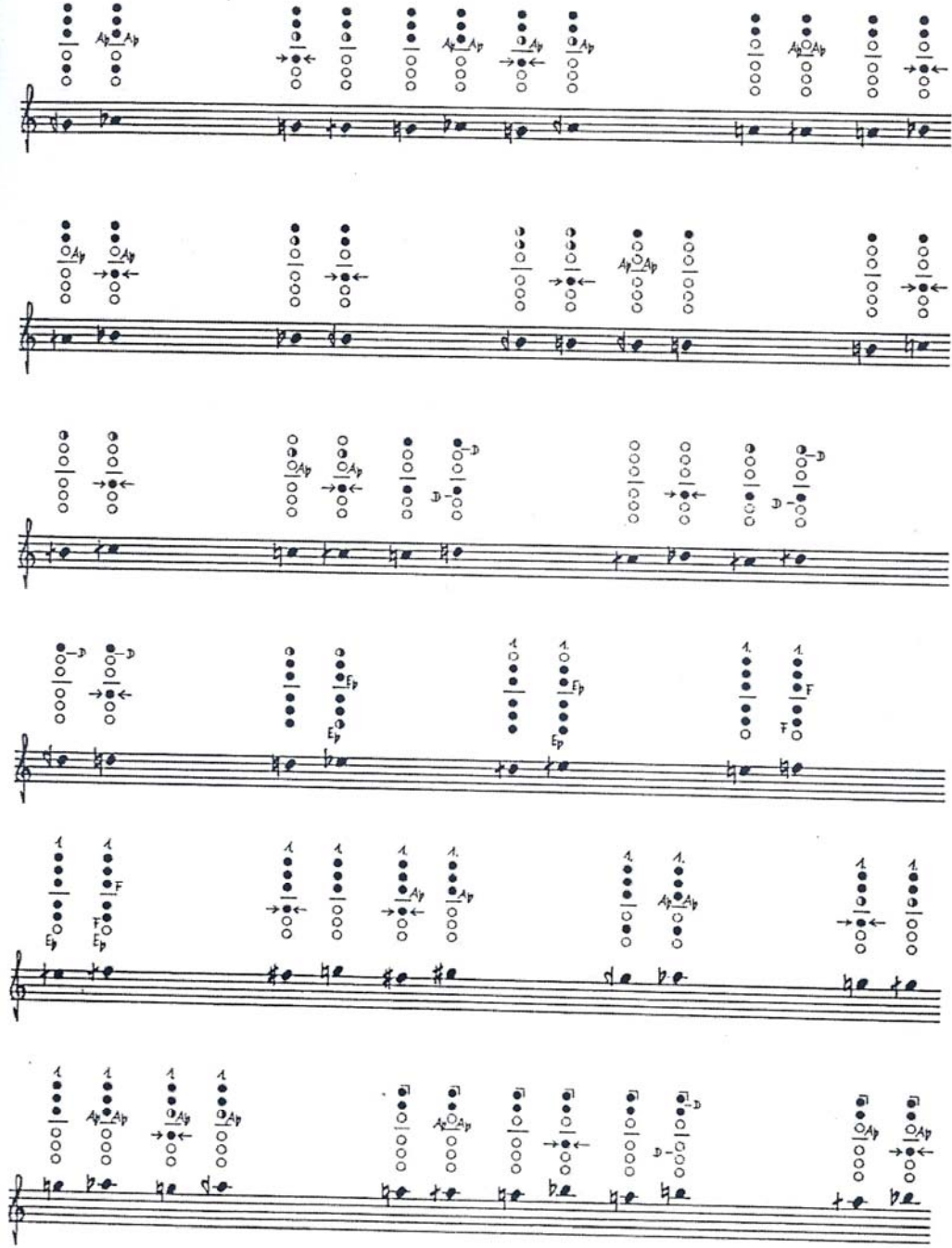
2'den fazla aralıklarda **tril** ve **tremolo** kullanımı 18.yüzyılda yaygındır. 3'lü aralık trilleri, yani ana notanın hemen yanındaki notayla değil de üst üçlüsüyle kullanılması geçmişte kalmıştır. Süslemeler obuada farklı bir konudur. Süslemelerin çoğunun çalınırken daha temiz bir ses elde edilebilmesi için alışılmadık parmaklar kullanılır. Bu parmaklar düzeltilmediği takdirde, diyatonik gamdan daha büyük ses aralıkları meydana gelir.

⁴² Motet: 16. yüzyılda son şeklini alan çoksesli, kısa, enstrümantal eşlikli ya da eşiksiz, genellikle dinsel vokal form.

Şekil 2.11. Özel tril ve tremolo pozisyonlarından örnekler



Şekil 2.12 Çift tril pozisyonlarına örnekler



2.2.1.8. Aleotorik Efektler ve Emprovizasyon

Avant-garde ve barok repertuarın başka bir ortak özelliği de, müzikte dikkatlice düzenlenmiş ve belirlenmiş performans unsurlarının ucunu açık bırakmaktır. **Holliger, Corigliano** ve **Glokoobar**'ın geç 20. yüzyıl eserlerinde nasıl bazı unsurlar belirsiz bırakılmışlarsa, barok obua repertuarında da birçok eserde nüans, artikülasyon ve enstrümantasyon konuları tamamen yorumcuya bırakılmıştır. Barok obua repertuarından günümüze kadar gelebilen eserler(yani kabaca 1800'den önce obua için yazılmış her türlü eser) aslında daha sonra ortaya çıkmış edisyonlarından farklı biçimde yazılmışlardır. Romantik ve modern dönemlerin müziğinde birçok unsur, yorumcuya eseri çalarken yön vermek üzere notada belirtilmiştir. Bu tarz kuralcı bir notasyonda eserin formu ve yapısı belirgin olmasa da yorumu çok açıkça gösterilmiştir. Bunun aksine, barok obua için yazılmış birçok eserde en temel düşünce müziğin kendisini ve eseri tanımlama, daha ince ayrıntıları yorumcuya bırakmaktır. Bu tarz bir yaklaşım, yorumcuların çoğunun aynı zamanda besteci olduğu bir dönemde oldukça doğal gelmiştir. Libby 1989'da şöyle demiştir:

“Barok obua yorumcusunun performans sırasında esere kattıkları kompozisyon işleminin en son basamağı olarak görülürdü. Yani, bitmiş bir sanat eserini, bestecinin notası değil yorumlanan müzik belirlerdi ki bu müzik hem akıcı (her tekrarda değişken) hem geçiciydi (yani aynı performansı elde etmek zordu). Performansın bir sanat eseri olarak görülmesi, barok obua müziğinin baş prensibidir.”⁴³

Barok dönem müziği, 19. ve 20. yüzyılın çok detaylı nota yazımlarına kıyasla, tıpkı bazı **avant-garde** partiyonları gibi sayfa üzerinde tamamlanmamış bir görüntü sergilemektedir. Yorumcunun notada yazılanlara kendinden bir şey katmasının zor olduğu kuralcı notasyonun en uç örneğini **Stravinsky**'de görebiliriz. **Stravinsky**, müziğinde eklemeler ya da birtakım çıkartmalar yapılmasına karşı olmuştur. Bu görüş, barok dönem tarzının bir antitezidir. ‘Süsleme’ denilen şey

⁴³ **Geoffrey Burgess and Bruce Haynes**, The Oboe, s.288.

aslında performansın notada yazılmamış kısımlarıdır. Barok obua için beste yapan kompozitörler, yazdığı eserlerin potansiyelinin, nüans, artikülasyon ve süsleme konularına alışık olan ve bu konularda yeterli deneyimi olan müzisyenler tarafından çalınarak ortaya çıkacağını düşünmüşlerdir.

Eski müzik hareketinin en belirgin özelliği enstrümanların eski versiyonlarının kullanılmasıdır. Ama herhangi bir dönem enstrümanı daha geç stillerde kullanılabildiği ve geleneksel bir klasik senfonik enstrüman dönemsel tarzda çalınabildiği için, erken müzik hareketini tanımlayan unsur, enstrüman değil, yorumcuların enstrüman üzerinde uyguladığı performans stilidir.

Barok obuanın geçerli bir enstrüman olmasını sağlamaya çalışan ilk 20.yüzyıl obuacılarının önünde birtakım engeller vardı. İlk engel, iyi bir enstrüman bulmaktı ki, bu günümüzde olduğundan daha zordu. İyi barok obua kopyaları 1960'ların sonlarında ortaya çıkmaya başlamıştır. İkinci engel iyi işlev görecektir bir kamış bulmaktı ki, bu da hala kesin sonuca varamamış sürekli bir deneme sürecidir. Hammaddede yorumcunun kendisi şekil vermek zorunda kalmış, daha büyük çaplı kamış bulup onu uygun şekle göre oymak gerekmiştir. İlk barok obua çalanların en temel ihtiyacı, onları yeterli sonuca kısa yoldan ulaştırabilecek bir teknik geliştirmek ve enstrümanın orijinal repertuarına ulaşmaktır. Bu güçlüklerin en önemlisi ise, danışacak kimsenin bulunmayışından dolayı, her obuacının ihtiyaçlarını ve problemlerini tek başına çözmek zorunda kalmasıydı. Bunun sonucu olarak, en önemli yorumcuların öncülük ettiği birbirinden bağımsız ekoller oluşmuştur (Viyana'da **Schaeftlein**, Basel'de **Piguet**, Hollanda'da **Dhont**, **Ebbinge** ve **Haynes**, Belçika'da **Dombrecht** gibi.)

Bu dönem, yorumcuların enstrümanı deneyerek birçok şeyi öğrendiği bir dönem olmuştur. Çoğunlukla, ilk kez denedikleri birçok şeyi yorumlamak zorunda kalmışlardır. Geleneksel klasik müzik eğitiminden geçmiş olan obuacılar, hayatları boyunca orijinal enstrümanı kullanan eski obuacılar için yazılmış olan eserleri çalmaya çalışmışlardır. Bu bahsedilen döneme ait kayıtlarda, ortaya çıkan sonuçların her zaman başarılı olmadığı görülse de, eski müzik deneyselliğinin ruhunun

canlandırıldığı hissedilir. Enstrümanlardan bazen beklenmedik efektler tesadüfen yakalanmış ve yorumcunun bile daha önce hayal edemediği derecede anlamlı incelikler ortaya çıkarılmıştır.

Obuanın tarihsel özellikleri hakkında daha fazla bilgi edinmek istemeyen bir obuacı yoktur ve her obuacı, bazı detayların orijinal olarak nasıl işlendiği hakkında bilgi sahibi olmadan müzikal sonuçlar elde etmek zorunda olmanın nasıl bir his olduğunu bilir. Günümüze kadar gelebilmiş bazı orijinal enstrümanların nasıl çalındığı hakkında da yeterli bilgiye sahip değiliz. Eski yaylı çalgılara nazaran, günümüzde daha az sayıda orijinal barok obua çalınmaktadır. Orijinal barok obuaların sayısı oldukça azdır. Bunların fiyatları çok pahalıdır ve çok narin enstrümanlardır. Genellikle sadece yarı çalınabilir durumdadırlar ve birçoğu çalınmak yerine, korunmak amacıyla müzelerde sergilenmektedirler.

Günümüzde, tarihsel performansın stilini yeniden yaratmak olan orijinal amaç, daha çok, son jenerasyonla beraber ortaya çıkan ve giderek yayılan bir ‘post-modern’ anlayışa dönüşmüştür. Bu post modern anlayış, birçok döneme ait unsurları ödünç alarak bir pota içinde birleştirir. Örneğin, barok orkestralarda çalan müzisyenlerden çoğunun barok müzik stili ve barok dönem hakkında yeterli bilgileri vardır. Bu tarz yorumcular, çalma stillerinde eski döneme ait unsurları kullanmaya karşı çıkmasalar da, bunu bir zorunluluk olarak görmemektedirler. Yani eski müzikle haşır neşir olan ve aynı zamanda geleneksel klasik senfonik orkestralarda çalan müzisyenlerle bir çok ortak yönü olan yeni ve modern bir birleşik stil ortaya çıkmıştır.

Dönemsel çalma teknikleri zaman içinde sınırlarını genişletirken, başka eski obuaların da kullanımı yaygınlaşmıştır. Klasik orkestra ve oda müziği icralarında klasik obualar kullanılmaya başlanmıştır. Bu enstrümanlara birçok tuş eklenmiştir. Klasik obuanın yeniden ortaya çıkışı da durumu karmaşıklaştırmıştır. Tarihsel enstrümanlardan oluşan orkestralar, günümüz senfoni orkestralarının yapmış olduğu gösterişli kayıtlara ve performanslara rağmen, **Beethoven**, **Berlioz**, **Mendelssohn**, **Schubert**’in senfonik repertuarına ve hatta **Wagner** ve **Verdi**’nin eserlerine de el

atmışlardır. Bu tarz performanslar, en azından, bu bestecilerin nasıl sonoriteler kullanarak çalıştığı hakkında bir fikir vererek, senfonik orkestranın enstrümantasyon düzenine yeni bir soluk getirmiştir.

‘Obua’ kavramı, modern konser sahnesine tarihsel obuaların girmesiyle genişlemiştir. Bu sayede hem enstrümanın akla yatkın alternatif şekilleri ortaya çıkmış, hem de obuanın tek hali olarak kabul edilen konservatuar obuasının doğasına yeni bir soluk gelmiştir. Ortaya çıkan bu diğer enstrümanlar bir takım karşılaştırmalar yapılmasını sağlamış, böylelikle konservatuar obuasının belirleyici özelliklerini anlamamıza, özellikle hangi konuda kapasitesinin yeterli olup olmadığını görmemize yardımcı olmuştur.

