

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATTA YETERLİK TEZİ
MÜZİK ANA SANAT DALI
MÜZİK SANATTA YETERLİK PROGRAMI

Özlem KOLAT ÇAKMAKSOY

PIERRE BOULEZ'İN DOMAINES ESERİ ÜZERİNDEN
MODERN KLARNET TEKNİKLERİNE BAKIŞ ve
İCRASINA YÖNELİK ÖNERİLER

DANIŞMAN
Prof. Dr. Beray SELEN

İSTANBUL, Haziran 2022

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATTA YETERLİK TEZİ
MÜZİK ANA SANAT DALI
MÜZİK SANATTA YETERLİK PROGRAMI

Özlem KOLAT ÇAKMAKSOY
(162507006)

PIERRE BOULEZ'İN DOMAINES ESERİ ÜZERİNDEN
MODERN KLARNET TEKNİKLERİNE BAKIŞ ve
İCRASINA YÖNELİK ÖNERİLER

DANIŞMAN
Prof. Dr. Beray SELEN

İSTANBUL, Haziran 2022

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SANATTA YETERLİK TEZİ
MÜZİK ANA SANAT DALI
MÜZİK SANATTA YETERLİK PROGRAMI

Özlem KOLAT ÇAKMAKSOY
(162507006)

PIERRE BOULEZ'İN DOMAINES ESERİ ÜZERİNDEN
MODERN KLARNET TEKNİKLERİNE BAKIŞ ve
İCRASINA YÖNELİK ÖNERİLER

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih :
Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Beray SELEN
Bahçeşehir Üniversitesi

Diğer Jüri Üyeleri : Doç. Dr. Şeyma Ersoy Çak
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Naci Madanoğlu
İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Hatice Nurtap Sümer
İstanbul Okan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Çetin Körükçüoğlu
İstanbul Okan Üniversitesi

İSTANBUL, Haziran 2022

TEŐEKKÜR

Bu çalışmada danıőmanlıęımı yürüten, bilgi, tecrübe ve önerileriyle bana yol gösteren Sayın Prof. Dr. Beray SELEN'e, manevi desteği, değerli görüőleri ve klarnet klavyesi çizimleriyle çalıőmama önemli katkılar sunan Sevgili Seydi Murat KOÇ'a, ulaşamadığım bir kaynağa erişimimi sağlayarak bana yardımcı olan arkadaşım Murat SELÇUK'a, manevi destekleriyle hep yanımda olan dostlarım Gülőad CABBAR KEÇECİ ve Senem Zeynep ERCAN'a, beni her daim destekleyen ve bugünlere gelmemi sağlayan aileme ve eőim Altan ÇAKMAKSOY'a sonsuz teőekkürlerimi sunuyorum.

Haziran 2022

Özlem KOLAT ÇAKMAKSOY

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR	viii
ŞEKİL LİSTESİ	ix
BÖLÜM 1. GİRİŞ ve AMAÇ	1
BÖLÜM 2. 20. YÜZYIL MÜZİĞİNİ ŞEKİLLENDİREN TOPLUMSAL GELİŞMELER ve SANAT DÜNYASINDAKİ GENEL DURUM	3
2.1. MÜZİKTE ORTAYA ÇIKAN BELLİ BAŞLI AKIMLAR... 15	
2.1.1. On İki Ton Tekniği	15
2.1.2. Total Seriyalizm	17
2.1.3. Rastlamsal Müzik.....	18
2.1.4. Mikrotonal Müzik.....	20
2.1.5. Elektronik Müzik	22
BÖLÜM 3. PIERRE BOULEZ ve DOMAINES.....	24
3.1. HAYATI ve ESİN KAYNAKLARI.....	24
3.1.1. Boulez ve Yararlandığı Disiplinler Arası Materyaller	30
3.1.2. Domaines (Alanlar).....	42
BÖLÜM 4. DOMAINES'DE KULLANILAN MODERN ÇALIM TEKNİKLERİ	50
4.1. MULTİFONİKLER.....	50
4.2. KURBAĞA DİLİ.....	51
4.3. RENK PERDELERİ.....	52
4.4. NEFES ve HAVA SESLERİ	54
BÖLÜM 5. İCRAYA YÖNELİK ÖNERİLER.....	56
5.1. DEFTER A ORJİNAL.....	56
5.2. DEFTER B ORJİNAL.....	58
5.3. DEFTER C ORJİNAL.....	61

5.4. DEFTER D ORJİNAL.....	64
5.5. DEFTER E ORJİNAL.....	66
5.6. DEFTER F ORJİNAL	67
5.7. DEFTER A AYNA	68
5.8. DEFTER B AYNA	70
5.9. DEFTER C AYNA	70
5.10. DEFTER D AYNA	71
5.11. DEFTER E AYNA	72
BÖLÜM SON. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	74
KAYNAKLAR.....	76



ÖZET

PIERRE BOULEZ'İN DOMAINES ESERİ ÜZERİNDEN MODERN KLARNET TEKNİKLERİNE BAKIŞ ve İCRASINA YÖNELİK ÖNERİLER

20. yy'da ortaya çıkan Dadaizm, Pointilizm, Sürrealizm, Popüler Sanat ve müzikte şekillenen Yeni Klasikçilik, 12 Ton Müziği, Total Serializm, Rastlamsallık, Somut Müzik, Minimalizm, Açık Form, Elektronik Müzik gibi belli başlı sanat akımlarının çokluğu göz önünde bulundurulduğunda, solo klarnet repertuarının önemli eserlerinden biri olan Domaines, yazıldığı çağın iç içe geçen akım ve stillerinin bir yansıması olarak özünde birçok düşünce, üslup ve çeşitlilik barındırmaktadır. Fransız besteci Boulez'in, entellektüel kişiliği ve birçok sanat dalından yakın arkadaş çevresi ile etkileşimi de bestelerini önemli ölçüde şekillendirmiştir. Besteci Domaines'de, edebiyat, tiyatro, plastik sanatlardan belli eserlerden ve müzikte ortaya çıkan Rastlamsallık, Moment Form, Mikrotonal Müzik gibi akımlardan beslenmiştir.

Teknik düzeyde ise eser, değişken dinamikler ve modern teknikler içermektedir. Bestecinin icracıya seçenekler sunarak kontrollü bir rastlamsallıkla kurduğu yapı, aynı zamanda sayfaya belli düzende yerleştirilmiş parçalardan oluşmaktadır. İcracıya düşen görev sadece nota, ritim ve renklerle bir cümle oluşturmak değil aynı zamanda sayfada sunulan parçaların izlenecek yollarını seçip, aralarındaki süreklilik ve duraklamaları da özenle ayarlamaktır. Bütün bu açılardan eser komplike ve üzerinde düşünülmesi gereken bir yapıdadır.

Bu çalışmada, eserin yazıldığı çağın müziğini şekillendiren olaylar toplumsal gelişmeler ve sanat dünyasındaki genel durumla birlikte ele alınmış, Boulez'in etkilendiği akımlar açıklanmıştır. Bestecinin hayatı ve esin kaynakları üzerinde

durulmuş ve eserin icrasına yardımcı olmak amacıyla içindeki modern teknikler ile ilgili gerekli bilgiler verilerek, performansına yönelik öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: 20. yy Akımları, modern klarnet teknikleri, Boulez, Domaines