3. 20.YÜZYIL SONRASI OBUA REPERTUARINA YENİLİK KATAN OBUACILAR

20. yüzyılın ikinci yarısında bazı obuacılar, obua repertuarının iki uç noktasını aynı anda araştırmaya çalışmıştır. Bu tarz araştırmalarda bulunan obuacılardan bazıları, barok obua ve barok obua müziğini keşfetmekle, modern müzikte yeni yollar bulmayı bir tutmuşlardır. Bu tarz uç aktivitelerde bulunan obuacılardan biri **Josef Marx**’tır.(1912- 1978). **Marx**, 1. Dünya Savaşı’nın sonunda anne ve babasıyla birlikte Berlin’den Amerika’ya göç etmiştir. **Marx**, Amerika’nın o dönemdeki en deneysel obuacılarından biri olarak ün yapmıştır. 1943- 1950 yılları arasında Metropolitan Operası’nda korangle çalmıştır. 1946’da ilk eşi **Beulah McGinnis**’le beraber, 18. ve 20. yüzyıla ait az bilinen nefesli eserlerin basımını gerçekleştiren “**McGinnis and Marx**” yayınevini kurmuştur. Yayınlanan eserlerin birçoğu **Marx** tarafından, **Josef Marx Ensemble** ya da **Colombia Modern Müzik Grubu** tarafından seslendirilmiştir. Bazı edisyonların hazırlanışında yardımcı olan, Metropolitan Opera Orkestrası’nın kornocusu **Gunther Schuller**, obua-viyola ve korno için triosunu ve obua-piyano sonatını **Marx** için bestelemiştir. **Marx**’a ithaf edilen diğer eserler arasında **Stefan Wolpe**’nin ‘**Suite im Hexachorde**’(1936),

‘Obua ve Piyano Sonatı’(1937- 41), ‘Obua, cello, piyano ve perküsyon için Quartet’(1955), **Charles Wuorinen’in** ‘piyano ve obua için kompozisyon’(1965), ‘oda konçertosu’ (1965) ve 2 obua için ‘**Bicinium**’ (1966), **Eliot Carter’in** ‘**pastoral**’ adlı eserinin korangle ve piyano için yazılmış olan versiyonu (1940), **George Rochberg’in** ‘**La Bocca della Verita**’ (1959) ve **Ralph Shapey’in** eserleri yer alır.

Marx, modern müziğin yanı sıra, obuanın tarihiyle de çok ilgili olduğundan, herkesten önce barok obua üstüne araştırmalarda bulunmuştur. 1951’de yazdığı ‘**barok obuanın tonu**’ adlı makalesinde, barok obuanın sanatsal değerinden bahsederek daha sonraki yıllarda bu enstrümanı keşfedenler üzerinde büyük bir etki bırakmıştır.

Hem modern hem de eski dönemlerde kullanılan obuaları çalarak kariyer yapan müzisyenler arasında yer alan Hollandalı **Han de Vries** (1941-), **avant-garde** müziğin bir öncüsü olduğu gibi, 18. ve 19. yüzyıl obua konçertolarını yorumlama stiliyle de tanınmıştır. **Louis Andriessen, Bruno Maderna, Morton Feldman** ve **Peter Schat**’ın kendi adına ithaf ettiği eserler vardır. Obua konusunda uzmanlaşırken aynı zamanda dünyanın en olağan üstü barok obua koleksiyonuna da sahip olmuştur. **Jürg Schaeflein** da aynı anda hem Viyana Senfoni Orkestrası’nda 1. obua çalmış, hem de **Nikolaus Harnoncourt**’un eski müzik topluluğu olan **Concentus Musicus Wien**’da yer almıştır. **Bach Aria Group**’ta **Robert Bloom**’un yerine çalan **Ronald Roseman** 1933- 2000 yılları arasında yaşamıştır. New York Tahta Üflemeliler Beşlisinde çalmış, birçok eser bestelemiş ve 10 yıldan fazla bir süre boyunca **Noah Greenberg**’in **New York Pro Musica Antiqua** adlı topluluğunda ‘**shawm**’⁴⁴ çalmıştır. Daha genç jenerasyondan olan İngiliz obuacı **Paul Goodwin** (1956-) ise, modern müzik ve kompozisyon konusunda lisansüstü çalışmalarda bulunmuş ama daha sonra barok obua çalmaya başlayarak Viyana’da **Schaeflein** ile çalışmıştır. Bir obuacı olarak çok esaslı bir diskografiye sahip olan **Goodwin** yakın zamanda orkestra şefliği yapmaya başlamıştır.

⁴⁴ Shawm: Kamış sözcüğünden türeyen, ortaçağda halk çalgısı olarak kullanılan, 1700’lerde yerini klarinet ve obuaya bırakan, ağızlılığı bir boru ya da dil biçiminde, zurna benzeri üflemeli çalgı.

Avant-garde obua repertuarının şüphesiz süperstarı olan **Heinz Holliger** (1939-), hem icracı, hem de paralel yürüttüğü bestecilik, hocalık (**Freiburg Hochschule**) ve yakın zamanda da şeflik kariyeriyle tam bir rönesans adamıdır. **Holliger** obuaya 11 yaşında, İsviçre’de **Cassagnaud**’un öğrencisi olarak başlamıştır. Bern Konservatuvarı’ndan mezun olduktan sonra **Pierre Pierlot** ile obua, **Sandor Veress** ve **Pierre Boulez** ile kompozisyon çalışmıştır. 20 yaşında Basel Orkestrası’nda solist obuacı olarak çalışmaya başlamıştır. Bu pozisyonda 3 yıl görev yaptıktan hemen sonra, Cenevre (1959), **Schweizerischer Tonkünstlerverein** (1960) ve Münih (1961) yarışmalarında birincilik ödülleri alarak solist obuacı olarak uluslararası alandaki yerini almıştır. O yıllardan beri dünya turnelerine çıkmakta ve her dönem ve tarzda eserler çalmaktadır. Dünyanın en fazla kayıt yapan obuacısı olan **Holliger**’in çok geniş bir repertuarı vardır. Barok Çek bestecisi **Zelenka**’nın tüm enstrümantal müziği, **Vivaldi** ve **Albinoni**’nin obua konçertoları, **Maurice Bourge** ile birlikte **Handel**’in trio sonatlarını kaydetmiş, **William Babell**’in bütün sonatlarının radyo kaydını yapmıştır. Diğer kaydettiği eserler arasında, nadir çalınmış romantik eserler, **Strauss Konçertonun** 3 ayrı kaydı ve adına ithaf edilmiş birçok modern eser yer almaktadır.

Holliger, geleneksel obuacı-besteci kimliğini tekrar hayata geçirmiştir. Ama sadece obua için yazmamıştır. Bestelediği eserler arasında oda müziği, daha büyük çaplı senfonik eserler ve tiyatro müzikleri de vardır. 1993 -94 arasında **Orchestre de la Suisse Romande**’ın ve 1998’de **Lucerne Festivali**’nin misafir kompozitörlüğünü yapmıştır. **Holliger**’in bestecilik eğitimi, **Webern** ve **Boulez** geleneğini takip eden bir ekol üzerineydi ama zamanla bu ekolden ayrılmıştır. Eserlerinde görülen önemli özellikler, geleneksel sesin gürültü ile yaklaşması, tonal güzellik kavramının sorgulanması, besteci ve icracı arasındaki ilişkinin tekrar gözden geçirilmesidir.

Her ne kadar modern obua konusunda önemli bir etkisi olsa da **Holliger**’in geleneksel repertuarı çalma konusundaki eşsiz stili, günümüzde hala genç obuacılar tarafından takip edilmektedir. Keskin ve neredeyse metalik bir tonu vardır. Bu ton, hatasız bir çalışma birleştiği için, **Holliger**’in stili **avant-garde** müzik için biçilmiş

kaftandır. **Luciano Berio**, **Holliger**'in teknik ustalık, tarihsel bilgi, entelektüel ve deneysellik konularını eşsiz bir biçimde kendinde birleştirmesini şöyle açıklamıştır:

*“Günümüzde modern bir solist, tarihsel gelişim hakkında geniş bir vizyon edinebilir ve edinmelidir. Holliger, geçmişin deneyimlerinin yanı sıra şimdiki deneyimleri de yorumlayabilmektedir. Bir virtüözün aksine, kapsamlı bir tarihsel perspektifte ustalaşmıştır çünkü enstrümanını sadece bir zevk aracı olarak değil, aynı zamanda entelektüel bir anlayışla çalar. Yani müziğin içine girerek, onun kölesi olmaktan kurtulup, müziğe kendinden bir şeyler katar. Bununla basitçe şunu demek istiyorum: Sequenza VII adlı eserimi, bu tarz bir yorumcuyu (Heinz Holliger) düşünerek yazdım.”*⁴⁵

Günümüz jenerasyonunda birçok obuacı **Holliger**'in izinden giderek, teknik konusunda gelişmeler göstermiş ve birçok yeni eser sipariş ederek modern obua repertuarının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Hollanda'da **Han de Vries** ve **Pauline Oostenrijk**, **Louis Andriessen**'in bestelerine ilham kaynağı olmuştur. İsveçli besteciler **Daniel Börtz**, **Lars Ekström** ve **Göran Gamstorp**, **Holliger**'in İsveçli öğrencisi **Helen Jahren** için yeni ve yaratıcı eserler bestelemişlerdir.

ABD'de daha konservatif bir müzikal ortam olduğundan, geliştirilmiş obua tekniklerine katkıda bulunan Amerikalı obuacı sayısı, Avrupalı meslektaşlarına göre daha azdır. Ama yine de modern müzik dünyasına katkıda bulunmuş birkaç isim sayabiliriz. 1970'lerde New Yorklu obuacı **Nora Post** yeni müziğin önemli isimleri arasında sayılmıştır. Aralarında kendisine ithaf edilen **Xenakis**'in '**Dmaathén**'inin de bulunduğu birçok eserin Amerika prömiyerini yapmıştır. Toronto Senfoni'nin eski baş obuacısı ve şu anda **Music Academy of the West**'te hocalık yapan **Harry Sargous**, yeni teknikleri kullanan en ünlü Amerikalı obuacılardan biridir. **Joseph Celli** ise, emprovizasyon gerektiren eserleri çalmasıyla ün salmıştır.

⁴⁵ **Geoffrey Burges and Bruce Haynes**, *The Oboe*, s.279

4.BÖLÜM: MODERN OBUA MÜZİĞİNDE YER ALAN TEMALAR

4.1.Şiirsel Obua

Obuanın, “konuşma” özelliği, birçok modern bestecinin, şiirsel metinlere dayalı eserler yazmasına ilham vermiştir. Bazı eserlerde obua, şiirsel bir metnin konuşkan ve akıcı yapısını taklit eder. **Gordon Jacob**’un solo obua için yazdığı “**Bagateller**” (1971)’inin 5.si, popüler bir İrlanda şiir formunun, ritminin ve tonlamasının müzikal bir transkripsiyonudur.

4.1.1. Benjamin Britten “Six Metamorphoses after Ovid” op.49

Britten’ın “Six Metamorphoses after Ovid” (1951) adlı eseri, şiirsel metne dayalı solo obua eserlerinin ilk örneğini teşkil eder. **Britten**’e obua solo için olan bu eseri yazma isteği, **Ovid**’in “metamorphoses” adlı kitabından gelmiştir. **Ovid**, M.Ö. 43 ile M.S. 17 yılları arasında yaşamış bir şairdir. **Britten** bu eseri İngiliz obuacı **Joy Boughton** için yazmıştır. Bu eserin prömiyerinde bir dinleyici, obuacı **Joy Boughton**’un, iyi bir hikaye anlatıcısının sahip olduğu heyecanı bütün derinliğiyle vererek çaldığını söylemiştir. Bu eser, **Ovid**’in şiirlerinin tek hatlı müzikal karakter parçalarına bölünerek değişime uğramış halidir. **Britten** eserin her bölümünde, **Ovid**’in bu kitabında yazılan bir kesite yer vermiştir.

6 metamorfozun büyük bir bölümü, ölümlülüğün hissedildiği bir formda dönüşüme uğrayan karakterlerle ilgilidir. Dördünde transformasyonun gelişimi çok belirgin bir biçimde belirtilmiştir. “**The Six Metamorphoses After Ovid**” obua için yazılmış, 20. yüzyılın en önemli eserlerinden biridir.⁴⁶

⁴⁶ **Azra Erhat**, Mitoloji Sözlüğü, (Bu eserin hikayeleri konusunda yardım alınan kaynak.)

4.1.1.1: Pan

Eserin bu bölümünde **Pan**'ın elde etmek istediği bir su perisi olan **Syrinx**'in, pan-flüt benzeri kamıştan borulara dönüşümü anlatılmaktadır. **Ovid**, **Pan**'ı kendisi hakkında yüksek düşünceleri olan güçlü bir tanrı olarak tanımlamıştır. **Pan**, saf genç kızlara karşı şehvet ve istek dolu, genellikle ne isterse elde eden bir tanrıdır. (eski yunan yazılarında anlatılan diğer tanrılar gibi...) **Ovid**'in kitabında **Pan**, su perisi **Syrinx**'i kovalamaya, **Syrinx** de **Pan**'ı istemediği için **Ladon Nehrine** bakan bir ormana doğru kaçmaya başlamıştır. Kaçamıyacağını anladığı sırada, **Syrinx**, **Pan**'ı atlatabilmek için başka bir şekle dönüşmek istiyor ve bunun için diğer tanrılardan yardım istemiştir. **Pan** tam **Syrinx**'e dokunmak üzereyken, **Syrinx**, bir su perisinin sesini anımsatan sesler üreten kamışlara dönüşmüştür.