Tarih: Haziran, 2022



ABSTRACT

OVERVIEW OF MODERN CLARINET TECHNIQUES THROUGH 'DOMAINES' OF PIERRE BOULEZ AND RECOMMENDATIONS FOR ITS PERFORMANCE

As one of the most significant musical pieces of the solo clarinet repertoire considering the multiplicity of major art movements such as Dadaism, Pointillism, Surrealism, Popular Art that emerged in the 20th century, as well as Neoclassicism, 12 Tone Music, Total Serialism, Indeterminacy, Concrete Music, Minimalism, Open Form and Electronic Music, which was formed in music, *Domaines* contains many ideas, styles and diversity in its essence as a reflection of the intertwined movements and styles of the era in which it was composed. The French composer Boulez's intellectual personality and his interaction with his sphere of close friends from many branches of art also substantially shaped his compositions. In *Domaines*, the composer was inspired by certain pieces of art from literature, theatre and plastic arts as well as the movements such as Indeterminacy, Moment Form and Microtonal Music that emerged in music.

In technical sense, the piece includes variable dynamics and modern techniques. The structure that the composer built with a controlled indeterminacy by offering options to the performer at the same time consists of partitions placed on the page in a certain pattern. The role of the performer is not only to establish a phrase with notes, rhythm and colours, but also to choose the ways to be followed with the partitions presented on the page, as well as meticulously adjusting the continuity and pausings between them. With regard to all mentioned aspects, the piece has a structure that is complicated and require thinking on it.

In this study, the events that shaped the music of the era in which the piece was composed was discussed together with the social developments and the overall situation in the world of art, and the movements that inspired Boulez were explained. The life

and sources of inspiration of the composer were focused on, necessary information was provided regarding the modern techniques within the piece for the purpose of helping with its performance, and recommendations on its performance were presented.

Keywords: Movements of the 20th Century, modern clarinet techniques, Boulez, Domaines

Date: June, 2022



KISALTMALAR

- GRMC** : Somut Müzik Araştırma Topluluğu (Groupe de Recherche de Musique Concrete)
- IRCAM** : Akustik Müzik Araştırma ve Koordinasyon Enstitüsü (Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musique)
- İTÜ** : İstanbul Teknik Üniversitesi
- ORTF** : Fransız Yayın-Televizyon Ofisi (Office de Radiodiffusion-Télévision Française)

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>SAYFA NO</u>
Şekil 2.1: Marcel Duchamp 'Fountain'	10
Şekil 2.2: Xenakis 'Metastasis' Yaylı Çalgılar Glissando, ölçü 309-314	13
Şekil 2.3: Xenakis, Kroki No:11 Yapısal Konseptin İlk Versiyonu	14
Şekil 2.4: Philips Pavyonu	14
Şekil 2.5: Örnek 12 Ton Dizisi ve Çevirimleri	16
Şekil 2.6: Boulez İkinci Piyano Sonatı Müzikal Öğelerin Dizisi.....	18
Şekil 2.7: Çeyrek Ton Skalası	21
Şekil 3.1: Paul Klee 'Kayalık Manzara' <i>Felsenlandschaft</i>	34
Şekil 3.2: Paul Klee, Pedagojik Eskiz Defteri (1953, 16-17).....	36
Şekil 3.3: Boulez'in Don' ve 'Cummings Şairdir' Eserlerinin Eskizleri	37
Şekil 3.4: Calder, 'Üçlü Gonk' (<i>Triple Gong</i>) - 1948, Pirinç, sac, tel ve boya.....	39
Şekil 3.5: Calder Film, 1950	39
Şekil 3.6: 'Bir Zar Atma'nın 1897 Cosmopolis'te Yayınlanan Biçiminden Sayfalar	41
Şekil 3.7: Mallarme 'Bir Zar Atma'	43
Şekil 3.8: Boulez 'Alanlar'	44
Şekil 3.9: 'Alanlar' Defter A Çalma Sırası Seçenekleri.....	45
Şekil 3.10: 'Alanlar' Defter B, Ayna.....	46
Şekil 3.11: 'Alanlar'ın A'dan F'ye Hücre Yerleşim Şeması ve İki Opsiyonlu Okuma Yönü Seçenekleri	47
Şekil 3.12: Defter B Orjinal ve Defter B Ayna	48
Şekil 3.13: Hücre Yerleşimleri Bakımından Defter B Orjinal, Defter B Ayna, Defter D Orjinal ve Defter D Ayna.....	49
Şekil 3.14: Defter A, Hücrelerde Tempo ve Dinamik Seçeneklerini Gösteren Oklar ..	49
Şekil 4.1: Multifonik Notasyon Örneği-1	51
Şekil 4.2: Multifonik Notasyon Örneği-2	51
Şekil 4.3: Antti Auvinen, <i>Eliangelis</i> , 65-70 Ölçüleri Arası Multifonik Notasyon Örneği	51
Şekil 4.4: Alban Berg, <i>Klarnet ve Piyano için Dört Parça</i> , 3. Bölüm 16-18 Ölçüleri Arası Kurbağa Dil Notasyon Örneği	52
Şekil 4.5: David Maslanka, <i>Klarnet ve Piyano için Üç Parça</i> , Kurbağa Dil Notasyon Örneği	52
Şekil 4.6: Armonik Tablo.....	53
Şekil 4.7: Helmut Lachenmann <i>Dal Niente</i> (1970) 1. ve 2. Ölçüler Hava Sesleri Örneği	55
Şekil 5.1: C4 Notası İçin Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi	56
Şekil 5.2: Defter A Hücre 2 Notası	57
Şekil 5.3: F#4 Notası İçin Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi.....	57
Şekil 5.4: Hücre 6 Ses Rengi Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerileri	58

Şekil 5.5:	Defter B Orjinal Hücre 2.....	59
Şekil 5.6:	Defter B Ayna Hücre 4	59
Şekil 5.7:	D \flat 5 Notası İçin Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi	60
Şekil 5.8:	Multifonik Sesler İçin Parmak Pozisyonları	60
Şekil 5.9:	B3 Notası Ses Rengi Değişimi İçin Parmak Pozisyonu Önerisi.....	61
Şekil 5.10:	B4 Notası Ses Rengi Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerisi.....	62
Şekil 5.11:	E6 Notası Ses Rengi Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerisi.....	62
Şekil 5.12:	E6 Notası Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi.....	63
Şekil 5.13:	G5 Notası Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerileri	63
Şekil 5.14:	C5 Notası Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerisi	64
Şekil 5.15:	D \sharp 6 Notasındaki Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonları.....	65
Şekil 5.16:	E5 Notasındaki Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu	65
Şekil 5.17:	F6 Notasındaki Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonları	66
Şekil 5.18:	G4 Notası İçin Multifonik Pozisyon Önerisi	66
Şekil 5.19:	Defter F Hücre 1	67
Şekil 5.20:	Defter F Hücre 3	67
Şekil 5.21:	G4 Notası Renk Değişimi İçin Parmak Pozisyonu Önerisi	68
Şekil 5.22:	A \flat 3 Notası Ses Rengi Değişimi İçin Parmak Pozisyonu Önerisi.....	69
Şekil 5.23:	D4 Notası Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi	70
Şekil 5.24:	F3 Notası Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi.....	71
Şekil 5.25:	G \flat 5 Notasındaki Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerileri.....	72
Şekil 5.26:	G4 Notası Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi	73

BÖLÜM 1. GİRİŞ ve AMAÇ

20. ve 21. yüzyılın önemli sanatçılarından, Fransız besteci, orkestra şefi, yazar Pierre Boulez, orkestra eşlikli versiyonunu da yaptığı solo klarnet için 'Domaines' eserini 1969 yılında tamamlamıştır. İçinde bulunduğu 20. yüzyıl, 300 yıllık müzik geleneğinin yapıtaşlarının değiştiği, yeni bir müzikal dilin ortaya konduğu bir dönemdir. Bu dönemde sanatçılar, önceki dönemlerdeki stil ve kalıpların dışına çıkarak, söylenmemiş olanı söyleme istegindedirler.