4.1.1.2: Phaeton

Ovid'in Metamorfozlar adlı kitabında **Phaeton**, güneş tanrısı **Phoebus**'un oğludur. Ama **Phaeton**'un etrafındaki çocuklar buna inanmayıp onunla dalga geçiyorlarmış. Bunun üzerine **Phaeton** babasının yanına giderek, onun oğlu olduğunu tüm dünyaya kanıtlayacak bir teminat istemiştir. **Phoebus** da **Phaeton**'un talep ettiği her şeyin ona sunulacağına dair söz vermiştir. Bunun üzerine **Phaeton**, babasından bir günlüğüne de olsa, kanatlı güneş arabasının idaresini ona bırakmasını istemiştir. Pişmanlık ve korku içinde de olsa **Phoebus** söz verdiği için arabayı kullanmasına izin vermiştir. Çok geçmeden atlar her zamanki yükü taşımadıklarını, arabanın normalden çok daha hafif olduğunu fark etmişlerdir. Atlar onları idare eden acemi eli fark ettiklerinde belirlenmiş hattın dışına çıkmışlar ve düzeni bozmuşlardır. **Phaeton** çok korkmuş, dizginleri nereye doğru tutacağını bilememiş ve kontrolü kaybetmiştir. Atlar bazen yukarıya doğru çıkıp ve bazen de dik bir şekilde derinliklere dalarak aşağıya doğru yollarını aramaya başlamışlar. Yeryüzü ısı yüzünden alev almaya başlamıştır. **Phoebus** yeryüzünü bu felaketten kurtarmak için diğer tanrılardan yardım istemiştir. Gökten hafif bir yıldırım ve yağmur sonrası

yeryüzü güven altına alınmıştır ancak yıldırım çarpması sonucu **Phaeton** arabadan aşağıya yuvarlanmış ve nehre düşmüştür. Sonradan su perileri onun bedenini almışlar ve götürüp gömmüşlerdir.

Phaeton'un orijinal hikayesinde herhangi bir dönüşümden bahsedilmediği için **Britten** da bu bölümde transformasyonu anlattığı bir kesime yer vermemiştir.

Aralıksız üçlemeler, arabayı süren atların dörtlüye gidişini simgeler. **Phaeton** kendini kaybetmeye başladığında müzik giderek daha huzursuz bir havaya bürünür. Müzik kalın si-bemol sesine inerken, atların ve arabanın **Phaeton**'la birlikte suya düşüşleri anlatılmak istenir. Üçlemeler sonra bağların eklenmesiyle değişikliğe uğrar, bu da **Phaeton**'un düştüğü nehri simgeler.

4.1.1.3.Niobe:

Kraliçe **Niobe**'nin, hiçbir şeye onlar kadar önem vermediği yedi erkek yedi kız çocuğu vardır. **Thebai** şehrinin kadınları, sokağın ortasında, **Leto** ve onun ikizleri **Apollo** ve **Diana** için saygı gösterileri yapmak için toplanmışlardır. Ordan geçmekte olan **Niobe** kalabalığın ortasında durup, **Leto**'ya karşı yapılan gösterinin anlamsızlığına dair konuşmaya başlamıştır. **Niobe** olağanüstü güzel bir kadındır ve kendini **Leto**'dan üstün görmektedir. **Leto**'yu sefil iki çocuğu var diye küçümseyip, kendini yedi tane güzel kızı ve yedi tane kuvvetli erkek çocuğu olduğu için övünmüştür. Üstünlüğünü halka bu şekilde sunmuştur. Bunun üzerine **Leto**, **Apollo** ve **Diana**'yı **Niobe**'nin erkek çocuklarını öldürmek üzere yollamıştır. Kraliçe **Niobe** çocuklarının öldürüldüğü tarlaya vardığında kendini soğumuş cesetlerin üzerinde ağlarken bulmuştur. O esnada yas kıyafetleri içinde yedi kız kardeş gelmiştir. **Niobe**'nin onları görünce yüzünde hafif bir pırıltı belirmiş ve övünmeye devam etmiştir. O övünürken bir okun gergin yaydan fırlayışının sesi duyulmuştur. Birden bire en büyüğünden en küçüğüne doğru sırayla kız kardeşler de can vermeye başlamışlardır. Sadece en küçüğü annesinin kucağına sığınmıştır. Bunun üzerine

Niobe en küçük kızını ona bağışlaması için göğsü doğru yalvarmaya başlamış ancak son çocuğu da kucağından aşağıya doğru süzölmeye başlamıştır. Kraliçe kızlarının ve oğullarının cesetleri arasında terkedilmiş bir şekilde oturmuş ve işte o an donup kalmış ve bedeni taşa dönüşmüştür.

4.1.1.4. **Bacchus:**

Bacchus apaçık kesin bir hikayeye dayanmamaktadır. Bu bölüm **Ovid**'in kitabında olduğu gibi **Bacchalar** alayının bulunduğu bir yerleşkenin karakterini anlatmak istemiştir. **Bacchus**, **Dianysos**'un Latince adıdır. **Dionysos** coşkusu, yani şarap ve sarhoşluk, insanları içinde yaşadıkları kalıpların baskısından kurtardığı için, yunanca bu tanrıya “özgürlük veren” sıfatı takılmıştır. Buralarda **Bacchus**'a tapınmak amacıyla çok fazla alkolle ve yiyeceklerle eğlenceler yapılmaktadır. **Bacchus** da genellikle çok alkollü gezmektedir. Tapınanlar da sıklık, içmekten çok çılgın hale gelirlenmiş.

Eserin ilk kesiti **Bacchanal**'da alkollü bir şekilde dolaşan **Bacchus**'u anlatmaktadır. B kesiti etrafta oyun oynayan çocukları ve eğlenen insanları ve C kesiti de eğlencedeki dedikoducu kadınları, final kesiti de **Bacchus**'un hıçkırığını ya da fazla içkiden dolayı çıkardığı garip sesleri anlatmaktadır.

4.1.1.5. **Narcissus**

Nergis çiçeğine adını veren “**Narcissus**”un öyküsü hemen her çağda şairleri esinlemiş bir öyküdür. **Ovid**'in efsanelerinde **Narcissus**, erkekler ve kadınlar tarafından hayranlık duyulan bir gençtir. Bununla beraber O kendisine aşık olanları beğenmiyor, onlardan uzak durmaya çalışmıştır. **Narcissus**'a aşık olan gençlerden biri **Nemesis**'e dua ederek, **Narcissus**'a bir ceza vermesini istemiştir. **Nemesis** tanrısal öcü simgelemektedir. Birgün **Narcissus** bir su birikintisinin üzerine eğilince, suda kendi yansımasını görmüştür. Görüntünün kendine ait olduğunu anlamadan, kendi yansımasına aşık olmuştur. **Narcissus** kendi yansıması olan güzel gence

dokunmak için çabalamaya başlar fakat her dokunmak istediğinde görüntü kaybolmuştur. Doğaüstü güçlerin Onu gerçek aşkından ayırmak istediklerini düşünmeye başlamış ama ne olursa olsun güzel aşkının Ona döneceğine inanmıştır. Bir süre sonra kendi yansımasını görmek ve ona ulaşamamak kendine çok acı vermeye başlamıştır. Sakin bir şekilde görüntü kaybolana kadar su birikintisinin yanında oturup kalmış ve orada ölmüştür. Onun ölümüne periler çok üzölmüşler ve biranda **Narcissus** gözden kaybolmuştur. Periler **Narcissus**'un bulunduğu yere baktıklarında çok güzel bir nergis çiçeğı görmüşlerdir.

Eserin A kesiti, **Narcissus**'un kendi yansımasını görüp aşık oluşunu anlatmaktadır. B kesiti, **Narcissus**'un çiçeğı dönüştüğü yani metamorfozun gerçekleştiğı kesittir. Eserde sapı aşağıya doğru yazılı notalar **Narcissus**'u, sapı yukarı doğru yazılı notalar yankısını anlatmaktadır. A kesitinin dönüşü **Narcissus**'un çiçeğı dönüşmüş halini sunarak bölümü kapatmaktadır.

4.1.1.6. Arethusa

Arethusa bu eserin son bölümüdür. **Ovid**'in kitabında **Arethusa** **Achaes**'de yaşayan, güzelliğıyle dillere destan bir su perisidir. Bir gün **Arethusa** cırlıçıplak nehre yüzmeye gider. Bir süre yüzdükten sonra nehirler tanrısı **Alpheus**'un sesini duyar ve izlendiğinin farkına varır. **Arethusa** korkar ve kurulanır fakat **Alpheus**'tan kaçamaz. Korkarak av tanrıçası **Diana**'ya onu koruması için dua eder. **Diana** da onu korumak için aniden yoğun bir bulut kümesi oluşturur. **Alpheus** bulutun içindeki su perisini arar fakat bulamaz. Hava biraz soğuyunca, **Arethusa** terleyerek bir akarsuya dönüşür. **Alpheus** su perisini bulmadan önce yeryüzü açılır ve **Arethusa** bu açılan yerden derinliklere doğru süzölmüştür. Sonunda Sicilya yakınlarında **Ortygia** Adasında bir kaynağı dönüşmüş olarak kendini göstermiştir.

Arethusa da ABA formundadır ve bir önceki bölümlere benzerlik göstermektedir. Bu bölümde iki yerde dönüşüm söz konusudur. B kesitinde tam

anlamıyla olmasa da geçici bir süreliğine buluta dönüşümünü, ikinci A kesitinde da bir akarsuya dönüşümünü görmekteyiz.

Hareketli ve giderek açılan ses aralıklarından oluşan bu final bölümüyle **Benjamin Britten**'in eseri son bulmaktadır.

4.1.2. Elliott Carter “Inner Song”

Bazı besteciler, obua için yazarken, şiir ve müzik arasında keskin bağlantılar kullanmamıştır. **Rainer Maria Rilke**'nin “**Sonatte an Orpheus**” adlı şiirinden esinlenerek bestelenen **Elliot Carter**'ın solo obua için “**Inner Song**” (1992) adlı eseri, şiirin birebir transkripsiyonundan ziyade ‘*kelimeler yerini ifade edilemeyece bırakır*’ adlı dizinin simgelediği atmosferin müzikal bir anlatımıdır.

4.1.3. H.Holliger “Sienbengesang”

Holliger, benzer bir şekilde, **Georg Trakl**'ın “**Siebengesang**” adlı şiirindeki yalnız çaresizliği, obua, arp ve orkestra için yazdığı aynı adlı eserinde (1966- 7) ifade etmiştir. Eserin genel tonunu veren şiir, kadınlar korosu tarafından daha gerçekçi bir formda söylenmiştir. Metin, çeşitli parçalara ayrılarak görsel olarak anlaşılmas bir hale getirilerek aşırı uzun nota değerleriyle belirtilmiştir.

4.1.4. George Rochberg “La Bocca della Verita”

G.Rochberg'in 1955’de bestelediği bu eserindeki edebi esinlenme, **Holliger**'in “**Siebengesang**” eserindekinden daha belirsiz biçimde kullanılmıştır. **Rochberg**, eserin başlığını besteledikten sonra koymuştur. Bu başlık, obuanın,

duyguları güzel ifade eden doğasına parmak basmıştır. Besteci bunu şöyle açıklamıştır:

*“Loren Eisely’nin ‘insan kehanette bulunan bir hayvandır’ adlı düşüncesine bağlı olarak, obua, benim için her zaman kehanette bulunan bir enstrüman olmuştur”*⁴⁷

4.1.5. Glokobar “Discours III”

Glokobar’ın, 4 obuanın (canlı ya da önceden kaydedilmiş) eşlik ettiği solo obua eseri olan **Discours III** (1969), **Baudelaire**’in **Correspondances** adlı sonesindeki tatlı pastoral obuaya olan ithaftan esinlenilmiştir. Bunun tersine, eser kesinlikle yumuşak bir havada değildir ama **Baudelaire**’in metnini parçalara ayırır. Besteci eser hakkında şöyle demiştir:

*“Bu eserin karakteri genellikle doyuma ulaşan bir agrasifliktedir. Bu eseri çalarken obuacıların Baudelaire’in şiirini değişik formlarda söylemeleri gerekmektedir.”*⁴⁸

Discours kelimesi ders anlatmak ya da hitap etmek anlamına gelmektedir. Notada şu öneriler yazılmıştır:

*“Discours’u çalarken, en önemli unsur, metnin fonetik yapısına sadık kalmaktır. Metin eser boyunca bir kılavuz rehber görevi görmelidir. Solist obuacı çalarken her kelimeyi tek tek artiküle etmeye çalışmalıdır. (hecelerin, sesli harflerin ve sessiz harflerin tınısını, uygun konuşma ritmini). İcracının genel olarak yaratması gereken efekt, parçayı çalmak değil, daha çok söylemek olmalıdır.”*⁴⁹

⁴⁷ Geoffrey Burgess and Bruce Haynes, The Oboe, s.293. (George Rochberg’in sözü)

⁴⁸ Geoffrey Burgess and Bruce Haynes, The Oboe, s.293. (Glokobar’ın sözü)

⁴⁹ Vinko Globokar’ın Discours adlı eserinin orijinal notası üzerinde yazılı tavsiyeler.

Baudelaire'in şiiri müziğe değişik şekillerde yansıtılmıştır. Yorumcular şiiri ana çıkış noktası olarak kabul etmelidirler. Bunun yanı sıra eserin bir noktasında, 4. ve 5. obuacılar enstrümanlarını veya seslerini kullanarak metnin fonetik bir yorumunu yapar, yani, hecelerin renklerini yeniden oluşturur, sesli ve sessiz harfleri artiküle eder, sesin tonlamalarını taklit ederler. Başka bir yerde, solist obuacı şiirin fonetik yapısının tam bir müzikal transkripsiyonunu yapar. Daha sonra, diğer icracılar da metni olabildiğince hızlı bir şekilde söylerler.