Yeni bir ifadeye dair bu yoğun ve çoklu yol arayışı, döneme dair kullanılan referans terimlerin ve başlıkların çeşitliliğinde de kendini gösterir; '20.yüzyıl müziği', 'yeni müzik', 'çağdaş müzik', 'modernizm', ya da en yalın haliyle 19. yüzyıl sonrası dönem, sanatta hiçbir dönemde olmadığı kadar stil plüralizmi barındırmaktadır. Bu çağ, ilk yarısına iki dünya savaşı sığdırmış, ikinci yarısında da hızla yaşanan teknolojik gelişimler ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile sanatta ve elbette müzikte, hızlı ilerlemelerin, yeni yol ve yöntemlerin çokluğuna sahne olmuştur. 20. yüzyılın tüm bu söz konusu yeni söylemlerini etkileyen ve şekillendiren başlıca unsurlar arasında; kapitalist üretim ve hızla kentleşen Avrupa'nın siyasal arka plana etkisi, materyalizmin yarattığı huzursuzluk ve savaşların buhranları, Afrika ve Doğu sanatlarının Batı'daki etkileri, Batılı sanatçıların Amerika'da biçimlendirdikleri sanat, yenilik arayışları ve dönemin aşırılıklarına karşı ortaya konmak istenen tepkiler sayılabilir.

Bu yüzyıl sanatının bir özelliği de ortaya çıkan yeni ifade biçimlerinin çokluğu kadar, birçoğunun arasında keskin sınırların olmamasıdır. İç içe geçen akımlar, bir bestecinin birçok akım içinde eserler vermesi ve hatta bir eserin birden fazla akım barındırması olağan bir durumdur. Bu çağın girift özelliklere sahip sanatında sanatçılar, ekonomik, siyasal, toplumsal konjonktürden ve sanatın diğer dallarından, doğrudan ve dolaylı olarak etkilenmiş ve/veya beslenmişlerdir.

1925 yılında doğan ve çağın ikinci yarısında üretmeye başlayan Boulez'in müzikal yazısı da, kendinden önce ortaya konan yeni müzikal ifade dili ile başlar ve sanatın, edebiyatın, müziğin evrimi içerisinde devinerek şekillenir. Eserlerinde şairlerin,

ressamların, tiyatrocunun ve yazarların etkileri oldukça fazladır. Besteciliğinin yanı sıra orkestra şefliği yapmış, müzik yazıları yazmış olan Boulez, aynı zamanda birçok müzik enstitüsünün de kurucusudur. Yazdığı makaleler, 20.yy klasik müziğinin yeni rotasını çizmede önemli bir rol oynamış, geniş çapta okunmuş ve alıntılanmıştır.

Boulez'in *Domaines* eseri ise, 1949-1954 yılları arasında John Cage ile arkadaşlığı ve fikir alışverişlerinin yansıması olarak aleotorik müzik tasarımı fikriyle besteler yaptığı dönemin uzantısıdır. Boulez'in Rastlamsal Müzik düşüncesi Cage'den farklı olarak, belli kontroller dahilinde şans unsurları kullanarak besteleme yöntemi seçmesine dayanır. Boulez aynı zamanda *Domaines*'de, Mallarme'nin şiirinde oluşturduğu tipografik yazımın etkisiyle, icracıyı çeşitli alternatif okumalar arasında bir yol çizmeye yönlendirerek sabit bir müzikal metin düşüncesinden çıkartıp bir form değişkenliği elde etmiştir. James Joyce'un 'Finnegan Uyanması' kitabında, sondaki tamamlanmamış cümlenin başa geri götürmesi fikri ve Stockhausen'ın her biri ayrı ayrı karakterize edilen pasajları bir 'an' olarak kurgulayıp, hiçbirinin bir başlangıç ve ve bir son iddisında olmadan bir mozaik oluşturma düşüncesi de *Domaines*'i şekillendirmiştir. İcra açısından ise eserde birçok modern teknik ve yönlendirme bulunmaktadır fakat Boulez örneğin multifonik sesler için bu yöntemleri kullanan bestecilerin çoğunun aksine, bir parmak pozisyonu önerisinde bulunmamıştır. Bunlara ek olarak eserin tek alternatif basımında da belli hatalar mevcuttur.