4.2. Solo Obua İçin Çift Partili Yazım

“Metamorphoses after Ovid” adlı eserin 5. bölümünde, Narcissus’un sudaki kendi yansımasına bakması anlatılır. Britten, obuanın orta ve pes aralığında *mf* olarak çalınan Narcissus’un melodisiyle, daha tiz seslerde çalınan sudaki yansıması arasında kontrapuntal bir yazım kullanmıştır. Bu iki unsur, giderek birbirinden daha çok ayrılır, ta ki, müzik bir anda bir trille bölünene kadar. Bu tril, durgun suya atılan bir çakıl taşı gibi, Narcissus’un sudaki yansımasını bozar. Narcissus giderek yayılan dalgacıklara bakakalır.

Şekil 4.1. B.Britten “Narcissus” çift partili yazıma örnek.



Britten'in bu bölümdeki çift partili yazımı, obuanın nüans aralığını maksimum düzeyde kullanır. Obuanın nüans aralığı diğer enstrümanlara nazaran daha dar olduğundan, kuvvetli ve yumuşak seslerin bir arada kullanılması nüans aralığının genişletilmesinde en etkili yöntemdir. Parçanın anlattığı hikayeye de uygun olan bu çift partili yazım, barok obuanın çift kişiliğini de yansıtır. **Banister**'ın da dediği gibi, barok obua *'flüt gibi yumuşak çıkar...ama bir trompet kadar keskindir.'* **Bach** aynı efekti Noel Oratoryosu'nun 4. bölümündeki 'eko' ariasında kullanmıştır. Burada melodi ve onun ekosu tek bir enstrüman tarafından çalınır. (vokal eko ikinci bir soprano tarafından verilir). **Narcissus**'tan sonra, çift partili yazım solo obua müziğinin bir özelliği haline gelmiştir. **Nicolo Castiglioni**'nin **Alef** adlı eserinde, inatçı ff kalın do diyezler, aralarda yer alan ppp figürlerin önünü keser. **Theodoe Antoniou**'nun **Five Likes** (1971) adlı eserinin 3. bölümünde, obuacı, bir antik yunan enstrümanı olan aulos'u taklit etmek üzere, aynı anda iki obua çalar. Burada ikinci enstrüman, en üst üç deliği kapatılmış bir barok obua olabilir. Böylelikle sağ el delikleri kullanılarak bu iki enstrüman aynı anda çalınabilir. **John Exton**'un Solo Obua için 3 parça (1972) adlı eseri, sinsice yukarı çıkan kromatik bir hareketin lirik cümlelerle değiş tokuş yapıldığı bir **"ostinato"**⁵⁰ ile biter. Bu eserin orta kesitinde, çıkıcı kromatik hareket, bir önceki **'siciliano'** kesitinin temasının tekrarını böler. **Wilfred Joseph**'in Solo Obua Parçası(op.84, 1973) adlı eserinde iki eşit olmayan olmayan ses arasındaki değişik diyalog tarzları kullanılır. Eser başından sonuna kadar 2 portede yazılmıştır: üst porte **fff possibile** ve **quasi martellato**, alt porte ise **ppp possible** olarak belirtilmiştir. **Antal Dorati**, Obua için Beş Parça (1980-1) adlı eserinde, solo obua için kontrapuntal yazımı bir adım öne taşımıştır. Eserin 3. bölümü, 3-partili füğ formundadır.

⁵⁰ Ostinato: Müzikal bir motifin sürekli olarak ve genellikle bas seslerde tekrarlanması.

Şekil 4.2. *Antal Dorati (3. bölüm) Çift partili yazıma örnek.*



4.3. Obua ve Arp (Aulo-Kithara)

Antik Yunan’da **aulos** ve **kithara** birbirine zıt ruhları simgeler. Vahşi ve yabani olarak kabul edilen nefesli çalgı **aulos** ve daha zarif olan **lir** birbirine karşıttır. **Leon Goossens** ile kızkardeşleri **Marie, Sidone** ve **Heinz Holliger** ile eşi **Ursula** tarafından, 20. yüzyılda bu zıt kutuplar, özellikle iki obua- arp düetiyle birleştirilmiştir. **Goossens**’ler daha hafif tarzda müziklerin çeşitli transkripsiyonlarını çalarken, **Holligerler**, yeni teknikler keşfederek özellikle bu enstrüman kombinasyonuna dikkat çekmiştir. Viyanalı besteci **Ernst Krenek**’in **Aulokithara** ve **Kitharaulos** adlı çift eseri (1971), doğaları gereği birbiriyle uyuşmayan obua ve arpy aynı çatı altında birleştiren iki eserdir. Bu tarz diğer eserler arasında, **Holliger**’in “**Siebengesang**”ı (1966-7) ve obua veya korangle, viola ve arp için Trio’su (1971), **Hans Werner Henze**’nin Çift Konçertosu (1966), **Alfred Schinittke** (1971), **Witold Lutoslawski** (1979-80) ve **Isang Yun**’un (1977) bazı eserleri, **Frank Martin**’in **Trois Danses** (1970) adlı eseri ve **Hans-Ulrich Lehmann**’ın **Spiele**’si (1965) sayılabilir. Bu iki enstrümanın nüans kapasiteleri arasındaki farklılıktan ötürü, bu

kombinasyonda balans problemi ortaya çıkar. Birçok besteci, obuaya daha canlı, melodik ve daha haşın, arpa ise daha armonik ve eşlik rolü olan partiler yazarak, enstrümanların geleneksel rollerini dengelemiştir.

4.4. Caz, New Age, Fusion⁵¹

Obuanın hiçbir zaman caz müzikle kuvvetli bir bağı olmamıştır. 1930larda bazı enstrüman yapımcıları, hem saksafon hem obua çalan yorumcuları obuayı popüler müzikte daha sık kullanmaya teşvik etmek üzere, saksafon tuşlu obualar ürettiyse de, bu çabalar istenilen sonucu vermemiştir. Elit müzik kültürüne ait bir enstrüman olmasının yanı sıra, obuanın caz müzikte kullanılmasını engelleyen bir başka faktör de standart caz enstrümanlarının (saksafon, trompet ve flugelhorn) volüm genişliğine karşın kısıtlı bir sesi olmasıdır.

Yine de obua için yazılmış bazı eserlerde jazz etkileri görülür. **Françaix**'nin “**L’Horloge de Flore**” (1963) adlı eserinde, **boogie**⁵² unsurları barizdir. **Alec Wilder**'in Obua Konçertosu (1957) ve Sonatı'nda (1969) ve daha yakın zamanda, **John Harbison**'ın San Francisco Senfoni'den **William Bennet** için 1991-2'de yazdığı Obua Konçertosu'nda caz etkileri görülür. **Harbison, Bennet**'in “mahşervari bir swing parçası” isteğine karşılık, bu eserde, **Copland** vari bir modernizmi, **Stravinsky** tarzında neoklasik armoniler ve **Gerswin** tarzı caz unsurları kullanmıştır. Eserdeki 3 bölümün de isimleri barok formlarını çağırırsa da, eserin ana etkilendiği unsurlar, obuanın daha önce ayak basmadığı alanlar olan popüler müzik stilleridir. **Harbison, Bennet**'le beraber obuada caz teknikleri uygulamanın imkanlarını tartışmış, ama bu konuyu çoğunlukla yorumcunun beğenisine bırakmıştır. **Bennet** bu eserin kaydı esnasında, notasyonda olmayan birçok eklemeler yapmış ve eseri caz havasında çalmıştır.

⁵¹ Fusion: Caz müziğinde 1970'lerin sonunda yaygınlaşan, elektro çalgıların da kullanıldığı, uzun doğaçlamalara, deneysel tarza yer verilen Jazz-rock stilidir.

⁵² Boogie: Sol elin sürekli, noktalı, çabuk notalı ostinato bas figürleri eşliğinde, genellikle blues tarzı ezgileri içeren ve sonradan dansta, cazda, hatta klasik örnekleri görülen caz türü.

Obua, caz dünyasında varlık göstermemişse de, **fussion** tarzı stillerde daha sık kullanıldığı görülür. Jazz fusion stiline en önemli müzisyenlerinden biri olan Afrikan Amerikalı Yusuf Latif, özellikle orta doğu etkileriyle beraber bazı parçalarında obua kullanmıştır. **Mitch Miller**, 1950lerde **Roger Mozzian**'la beraber sahne almış ve “**Desert Dance**” (Cleopatra Rhumba adıyla da bilinir) adlı parçada etnik bir zurnayı taklit etmiştir. Babası ve büyükbabası başka enstrümanların yanı sıra obua da çalan ve kendisi de **Robert Bloom**'un öğrencisi olan **Paul McCandless**, 1970 yılında kurulmuş olan New Age –minimalist- caz grubu olan **Oregon** adlı grupla verdiği konserlerle bilinir. Grubun en son çıkan albümü “**Oregon in Moscow**” (2000) ‘da **McCandless**'ın obua, korangle, soprano saksafon ve bas klarinetteki hayran verici ustalığı duyulur ve çift kamışlı enstrümanların neden popüler müziğe yabancı kaldığı akılda soru işaretleri bırakır. **McCandless** obuanın geleneksel lirik karakterini, ses kaydırmaları, tınısal modülasyonlar ve akıl almaz virtüözüte isteyen dil hareketleri kullanarak ileri bir boyuta taşır. **Spanish Stairs** adlı bestesinde **McCandless** korangle ile atmosferi değiştirir. **Ralph Towner**'ın Orkestra ve Emprovizasyoncular için Serbest Parça adlı eserini çalarken, avant-garde tekniklerin yanı sıra caz tarzında emprovizasyon da kullanmıştır.

5.Postmodernizm ve Sonrası

21. yüzyıla girerken, savaş sonrası ortaya çıkan bir akım olan avant-garde tarihe karışmıştır. Şu anda var olan tarza bir isim vermek gerekirse, en sıklıkla kullanılan “**postmodernizm**” terimini seçebiliriz. Mimarlıktan kültürel çalışmalara kadar geniş bir sanat platformuna uygulanan bu terim, yanlış bir izlenim uyandırmaktadır. 1960’larda **avant-garde** dahil olmak üzere daha önce ortaya çıkmış birçok yeni hareketin aksine, **postmodernizm**, kendinden önce gelen hareketleri bariz olarak ihlal etmemektedir. Atalarını inkar etmek yerine, postmodernizm bariz bir şekilde köklerini konu eder ve bilinçli bir şekilde kendinden önce gelen stillerin parodisini yaparak onlara benzemeye çalışmıştır. Giderek yaygınlaşması ve politik anlamda reaksiyonlar yaratmasıyla beraber, postmodernizm sanatının birçok örneği

kendi içine dönüktür ve kucakladığı geleneklere ve tarzlara yeni bir anlayış getirecek derecede eleştirel bir boyuta sahiptir.

Müzikte **postmodernizm** genellikle tonal hareketlere ve **minimalizmin** kendini tekrarlayan motiflerine bir dönüş olarak yorumlanabilir. Obua çalış tarzının konservatif olduğu ABD’de ortaya çıkan minimalist akımının obua repertuarına pek bir katkısı olmamıştır. Minimalist estetiğine uygun olarak, **Arvo Part**’ın meditatif eseri **St. John Pasyonu** örnek verilebilir. Soprano-alto-tenor- bas ve obua-fagot-keman-çello ve kilise orgu için 1982 yılında bestelenmiştir. Bu eser, obuanın ön planda olduğu **Stravinsky’nin Cantata’ını** anımsatır. Postmodern modele uyan diğer obua eserleri genellikle barok döneme ait oynak parodilerden oluşur. Parodi, postmodernizmin en favori karakteridir.

Louis Andriessen’in “Anachronie II” adlı eseri postmodern obua konçertosuna bir örnek olarak gösterilebilir. 1968- 9 ‘da yazılmış ve **Han de Vries**’e ithaf edilmiştir. Bestecinin “duvar kağıdı müziği” olarak nitelendirdiği bu eser, 1960larda solist bir obuacının başlıca dayanağı olan çağdışı müzik stillerine atıfta bulunmaktadır. **Andriessen “Anachronie II”**de direk bir açıklama yapmaktan kaçınsa da, dinleyiciler rahatlıkla eserde **Vivaldi, Albinoni** veya **Cimarosa**’dan alıntılar yapıldığını zannedebilir. Diğer pasajlar daha çok **Stravinsky** vari bir **Pergolosi** yorumuna ve 1930 lardaki soundtracklerin abartılı melodramatik havasına benzer.

Andriessen’in “Anchroie II”de yaptığı kolaj obuanın geçmiş hayatına genel bir bakışı resmeder. Eserin orta kesidi, sahte bir **Pergolosi, Albinoni, Çimarosa** dünyasına uygun mini bir konçerto havasındadır. Ama bu atmosfer çok uzun sürmez; çok özenle işlenmiş olan pasajlar, kadansal triller, lirisizm yerini disonans multifoniklere, aşırı tiz notalara ve çift trillere bırakır. Eserin sonundaki çılgın obua kadansına orkestra cevap vermez. Dinleyici müziğin nerede başladığından ve nerede bittiğinden emin olamaz. Eserin başında ve sonunda **Andriessen**, bir transistör radyoyu, eserin icrası sırasında yayın yapan herhangi bir kanala çevirir.