Bu çalışmada bahsi geçen konulara ışık tutmak ve icrayı kolaylaştıracak öneriler sunmak hedeflenmiştir. Bu hedefe giden yolda bütünsel bir yaklaşım gözetilerek dönemin sanatsal gelişimi yaşanan toplumsal olaylar ışığında ele alınmış, Boulez'i eserleri ile beraber tanımak, 20. yüzyıl sanatındaki yeri, yaratım süreçleri ile eseri ve ilgili modern klarnet tekniklerini incelemek amaçlanmıştır.

BÖLÜM 2. 20. YÜZYIL MÜZİĞİNİ ŞEKİLLENDİREN TOPLUMSAL GELİŞMELER ve SANAT DÜNYASINDAKİ GENEL DURUM

Her çağ, akım ve stilin kendinden öncekileri geliştiren ya da karşıt fikirle yeni yöntemler ortaya koyan devinimi düşünüldüğünde, 20. yüzyıl düşünce ve ifadelerinin hazırlayıcı etmenleri için 19. yüzyıla bakmak gereklidir. Klasisizmin kurallarından sıyrılarak, düş ürünü yolları bulup geliştiren 19. yüzyıl Romantizm çağının doğurduğu duyarlılık, modern sanat ve insanın ifade biçimlerini de şekillendirmiştir.

Sanayi Devrimi ile başlayan makineleşme, 19. yüzyılın ikinci yarısında artan endüstriyel gelişim ve makineye dayalı üretim ile Batı Avrupa'nın sosyal sınıf yapısını değiştirerek yeni bir işçi sınıfı doğmasına yol açmış, sanayileşme ve şehirleşme bilimsel ve teknik gelişmeleri hızlandırmıştır (Hamitoğulları, 1982). Endüstrileşme ile tarımsal üretimin büyümesi ekonomik kalkınma sağlarken artan nüfus kentlerde yoğunlaşmış, diğer yandan bireysel çıkarlar ve ortak kültürel bilinç arasındaki tansiyon da derin bir toplumsal parçalanmaya yol açmıştır. Bunun sanata yansması da, karşıt tepkiler ve üslupsal dağılma olarak karşımıza çıkmaktadır (Shiner, 2013). Çağın çehresini şekillendiren endüstri, dünya politikalarını ve toplumsal çevreyi güçlü bir şekilde etkileyerek insan yaşamında iç huzursuzlukları tetiklerken, materyalizmin sebep olduğu devamlı endişeye, Kübist ve İzlenimci (Empresyonist) sanatçılar resim sanatında objeyi parçalayarak ilk tepkiyi göstermişlerdir. Bu durumu, eşyanın dış görünüşünün anlatımını reddederek tuvallerinden tamamen çıkararak ve materyalist düşünceye karşı duran soyut akımlar izlemiştir (Turani, 2013).

Yirminci yüzyılın yeni sanatsal söylemlerine zemin hazırlayan faktörlerden biri de, farklı kültürlerin ürettiği sanatların keşfedilmesidir. Post-Empresyonist sanatçıların birçoğu Japon baskı resimlerinden etkilenirken, Fransız besteci Debussy ise, Afrika, Arabistan ve Uzakdoğu'dan gelen halk müziği topluluklarının performanslarının yer aldığı 1889 Paris Sergisi'nde dinlediği Cava yerlilerinin gamelan orkestrasındaki doğuya

has pentatonik motiflerinden ilham almıştır. 20. yüzyılın başlarında Fransız İmparatorluğu'nun Afrika'ya doğru genişlemesi ile Afrika ve Mısır sanat eserleri ve geleneksel ritüel maskelerinin Paris'e getirilerek sergilenmesi ise, Picasso ve Matisse gibi sanatçılarda Afrika'dan ilham alan estetik bir üslup değişikliğine yol açmıştır. Tüm bu sanatçılar yüzyılın başında eserlerine yansıttıkları yeniliklerle modern sanata geçişin öncülüğünü üstlenmişlerdir (Shiner, 2013).