John Corigliano'nın Obua Konçertosu da, kahramanı olan obuanın tarihsel bir yorumu olarak bilinir. 1975'te bestelenen ve aynı yıl **Bert Lucarelli** tarafından Amerikan Senfoni Orkestrası eşliğinde prömiyeri yapılan bu eserin, enstrümanın kendisinden esinlenilen bir formu vardır; obuanın değişik müzikal kimliklerini yansıtan 5 bölümü vardır. 1. bölüm olan "Akort Oyunu", obuanın, bir performanstan önce geleneksel olarak orkestraya la sesi vermesini konu alır. Tonal merkezden ayrıldığı noktalar **Berio'nun Sequenza VII'sini** hatırlatır. Aradaki iki yavaş bölümün (2. ve 4. bölümler) isimleri "şarkı" ve "arya" dır. Bu isimlerin ortak lirisizmine rağmen, bu iki bölüm birbirinden tamamen ayrı karakterdedir. **Corigliano** ilkinin gösterişle daha az alakalı olduğunu ve basitlik üzerine kurulu olduğunu belirtir. Orkestrasyonun dağınıklığı, yavaş hız ve ölçü hissini esnekliği, **Copland** ve onun jenerasyonunu betimleyen "açık alan müziği"ni ya da **Vaughan Williams**'ın İngiliz pastoral tarzını hatırlatır. **Bel Canto**⁵³ geleneğini çağrıştıran "arya" bölümünde ise tepe noktasında dramatik bir kadans vardır. Bu bölüm kesinlikle romantiktir ve her şeyden çok **Strauss**'un obua konçertosunu anımsatır. Bu iki yavaş bölümün çevrelediği daha canlı olan "scherzo" bölümünde, obuaya, piyano, perküsyon ve arp eşlik eder. Bu bölüm, **aleatorik** ritmik unsurlarıyla **avant-garde** özellikler taşır. Bu bölümde arada kullanılan **multifonikler** ve diğer geliştirilmiş teknikler 'efekt' görevi görmektedir. Bu efektler, aslında, avant-garde estetiğinin kuralcı bir uygulaması olmasının aksine, onun bir taklidini oluşturur.

21. yüzyıla girerken, bu birbirinden ayrı akımlar obuayı henüz keşfedilmemiş alanlara götürmektedir. Birbirinden farklı değişik obua çalma stillerinin, kendi çağında ve koşullarında çok anlamı vardır. Enstrümanın tam kapasitesi yeni yeni anlaşılmaya başlanmıştır. Modern popüler müzik unsurlarını, batı dışı müzikal gelenekler ya da geçmişteki batı müziği gibi diğer stillerle birleştiren "köprü" akımlar giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Sydney Senfoni Orkestrası'nın baş obuacısı olan **Diana Doherty'nin** piyasadaki **Blues for D.D.** adlı çalışması, geleneksel 20. yy. obua müziğinin ve **Jeffrey Agrel**'in blues müziğinin beraber

⁵³ Bel Canto: Güzel söyleme sanatı.

kullanıldığı toplama bir albümdür. **Do Hong Quan**'ın obua, perküsyon ve piyano için yazdığı **Four Pictures** (Bon buc tranh, 2001) adlı eserinde Vietnam Folk Müziği etkileri görülmektedir. **Alfred Schnittke**'nin obua, arp, klavsen, keman, çello ve kontrbas için yazdığı Moz-art (1995) adlı eseri, **Mozart**'ın bir müziği üzerine yapılmıştır. **David Mullikin**'in Colorado Senfoni'den **Peter Cooper** için yazdığı Obua Konçertosu (2000), **Beatles Melodileriyle Strauss'un Don Juan**'ından bir temayı birleştirir. **Oregon** grubundan **Ralph Towner**'ın Orkestra ve Emprovizasyoncular için “Serbest Parça” adlı eseri avant-garde bir obua dilinde yazılmıştır. Ve son olarak **Brenda Schuman-Post**'un “**Oboe of the World**” adlı eseri, dünyanın çeşitli yerlerindeki perküsyoncularla yapılan jam sessionların⁵⁴ alıntılarından oluşur.

Gelecekte, geçmişteki bazı özelliklerin kullanılıp birleştirildiği ve henüz hayal edemediğimiz bir müzikte obuanın seslerini duymak mümkün olacaktır.

⁵⁴ Jam session: Caz müzikçilerin kendi zevkleri için ya da gençleri eğitmek amacıyla bir araya gelerek çaldıkları, 1930'lardan sonra dinleyicinin de izleyebildiği, 1950'lerden sonra da enderleşen özgür doğaçlama partileri.

SONUÇ

Bu tezde, müziğin 20. yüzyıldan sonra uğradığı değişimler ve yenilikler sonucunda, obua repertuarında bestecilerin kullandıkları yeni temalar ve çalım teknikleri araştırılmıştır. Araştırma ve incelemelerim sonucunda, yeni çalım tekniklerinin uygulanabilmesi için gerekli çalışmalar ve 20. ve 21. yüzyıl eserlerinin daha kaliteli yorumlanabilmesi için gerekli bilgiler hakkında hazırladığım bu tezin, modern eserlere repertuarlarında yer vermek isteyen obua sanatçılarına faydalı bir kaynak olacağını umuyorum.

KAYNAKÇA

MORRIS, Mark: “The Pimlico Dictionary of Twentieth-Century Composers”, Pimlico Edition 1999.

BURGESS, Geoffrey and **HAYNES**, Bruce: “The Oboe”, Yale University Press New Haven and London.

VEALE, Peter: “The Techniques of Oboe Playing”, Barenreiter-Verlag, Printed in Germany, 1994.

HOLLİGER, Heinz: “Pro Musica Nova” Studies for Playing Avant-garde Music, Musikverlag Hans Gerig, Köln.

AKTÜZE, İrkin: “Müziği Anlamak” Ansiklopedik Müzik Sözlüğü.

İLYASOĞLU, Evin: “Zaman İçinde Müzik”, Yapı Kredi Yayınları, 1994.

ERHAT, Azra: “Mitoloji Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, 2004.

BERİO, Luciano: “Sequenza VII” Universal Edition, 1976.

DENİSSOW, Edison: “Solo für Oboe” Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

BOURGUE, Maurice: “20th- Century Music for Oboe and Piano”, EMI EMSP 1968.

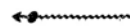
BRİTTEN, Benjamin: “Metamorphoses”, Harmonia Mundi, 1968.

İŞARETLER VE SEMBOLLER

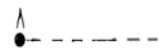
	1/ 8 ton tizden
	Çeyrek ton (1/4) ton tizden
	3/8 ton tizden
	Yarım ton (2/4) tizden
	5/8 ton tizden
	Üç Çeyrek ton (3/4) tizden
	7/ 8 ton tizden

	1/ 8 ton pesten
	Çeyrek ton (1/4) ton pesten
	3/8 ton pesten
	Yarım ton (2/4) pesten
	5/8 ton pesten
	Üç Çeyrek ton (3/4) pesten
	7/ 8 ton pesten

	Çok az hava basıncıyla
	Az hava basıncıyla
	Normal hava basıncıyla
	Kuvvetli hava basıncıyla
	Çok kuvvetli hava basıncıyla
	Biraz az dudak basıncıyla
	Güçlü dudak basıncıyla
	Kamışın en ucundan
	Kamışın biraz ucundan
	Kamışın ortasından
	Kamışı biraz içeri sokarak
	Kamışın çok içeri sokarak
	Diş kullanarak çıkarılacak
	multifonikler
	Diş sesi ya da multifonik
	Armonik ses
	
	
	



V. N., V. T.



M1

E1-E2-E3

Yukarı ve aşağı çeyrek ton alterasyonlar

EKLER

1. Alternatif Parmak Pozisyonları

The exercises are as follows:

- Exercise 1:** Musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, A4, B4, C5. The fingering is 0, 2↓. The dynamics are mp - mf.
- Exercise 2:** Musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, A4, B4, C5, D5. The fingering is 0, 1, 1, 3↓. The dynamics are p - mf.
- Exercise 3:** Musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, A4, B4, C5, D5. The fingering is 0, 1, 1. The dynamics are p - f.
- Exercise 4:** Musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, A4, B4, C5, D5. The fingering is 0, 1, 1, 1, 2↑. The dynamics are mp - ff, p - f, p - f, mp - mf.
- Exercise 5:** Musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, A4, B4, C5, D5. The fingering is 0, 1. The dynamics are p - f.



--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--



--	--	--	--	--



--	--	--	--	--



--	--	--	--	--	--	--



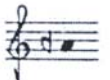
●●● ○ ○ ○	●●● ○ ○ ○ E _p	●●● ○ ○ ○ C	□ ●●● ○ ○ ○ ○ E _q	□ ●●● ○ ○ ○ ○ C _q
0	1	2	3	4
	<i>p-f</i>	<i>pp-mf</i>	<i>p-mf</i>	<i>pp-p</i>



●●● ○ ○ ○ A _p F	●●● ○ ○ ○ 0	●●● ○ ○ ○ ○ C	●●● ○ ○ ○ ○ ○ C	●●● ○ ○ ○ ○ ○ C
+	0	1	2	2
<i>p-f</i>	<i>p-mf</i>	<i>p-mf</i>	<i>p-mp</i>	<i>mp-mf</i>



●●● ○ ○ ○ ○ A _p	●●● ○ ○ ○ ○ ○ A _p	●●● ○ ○ ○ ○ ○ A _p	●●● ○ ○ ○ ○ ○ A _p	□ ●●● ○ ○ ○ ○ ○ C	●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ C _q
0	1	1	2	3	3
	<i>p-mf</i>		<i>mp-f</i>	<i>pp-mp</i>	<i>mp-mf</i>



●●● ○ ○ ○ ○ ○ A _p	●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ A _p	●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ A _p	●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ A _p	●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ A _p
0	1	1	2	3
<i>p-f</i>	<i>mp-mf</i>	<i>p-mp</i>	<i>mp-mf</i>	<i>mp</i>



●●● ○ ○ ○ ○ ○ 0	●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ C	●●● ○ ○ ○ ○ ○ 1	●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ C	□ ●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ B _p	□ ●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ A _p	□ ●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ 5	□ ●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ F _q	□ ●●● ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ C _q
0	1	1	2	3	4	5	5	5
	<i>mp-f</i>		<i>mp-mf</i>	<i>mf-f</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>



● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○
0	1	2	2	3	4	4	4	4	4
		<i>pp</i> - <i>mf</i>	<i>pp</i> - <i>mf</i>	<i>pp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>pp</i>	<i>ppp</i> - <i>p</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>

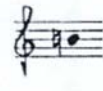
87	59
□ ● ● ● ○ ○ ○	□ ● ● ● ● ○ ○
4	5
<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i>



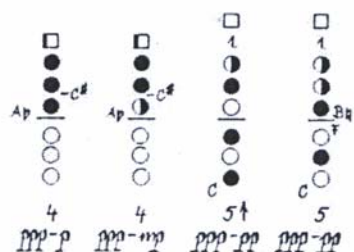
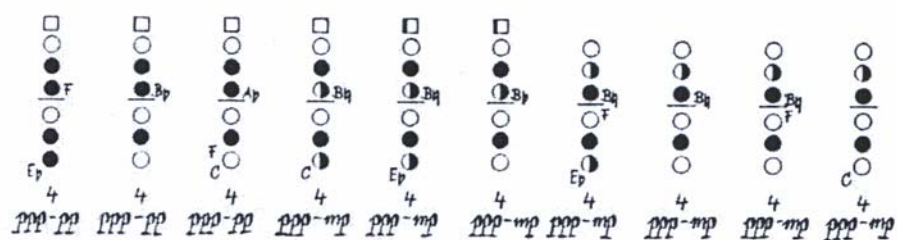
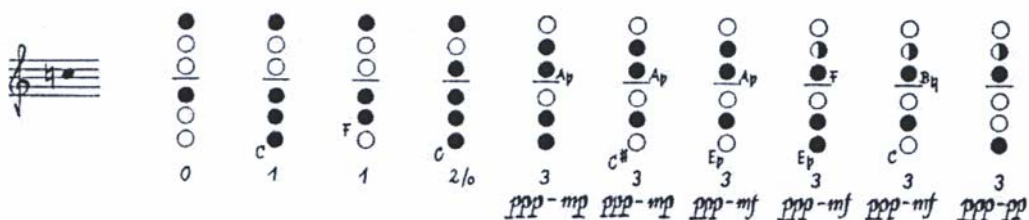
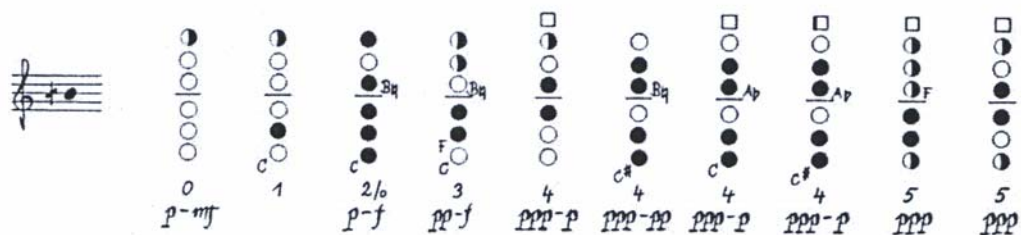
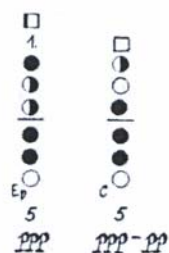
● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○
0	1	1	2/0	2	3	4	4	4	5
	<i>pp</i> - <i>mf</i>			<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>pp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>p</i>



● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○
0	1	2/0	3	3	3	4	5
<i>pp</i> - <i>ff</i>	<i>p</i> - <i>mf</i>		<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i> - <i>p</i>



● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○	● ○ ○ ○ ○
+	0	1	2/0	3	4	4	5	5
				<i>ppp</i> - <i>mf</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i> - <i>pp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i> - <i>pp</i>



<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>

<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>

<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>

<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>

<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>	<i>pp-f</i>

Diagrams for fingerings and dynamics:

- Diagram 1: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*ff*.
- Diagram 2: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 3: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 4: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 5: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.
- Diagram 6: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.
- Diagram 7: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*pp*.
- Diagram 8: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*pp*.

Diagrams for fingerings and dynamics:

- Diagram 9: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*pp*.
- Diagram 10: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*pp*.

Diagrams for fingerings and dynamics:

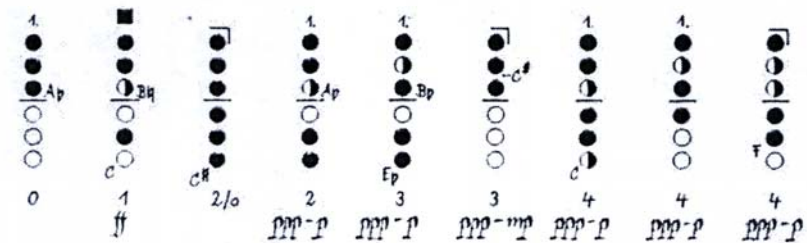
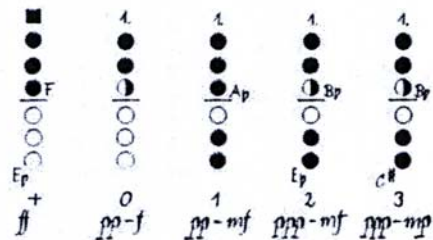
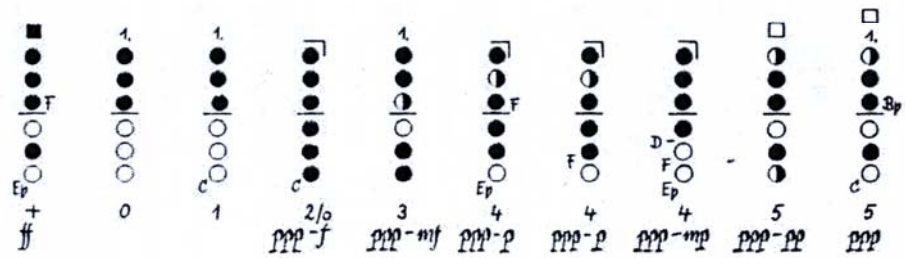
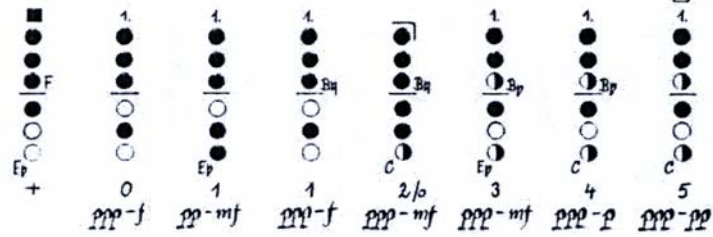
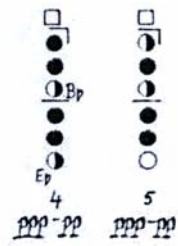
- Diagram 11: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*f*.
- Diagram 12: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*f*.
- Diagram 13: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 14: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.
- Diagram 15: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*pp*.
- Diagram 16: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.

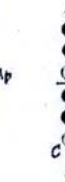
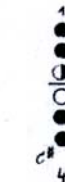
Diagrams for fingerings and dynamics:

- Diagram 17: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 18: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *f*.
- Diagram 19: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.
- Diagram 20: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 21: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.

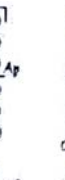
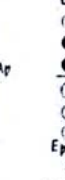
Diagrams for fingerings and dynamics:

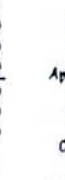
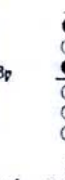
- Diagram 22: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 23: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 24: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 25: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mf*.
- Diagram 26: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.
- Diagram 27: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.
- Diagram 28: Treble clef, F# key signature. Fingerings: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics: *pp*-*p*.




 *ff*
 0
 1
 2/o
 2
 3
 4
 4
 4
 5
pp-mf *pp-mf* *pp-mf* *pp-mf* *pp-mf* *pp-p*

 5
pp-p


 0
 1
 2/o
 2
 3
 4
 4
 4
 5
pp-mf *pp-mf* *mf* *p-mf* *mf* *pp-pp*


 *+*
 0
 1
 2/o
 3
 3
 3
pp-ff *pp-mf* *pp-mf*

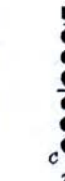
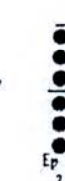

 *+*
 0
 1
 1
 1
 1
 2/o
 2
 2
ff *mf-f* *mf-f* *p-mf* *mf* *mf-f* *2/o* *mf* *mf-mf*

Diagram illustrating musical notation and fingerings for various chords and scales, organized into five rows. Each row includes a musical staff example and corresponding chord diagrams with fingerings and dynamics.

Row 1: Musical staff example (treble clef, 4/4 time, quarter note G4, half note A4, quarter note B4). Chord diagrams for C major triad (C-E-G) and C major 7 (C-E-G-B) in various voicings. Fingerings: 3, 3, 4, 4, 5. Dynamics: *pp*-*mp*, *ppp*-*mp*, *ppp*-*p*, *ppp*-*p*, *ppp*-*p*.

Row 2: Musical staff example (treble clef, 4/4 time, quarter note G4, half note A4, quarter note B4). Chord diagrams for C major triad (C-E-G) and C major 7 (C-E-G-B) in various voicings. Fingerings: 0, 1, 1, 2/o, 2, 3, 3, 4, 4. Dynamics: *mf*-*f*, *pp*-*mf*, *mf*-*f*, *ppp*-*f*, *ppp*-*mf*, *ppp*-*mf*, *mp*-*mf*, *mp*-*mf*.

Row 3: Musical staff example (treble clef, 4/4 time, quarter note G4, half note A4, quarter note B4). Chord diagrams for C major triad (C-E-G) and C major 7 (C-E-G-B) in various voicings. Fingerings: 1, 0, 1, 2/o, 2, 2, 3, 3, 3. Dynamics: *mf*-*f*, *pp*, *mf*, *mf*, *mf*-*f*, *pp*-*mp*, *mp*-*mf*, *pp*-*mp*, *pp*-*mp*.

Row 4: Musical staff example (treble clef, 4/4 time, quarter note G4, half note A4, quarter note B4). Chord diagrams for C major triad (C-E-G) and C major 7 (C-E-G-B) in various voicings. Fingerings: 3, 4, 4, 4, 4. Dynamics: *ppp*-*mf*, *ppp*-*pp*, *ppp*-*mf*, *ppp*-*mf*, *pp*-*mp*.

Row 5: Musical staff example (treble clef, 4/4 time, quarter note G4, half note A4, quarter note B4). Chord diagrams for C major triad (C-E-G) and C major 7 (C-E-G-B) in various voicings. Fingerings: 0, 1/o, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2. Dynamics: *pp*-*f*, *pp*, *mf*-*f*, *p*-*mp*, *mf*-*f*, *pp*-*mp*, *ppp*-*mp*, *pp*-*mp*, *ppp*-*mf*.

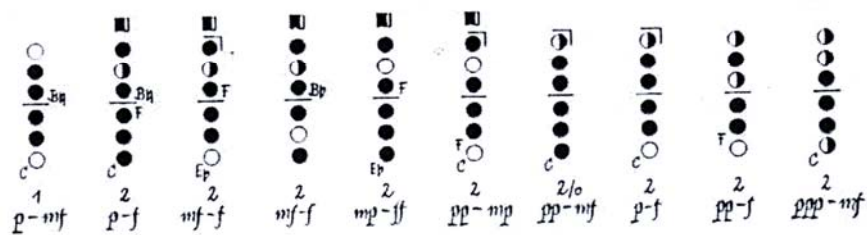
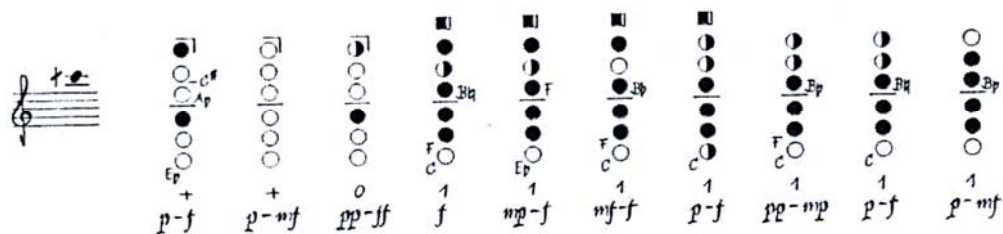
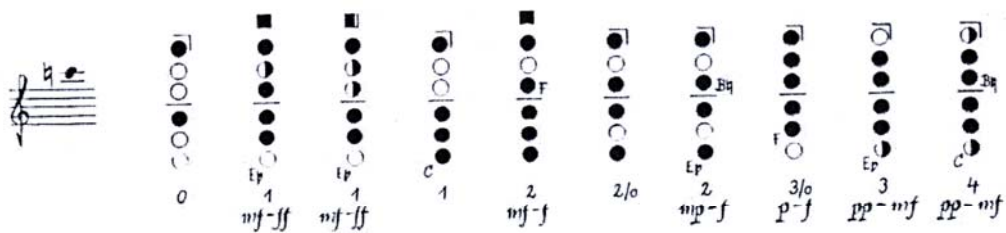
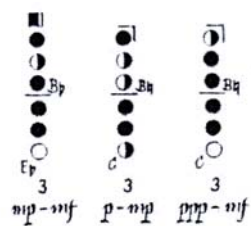


Diagram illustrating musical notation and fingerings for various chords and scales, organized into four rows. Each row includes a musical staff example on the left and corresponding chord diagrams with fingerings on the right.

Row 1: Musical staff example (treble clef, key signature of one sharp, 2/4 time). Chord diagrams show various triads and dyads with fingerings (2, 3, 4) and dynamics (p-f, p-mf, p-f, pp-mf, p-mf, pp-mf, mp-mf).

Row 2: Musical staff example (treble clef, key signature of one sharp, 2/4 time). Chord diagrams show various triads and dyads with fingerings (1, 2) and dynamics (+/o, p-pff, p-pff, o, mf-f, mf-f, pp-f, f, f, f, f).

Row 3: Musical staff example (treble clef, key signature of one sharp, 2/4 time). Chord diagrams show various triads and dyads with fingerings (2, 3) and dynamics (mf-f, f, p-f, p-f, mf-f, p-f, pp-mf, p-f, p-f, p-f).

Row 4: Musical staff example (treble clef, key signature of one sharp, 2/4 time). Chord diagrams show various triads and dyads with fingerings (1, 2) and dynamics (p-f, f, ff, p-f, p-f).

Row 5: Musical staff example (treble clef, key signature of one sharp, 2/4 time). Chord diagrams show various triads and dyads with fingerings (1, 2) and dynamics (f-ff, f, p-ff, o, mp-ff, pp-ff, mf-f, f-ff, mp-ff, mp-ff).

C
 E
 G
 3
 mp - mf

0
 ff - ff

1
 mp - ff

1
 mp - ff

1/o
 p - ff

1
 mp - ff

2
 pp - ff

+
 mf - ff

+/o
 mf - ff

0
 p - ff

1
 p - ff

1
 f - ff

1
 p - ff

1
 mp - ff

1
 mp - mf

2
 mf - ff

C#
 2
 f - ff

E#
 2
 mf - ff

+
 mf - ff

0
 p - ff

1
 mp - f

1
 p - f

1
 p - f

1
 f - ff

1
 p - ff

1
 mf - ff

1
 mf - ff

1
 mf - ff



 3. 

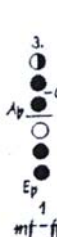
 3. 

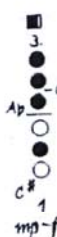
 3. 



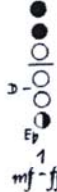
 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 



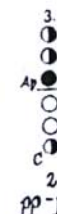
 3. 

 3. 

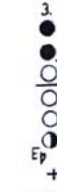
 3. 

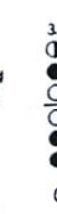
 3. 

 3. 

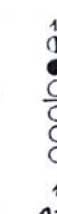
 3. 



 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

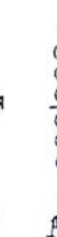
 3. 

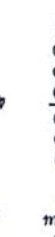


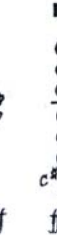
 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

 3. 

3.

 A₄ B₄
 C₅ D₅ E₅ F₅ G₅ A₅
 mf-ff

3.

 A₄ B₄
 C₅ D₅ E₅ F₅ G₅ A₅
 ff p-ff

3.

 A₄ B₄
 C₅ D₅ E₅ F₅ G₅ A₅
 mf-ff

3.

 A₄ B₄
 C₅ D₅ E₅ F₅ G₅ A₅
 mf-ff

3.

 A₄ B₄
 C₅ D₅ E₅ F₅ G₅ A₅
 p-ff

The image displays two musical exercises, each consisting of a musical staff, a vertical sequence of notes with fingerings, and dynamic markings.

Exercise 1 (Top):

- Staff:** Treble clef, key signature of one sharp (F#), showing a G major triad (G, B, D) on the first three lines.
- Vertical Sequence:**
 - Notes: G (fing. 3), A (fing. 1), B (fing. 1), C (fing. 1), D (fing. 1), E (fing. 1), F# (fing. 1), G (fing. 1).
 - Dynamic markings: *f-ff* and *mf-ff*.