Müzik sanatında yaklaşık 1870'ten, 1914'te başlayan 1. Dünya Savaşı'na kadar geçen sürede önemli değişiklikler yaşandığı görülmektedir. 18. ve 19. yüzyıllarda besteciler tonal armoninin hakimiyetindeyken, 19. yüzyılın sonlarında bir ton ekseninde eser yaratma düşüncesinin sınırlarını zorlamaya başlamışlar ve yeni yüzyılda atonal düşünceye evrilen müzik dili ile kendilerine yeni kapılar açmışlardır. Buna ek olarak, 18. ve 19. yüzyıllarda Rusya, İskandinav ülkeleri ve Avrupa'da egemen olan Alman müzik geleneği, gelişen ulusalcılık hareketleriyle birlikte, pek çok bestecinin kendi ülkelerine ait materyalleri eserlerinde kullanmaya başlamasıyla değişmeye başlamıştır. Ulusalcılık akımının paralelinde, Fransızların kendilerine özgü bir "Fransız" biçimi yaratma isteği, başta Debussy (1862-1918) olmak üzere birçok besteciye etkilemiş ve yarattıkları yeni ifade biçimleri 20. yüzyılda ortaya çıkan akımların çoğuna öncülük etmiştir.

Debussy sadece Ulusalcılık akımı ile değil, çok çeşitli ve yenilikçi müzikal dili ile 20. yüzyıl müziğine yön veren besteciler arasındadır. İzlenimci ressamlardan oluşan arkadaş çevresi ve Simgeci (Symbolist) şairlerin etkisinde, ilk defa görülen izlenimci müzik yöntemlerinin tüm teknik yanlarını oluşturmuş ve her bir ses renginin en saf halini ortaya çıkarmak adına tını arayışını sürekli sürdürmüştür. Hayatının son yıllarında yazdığı üç sonatla Yeni Klasikçilik (1920) akımının ve eserlerinde Doğu'ya has modal dizileri kullanışıyla, doğu müziğinden esinlenen bestecilerin öncüsüdür. Ayrıca, kromatik gamı tonalite kuralları içinde çözümlenemez biçimde kullanmasıyla atonal ve 12 Ton Müziği'nin hazırlayıcısı olduğu kabul edilebilir (Mimaroğlu, 2019).

20. yüzyılın devrimci aşamalarının öncüleri arasında aynı Debussy gibi, ilk dönem eserlerinde Wagner'i ve ulusalcılığı yaşatan ve giderek romantik düşüncenin misyonunu tamamladığını düşünen Stravinsky (1882-1961) ve Schönberg'i (1874-1951) de saymak gereklidir. Çağın ilk çeyreğinde gençlik dönemlerini yaşayan bu besteciler Post-Romantizm akımı etkisindedirler. Müzikal dilleri ise, 19. yüzyılın sonlarına doğru iyice

yoğunlaşan kromatizmin ve Wagner ile sorgulanmaya başlayan tonal armoninin terkine doğru sınırları zorlayarak yeni yüzyılda atonaliteye evrilmiştir.

Atonalitenin dil yeniliği Ekspresyonizm'in (Dışavurumculuk) müzikteki karşılığı olarak kabul edilebilir. Schönberg'in kromatik gamın her bir notasını aynı önemde ele alma eğilimi ile "atonal" düşünceye ulaştığı yapıtları, bilinçaltını araştıran bir müzik olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Bu eserler bir yandan Freud Viyana'sı diğer yandan da Kokoschka, Kirchner ve Klimt'in resimleriyle paralel görülmektedir (Mimaroglu, 2019).