Exercise 2 (Bottom):

- Staff:** Treble clef, key signature of two sharps (F#, C#), showing a D major triad (D, F#, A) on the first three lines.
- Vertical Sequence:**
 - Notes: D (fing. 1), E (fing. 1), F# (fing. 1), G (fing. 1), A (fing. 1), B (fing. 1), C# (fing. 1), D (fing. 1).
 - Dynamic markings: *p-ff* and *ff*.

2. Bartolozzi ve Peter Veale'nin Multifonikler İçin Kullandıkları Parmak Pozisyonları Çizelgesi

1

mf-ff
β
rep.

2

mp
γ⁺
ten.
R

3

mp-f
β
rep.
R

4

3.
mp-f
β
rep.
mp-f
β
port.

5

mf-f
β
port.
f-ff
β
ten.

6

mp-mf
β
port.

7

3.
mf
β
port.

8

a
mp-f
β
port.
b
mp-mf
β
port.

9

1.

mp-mf
p
port.

10

f
ten.
p

11

f
mf
port.

12

f-ff
ff
port.

13

mf
f
ten.

14

mf-ff
p
rep.

15

f
ten.
port.

16

mf-f
p
rep.

17

Ab Bb

f
β
ten.

18

C#

mp - mf
α
rep.

19

Eb

mf-ff
β
rep.

f
β
rep.

20

1.
Ab

mp - mf
β
port.

mf
β
rep.

21

mf
β
ten.

22

Bb

mf
β
port.

23

Eb

p-f
α
stacc.

24

Eb

mf
α
stacc.

25

Bb
 Eb

mf
 β
rep.

26

Bb

$p-mf$
 a
stacc.

27

Bb
 $C\#$

$p-f$
 β
rep.

28

Bb
 F
 Eb

$mp-mf$
 β
rep.

29

Bb
 C

$mp-mf$
 β
port.

ff
 β
ten.

30

Bb
 Eb

mf
 β
port.

31

Ab

mp
 β
port.

32

Ab
 C

mf
 β
rep.

33

1.
●
●
○
○
○

■ ■ ■

mf
 α
rep.

34

3.
●
●
○
○
○

■ ■ ■ Z

mp
 α
stacc.

35

3.
●
●
○
●
●

■ ■ ■

mf
 β
rep.

36

1.
●
○
●
●
●

■ ■

p-mf
 β
rep.

37

3.
●
●
○
●
●

■ ■ ■

f
 β
stacc.

38

1.
●
●
○
●
●

■ ■ ■ ■ Z

f
 β
rep.

39

1.
●
●
○
●
●

■ ■ ■

mp
 β
port.

40

3.
●
●
○
●
●

■ ■

mp-mf
 α
rep.

41

mf-f
β
rep.

42

mf
port.
R

43

p-f
β
stacc.

44

mp-mf
β
stacc.

45

mp-mf
a
stacc.

46

p-f
β
rep.

mf
β
port.

47

mp-mf
β
rep.

48

mf
β
rep.

49

1.

F

E $\flat$

T

p - mf

β

rep.

50

3.

F

mf

β

rep.

51

3.

pp - mf

β

rep.

52

1.

mp

γ

rep.

R

53

3.

mp - mf

α

stacc.

c

54

mp - f

α

stacc.

55

B $\flat$

(mf)

mf

β

port.

56

B $\flat$

E $\flat$

ff

ten.

R

57

Bb
 F
 Eb

$p-f$
 a
stacc.

58

Bb
 F

$p-mf$
 a
rep.

59

Bb
 F
 C

$mp-mf$
 a
rep.

60

F
 C

$mf-f$
 β
rep.

61

Bb
 C

mf
 β
rep.

f
 γ
ten.

62

Bb
 F
 C

$pp-mf$
 a
stacc.

63

Bb
 Eb

mf
 β
rep.

64

Bb
 C

$pp-f$
 a
stacc.

65

f
port.

67

rep.

69

mf-f
port.

71

p-f
stacc.

66

mf
rep.

68

mp-f
rep.

70

mf
rep.

72

p-mf
stacc.

73

p-f
α
stacc.

74

mp-ff
α
stacc.

75

p-f
α
stacc.

76

mf
β
rep.

77

p-f
α
stacc.

78

p-ff
α
stacc.

79

mp-mf
β
rep.

80

mp-mf
α
stacc.

81

p-ff
 α
stacc.

82

mp-f
 β
rep.

83

mp-mf
 β
rep.

84

p-f
 α
stacc.

85

p-ff
 α
stacc.

86

p-f
 α
stacc.

87

pp-f
 β
stacc.

88

p-mp
 γ
rep.

89

□ ■ ■ Z

f

α

rep.

90

□ ■ ■ Z

p-f

β

rep.

91

□ ■ ■ ■

p-f

β

rep.

92

■ ■ ■ Z

p-f

β

rep.

93

□ ■ ■ Z

mf

β

rep.

94

■ ■ ■

mf-f

α

rep.

95

□ ■ ■ ■

mf

β

rep.

96

■ ■ ■

f

port.

97

3.

mp-mf
β
rep.

98

p-f
α
rep.

99

mf-f
β
stacc.

100

mf-f
β
rep.

101

(f)
β
port.

102

p-f
β
stacc.

103

1.

p-mf
β
stacc.

104

3.

mp
β
rep.

105

3.

E $\flat$

106

3.

A $\flat$

C

107

1.

C

108

3.

A $\flat$

109

3.

C $\sharp$

110

3.

F

C $\sharp$

111

3.

F

112

1.

F

113

3.

mp

β

rep.

114

1+3

mp

β

rep.

115

1+3

mp

β

rep.

116

3.

mf

β

stacc.

117

3.

p-mp

β

rep.

118

3.

Ab

mf-f

β

stacc.

2

119

Bb

F

p-f

β

rep.

120

F

p-f

β

rep.

121

C#
 mp-f
 α
 stacc.
 f
 R

122

C#
 mp-f
 stacc.

123

F
 E♭
 p-f
 β
 stacc.

124

B♭
 F
 C
 p-f
 α
 stacc.

125

B♭
 F
 C
 p-f
 α
 stacc.

126

F
 C
 p-f
 α
 stacc.

127

F
 C
 p-f
 β
 stacc.

128

F
 C#
 p-f
 α
 stacc.

129



p-ff
 α
stacc.

130



pp-f
 α
stacc.

131



p-f
 α
stacc.

132



pp-f
 α
stacc.

133



mf-f
 β
rep.

134



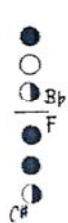
mf-ff
 β
rep.

135



mp
port.

136



mf-f
 β
rep.

137

3.

C#

mp
β
rcp.

138

Bb

F

Eb

f
β
port.

139

Bb

F

f
β
rcp.

140

F

pp-f
α
stacc.

141

1.

F

mf
β
rcp.

142

pp-f
α
stacc.

143

3.

Bb

F

mp
β
rcp.

144

3.

F

C#

mp
β
rcp.

145

3.
●
○
○ F
●
○
●
E_b

□ ■ ■ Z

mp
β
rep.

146

3.
●
○
○ F
●
○
●

□ ■ ■ Z

mp
y
rep.

147

3.
●
○
○ F
●
○
○

□ ■ ■ Z

mp
β
rep.

148

3.
●
○
○ A_b
○
○
○

□ ■ ■ Z

pp-p
β
rep.

149

●
●
● B_b
●
●
●
C_#

□ ■ ■ Z

mp-mf
β
port.

150

1.
●
●
● B_b
●
●
●

□ ■ ■ Z

mf
y
port.

151

3.
●
●
●
●
●
●
C

□ ■ ■ Z

mp-mf
y
port.

152

●
●
● F
●
●
●
C_#

■ ■ ■ Z

mp-mf
β
rep.

153

p-mf
β
rep.

154

p-mf
β
rep.

f-ff
γ
port.

155

pp-f
α
stacc.

156

pp-mf
α
rep.

157

(p-f)
mp-mf
β
rep.

158

pp-mf
β
rep.

159

pp
γ
port.

160

(p-f)
mp-mf
β
rep.

p-f
α
rep.

161



Diagram showing musical notation for exercise 161. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a trill (T) on the first measure, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single eighth note. Dynamics include *p-f* and *rep.* (ritardando).

162



Diagram showing musical notation for exercise 162. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a trill (T) on the first measure, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single eighth note. Dynamics include *mp* and *port.* (portamento).

163



Diagram showing musical notation for exercise 163. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a trill (T) on the first measure, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single eighth note. Dynamics include *mp-mf* and *rep.* (ritardando).

164



Diagram showing musical notation for exercise 164. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a trill (T) on the first measure, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single eighth note. Dynamics include *p-f* and *stacc.* (staccato).

165



Diagram showing musical notation for exercise 165. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a trill (T) on the first measure, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single eighth note. Dynamics include *p-mf* and *rep.* (ritardando).

166

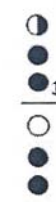


Diagram showing musical notation for exercise 166. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a trill (T) on the first measure, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single eighth note. Dynamics include *p* and *rep.* (ritardando).

167



Diagram showing musical notation for exercise 167. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a trill (T) on the first measure, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single eighth note. Dynamics include *mf-f* and *rep.* (ritardando).

168

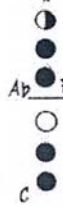


Diagram showing musical notation for exercise 168. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody features a trill (T) on the first measure, followed by a series of eighth notes. The bass line consists of a single eighth note. Dynamics include *mp* and *rep.* (ritardando).

169

3.

Ap

Ep

C#

mp

β

rep.

N

170

Ap

C#

mf-f

β

rep.

171

Ap

Ep

p-mf

β

rep.

R

172

Ap

Ep

mp

β

rep.

N

173

mp

β

port.

174

Ap

C

mp

β

rep.

175

1.

Ap

C

mp-mf

β

rep.

176

Bp

mf

β

rep.

177

mp-mf
β
rep.

178

p-mf
α
stacc.

179

mp-mf
α
rep.

180

mp-mf
α
rep.

181

p-f
α
stacc.

182

f
β
rep.

183

mp
β
rep.

184

mp
β
port.

185

mf
β
port.

186

mf
β
rep.

187

mf
β
rep.
N

188

mp-mf
β
rep.

189

mp-mf
α
rep.
N

190

mp-mf
β
rep.

191

mp-mf
β
rep.
N

192

mf
β
rep.

193

mp
 β
rep.

194

mp
 β
port.

195

mf
 β
rep.

196

mf
 β
rep.

197

mp-f
 β
rep.

198

mp-mf
 α
stacc.
N

199

mp-mf
 β
rep.

200

mp-mf
 β
rep.

201

B $\flat$
Ep
mf
port.
N

202

F
c $\sharp$
mp-f
ten.

203

B $\flat$
Ep
f
port.

204

c
mp-f
β
rep.

205

c
mp
β
rep.

206

F
c
mf-f
β
rep.

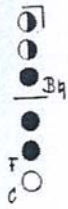
207

F
c
mp-ff
β
rep.

208

F
c
mp-mf
β
rep.
f-ff
(f)
ten.

209



Musical notation for measure 209: Treble and bass staves. Treble staff has a complex chord with a sharp sign. Bass staff has a complex chord. Dynamic marking: *mf* γ port. N.

210



Musical notation for measure 210: Treble and bass staves. Treble staff has a complex chord with a sharp sign. Bass staff has a complex chord. Dynamic marking: *mf-f* β rep.

211



Musical notation for measure 211: Treble and bass staves. Treble staff has a complex chord with a sharp sign. Bass staff has a complex chord. Dynamic marking: *mp-f* β rep.

212



Musical notation for measure 212: Treble and bass staves. Treble staff has a complex chord with a sharp sign. Bass staff has a complex chord. Dynamic marking: *p-ff* β stacc.

213



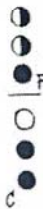
Musical notation for measure 213: Treble and bass staves. Treble staff has a complex chord with a sharp sign. Bass staff has a complex chord. Dynamic marking: *mp* γ port.

214



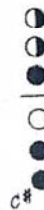
Musical notation for measure 214: Treble and bass staves. Treble staff has a complex chord with a sharp sign. Bass staff has a complex chord. Dynamic marking: *p-f* β rep. $\sim$

215



Musical notation for measure 215: Treble and bass staves. Treble staff has a complex chord with a sharp sign. Bass staff has a complex chord. Dynamic marking: *p-f* β port.

216



Musical notation for measure 216: Treble and bass staves. Treble staff has a complex chord with a sharp sign. Bass staff has a complex chord. Dynamic marking: *p-ff* β rep.

217



Diagram for exercise 217 showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The notes are beamed together. Below the staff, there is a dynamic marking *p-f* and a breath mark β with the instruction *rep.*

218



Diagram for exercise 218 showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The notes are beamed together. Below the staff, there is a dynamic marking *mp* and a breath mark β with the instruction *ten.*

219



Diagram for exercise 219 showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The notes are beamed together. Below the staff, there is a dynamic marking *p* and a breath mark β with the instruction *port.*

220

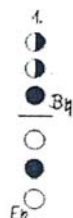


Diagram for exercise 220 showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The notes are beamed together. Below the staff, there is a dynamic marking *p-mf* and a breath mark α with the instruction *rep.*

221



Diagram for exercise 221 showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The notes are beamed together. Below the staff, there is a dynamic marking *mf* and a breath mark β with the instruction *port.*

222



Diagram for exercise 222 showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The notes are beamed together. Below the staff, there is a dynamic marking *mp-mf* and a breath mark β with the instruction *rep.*

223



Diagram for exercise 223 showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The notes are beamed together. Below the staff, there is a dynamic marking *p-f* and a breath mark β with the instruction *stacc.*

224



Diagram for exercise 224 showing a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The notes are beamed together. Below the staff, there is a dynamic marking *p-f* and a breath mark α with the instruction *stacc.*

225

p-f
 β
stacc.

226

p-f
 β
rep.

227

p-f
 α
stacc.
 $\sim$

228

mp-f
 α
rep.

229

p-f
 β
stacc.

230

p-f
 β
rep.

231

p-mf
 β
rep.
 $\sim$

232

p-mf
 β
rep.

233

□ ■ ■ Z

p-f
 β
stacc.

234

□ ■ ■ Z

1

p-mf
 β
rep.

235

□ ■ ■

p-f
 β
rep.

236

■ ■ Z

mf-f
 β
rep.

237

■ ■

mf
port.

238

■ ■

mf-f
port.

239

□ ■ ■

p-mf
 β
rep.

240

■ ■ Z Z

p-mf
 β
rep.

mp
ten.

241

p - mf
 α
stacc.

242

mp - mf
 β
stacc.

243

mp - mf
 β
stacc.

244

pp - ff
 α
stacc.

245

p - f
 α
stacc.

246

p - mf
 α
stacc.

247

pp - mf
 α
rep.

248

mp - mf
 γ
rep.

249

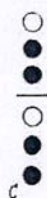


Diagram showing musical notation for measure 249. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note F#4, a quarter note G#4, and a half note A4. The bass line consists of a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *p-f* with a staccato symbol. The articulation is marked with a staccato symbol.

250



Diagram showing musical notation for measure 250. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note F#4, a quarter note G#4, and a half note A4. The bass line consists of a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *pp-ff* with a staccato symbol. The articulation is marked with a staccato symbol.

251



Diagram showing musical notation for measure 251. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note F#4, a quarter note G#4, and a half note A4. The bass line consists of a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *p-f* with a staccato symbol. The articulation is marked with a staccato symbol.

252



Diagram showing musical notation for measure 252. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note F#4, a quarter note G#4, and a half note A4. The bass line consists of a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *mp-mf* with a portato symbol. The articulation is marked with a portato symbol.

253



Diagram showing musical notation for measure 253. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note F#4, a quarter note G#4, and a half note A4. The bass line consists of a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *p-f* with a staccato symbol. The articulation is marked with a staccato symbol.

254



Diagram showing musical notation for measure 254. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note F#4, a quarter note G#4, and a half note A4. The bass line consists of a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *p-mf* with a staccato symbol. The articulation is marked with a staccato symbol.

255

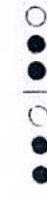


Diagram showing musical notation for measure 255. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note F#4, a quarter note G#4, and a half note A4. The bass line consists of a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *p-f* with a staccato symbol. The articulation is marked with a staccato symbol.

256

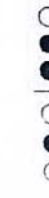
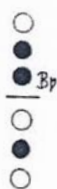


Diagram showing musical notation for measure 256. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of a half note F#4, a quarter note G#4, and a half note A4. The bass line consists of a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3. The dynamic marking is *mp-mf* with a staccato symbol. The articulation is marked with a staccato symbol.

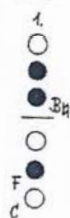
257



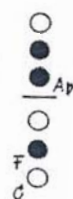
258



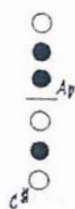
259



260



261



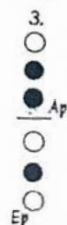
262



263



264



265



pp-f
stacc.

266



mp-f
3 rep.

267



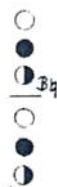
mp-f
3 stacc.

268



mp-mf
3 stacc.

269



mf-f
3 rep.

270



p-f
3 rep.

271



f
3 rep.

272



f
3 rep.

273



Handwritten musical notation for measure 273. Above the staff are three square boxes, the second of which is filled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with a slur. A dynamic marking 'f' is present, along with 'port.' and a wavy line. A downward-pointing triangle is also shown.

275



Handwritten musical notation for measure 275. Above the staff are three square boxes, the second of which is filled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with a slur. A dynamic marking 'f' is present, along with 'port.' and a wavy line. A downward-pointing triangle is also shown.

277



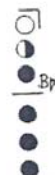
Handwritten musical notation for measure 277. Above the staff are three square boxes, the second of which is filled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with a slur. A dynamic marking 'f' is present, along with 'ff' and 'rep.'. A downward-pointing triangle is also shown.

279



Handwritten musical notation for measure 279. Above the staff are four square boxes, the second and third of which are filled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with a slur. A dynamic marking 'mp-f' is present, along with 'stacc.' and a wavy line. A downward-pointing triangle is also shown.

274



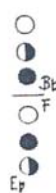
Handwritten musical notation for measure 274. Above the staff are three square boxes, the second of which is filled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with a slur. A dynamic marking 'mp-f' is present, along with 'rep.'. A downward-pointing triangle is also shown.

276



Handwritten musical notation for measure 276. Above the staff are two square boxes, the second of which is filled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with a slur. A dynamic marking 'mf' is present, along with 'rep.'. A downward-pointing triangle is also shown.

278



Handwritten musical notation for measure 278. Above the staff are three square boxes, the second of which is filled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with a slur. A dynamic marking 'ff' is present, along with 'port.'. A downward-pointing triangle is also shown.

280



Handwritten musical notation for measure 280. Above the staff are four square boxes, the second and third of which are filled. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a melody with a slur. A dynamic marking 'mp-f' is present, along with 'stacc.'. A downward-pointing triangle is also shown.

281

f
rep.

282

f
rep.

283

f
rep.

284

f
rep.

285

mf
port.

286

p-mf
rep.

287

mp-mf
rep.

288

mp-mf
rep.

289

mp-mf
β
rep.

290

p-f
β
rep.

291

mp-mf
β
rep.

292

mp-mf
β
rep.

293

p-f
β
stacc.

294

mf
β
rep.

295

mp-mf
α
stacc.

296

mp-mf
β
stacc.

297

1.

$A\flat$ - $C^\sharp$

$mp-f$
 β
stacc.

298

3.

$A\flat$ - $C^\sharp$

mf
 γ
stacc.

299

3.

$C^\sharp$

mf
 γ
rep.

300

$E\flat$ - $C^\sharp$

$mp-mf$
 β
rep.

301

$A\flat$ - $C^\sharp$

f
 β
rep.

302

3.

$A\flat$ - $C^\sharp$

mp
 β
rep.

303

$A\flat$ - $C^\sharp$

mf
 γ
rep.

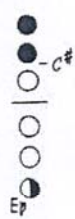
304

3.

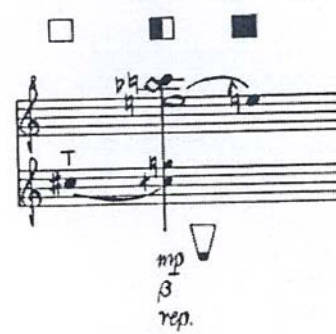
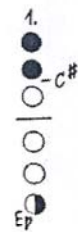
$A\flat$ - $C^\sharp$

mf
 β
rep.

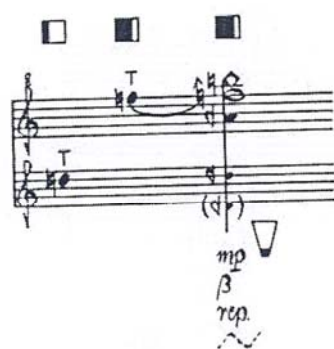
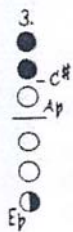
305



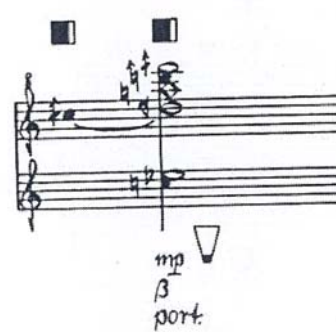
306



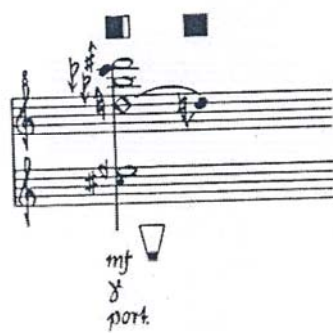
307



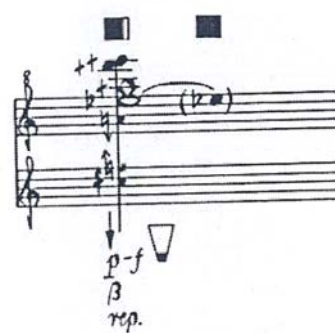
308



309



310



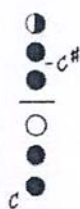
311



312



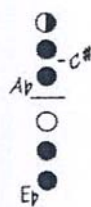
313



314



315



316



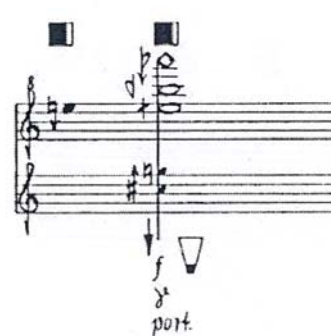
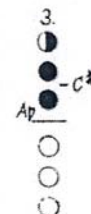
317



318



319



320



321

Ab - C#

●

●

○

○

○

■ ■ ■ Z

mp-mf
port.

323

F

●

●

●

D-

●

■ ■

mf
port.

325

●

●

●

D-

○

○

■ ■ Z Z

f
port.

327

1.

●

●

●

D-

●

Ep

■ ■

mp-mf
port.

322

F

●

●

D-

●

C

■ ■ ■ Z

mf
port.

324

Bb

F

●

●

D-

●

C

■ ■ ■

mf
port.

326

●

●

●

D-

F

Ep

■ ■ ■

f
port.

328

Ab

●

●

●

D-

○

Ep

■ ■ ■ Z

mp-f
stacc.

329

mp-mf
 α
stacc.

330

mp-mf
 β
rep.

331

mp-f
 β
rep.

332

mp-f
 β
rep.

333

mp
rep.

334

mp-f
 β
stacc.

335

mp-mf
 β
rep.

336

mf-f
 β
rep.

337

mp-mf
rep.

338

p-f
rep.

339

mp-mf
stacc.

340

mp-mf
stacc.

341

mp
stacc.

342

p-f
stacc.

343

mp-f
rep.

344

mp-mf
rep.

345

3.
●
●
●
●
●

■ Z Z

mf
ten.

346

●
●
●
●
●

Z Z

f
port.

347

●
●
●
●
●
C

■ ■ Z Z

mp-mf
port.

348

●
●
●
●
●
E_b

■ Z Z

f
ten.

349

●
●
●
●
●
C

■ ■ Z Z

f
ten.

350

●
●
●
●
●
E_b

■ Z Z

f
ten.

351

●
●
●
●
●
C[#]

■ Z Z Z

mf
ten.

352

●
●
●
●
●
C[#]

■ Z Z Z

mf
port.

353

mf
β
port.

354

f
β
port.

355

mf
β
ten.

356

mf
β
port.

357

mf
β
port.

358

mf
β
ten.

359

f
β
port.

360

mp
β
ten.

[illegible]

362

1.

8H

C

f
f
ten.

A musical score for two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes and rests, with some notes marked with 'T' and others with 'Z'. There are also some handwritten markings like '(f)' and '+2H'. The bottom staff has a bass clef and contains fewer notes. To the right of the staves, there is a small cup icon and the word 'f' written twice, followed by 'ten.' at the bottom. Above the staves, there is a box containing the number '362' and some other symbols like a square and a circle. On the left side, there is a vertical column of five circles, each with a different internal pattern, and the letters '1.', '8H', and 'C' next to them.

363

■ Z Z

mf
ten

[illegible]

365

Z

T

f

β

rep.

366

■ ■ Z

● ● ○

● ● ○

○ ○ ○

○ ○ ○

○ ○ ○

Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and a large 'Z' symbol. The notation is in a stylized, handwritten style. The staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There is a large 'Z' symbol above the staff, and a large 'f' (forte) symbol below the staff. The word 'part.' is written below the staff.

Handwritten musical notation for the song "The Rose Tree". The notation is on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble clef. The lyrics are written below the staff: "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The melody is written in the treble clef. The lyrics are written below the staff: "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The melody is written in the treble clef. The lyrics are written below the staff: "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree", "The Rose Tree".

368

■ Z Z

A musical score for a two-part setting of 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, both in treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The melody begins with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The accompaniment begins with a quarter note G3, followed by a half note A3, and then a quarter note B3. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a legend for the symbols used in the score: a solid black circle, a half-filled circle, an open circle, a solid black circle, and an open circle. Below the legend, there is a small diagram of a glass and the text 'f', 'a', and 'rep.'.

369

f
β
ten.
c

371

mf
β
ten.
c

373

f
X
ten.
c

375

f
β
ten.
c

370

f
β
ten.
c

372

mp-mf
β
port.
c

374

mf
β
port.
c

376

mf
β
port.
c

377

■ Z Z

f
β
port.
R

378

■ Z Z

mp-mf
β
port.

379

■ ■ Z Z Z

mf
β
len.

380

■ Z Z

mp
β
port.

381

■ Z Z

mf
β
port.

382

■ Z Z

f
β
ten.

383

■ Z Z

f
β
port.

384

■ ■ Z Z

mf-f
β
port.

385

mf-f
β
ten.
~

386

mp
β
ten.
R

387

mf
β
ten.
~

388

mf
β
ten.
~

389

mp
β
ten.
~

390

mf
port.
~

391

mp
β
ten.
~