Müzikteki atonalite ve uyumsuzluk ideası bu yeni yüzyılda Charles Ives'ten Bela Bartok'a kadar birçok besteci tarafından yeni yapı, ritm ve dokularla uygulanmış ve çoğu eser olumsuz eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır. Örneğin, 1913 yılında Stravinsky halk kaynaklarından beslediği eseri 'Bahar Ayini' ile tarih öncesi Rusya'da bakirelerin kurban edilmesini son derece yenilikçi bir tutumla, ilkel ritmler, sıkılaştırılmış ve katmanlı dissonanslar ve dansçıların uyumsuz hareketleriyle sergilediğinde, gösteri seyircilerin ıslık ve yuhalamalarıyla zor tamamlanmış ve sansasyonel bir etki yaratarak eleştirmen ve tarihçileri ikiye bölmüştür (Shiner, 2013).

20. yüzyılda sanat, edebiyat ve mimaride baş döndürücü çeşitlilikte tarz, görüş ve yöntem olmasına karşın bir çoğunun ortak manifestosu sanat aracının saflığı ve sadeliğine atfedilen önemdir. İlk modernistler için "saflık", sanatı yabancı herşeyden arındırmaktır. Nitekim edebiyatta James Joyce 'Ulysses', Wirginia Wolf 'Deniz Feneri' ve Marcel Proust 'Kayıp Zamanın Peşinde' romanlarıyla gündelik yaşantının dokusu ve modern hayatın ruhsal dilemmalarını keşfetmek adına yeni yöntemler kullanmışlardır. Malevich ve Kandisky gibi ressamalar soyutlamanın, besteci Schönberg ise insanın özünü yansıtan saf müziğin uygun ifade biçimi olduğunu savunmuşlardır. Müzikte atonalite ile merkezi notanın çekimi ve uyumlu sesin uyumsuz olan üstünlüğü ortadan kaldırılarak her bir nota eşit öneme sahip bir konuma gelmiş, böylece atonalite ile "ses özgürlüğü", edebiyatta deneyselcilik ile "söz özgürlüğü", resimde de soyutlama ile "saf öz" elde edilmek istenmiştir (Shiner, 2013).

Yeni yüzyılın başlarında kendisine yeni ifade biçimleri arayan sanat dünyası, 1914 yılında başlayan ve dört yıl süren 1. Dünya Savaşı'nın yıkıcı gücünden oldukça etkilenmiştir. Savaş, toplumsal ve siyasal yapıya tesir ettiği gibi, tüm sanat dalları ve sanatçıları da derinden sarsarak, sanat anlayışını kökten değişime uğratmıştır. Savaşa en

sert tepkiyi gösteren sanat akımı ise 1915 ile 1922 yılları arasında süren Dada Hareketi'dir. Zürih, Paris ve New York'ta neredeyse aynı anda başlayan bu akım, adını Fransızca 'tahta at' anlamına gelen 'dada' kelimesinden almıştır (Turani, 2013). Dadacı düşünce, savaşa karşı protesto olarak geleneği reddedip uygarlığı karşısına almıştır. Çünkü savaşla her şeyi yok edebilen insanın önemsenecek bir yönü yoktur. Bu nedenle onlara göre modern dünyanın sanatı kendi kendini reddederek sanat karşıtı (anti-art) olmalı ve düzensizliği, mantıksızlığı, estetik dışı olanı ortaya koymalıdır. Dadacıların bu tavrı savaşın etkilerinin doğrudan yansımasıdır (Boran ve Şenürkmez, 2018). Estetiği kökünden reddedip 'hazır nesne' kullanarak ilk Dada'cı işler yapan Marcel Duchamp ve onun gibi New York'ta yaşayan, 'Dada' adlı dergiyi çıkaran Fransız ressam Francis Picabia, ayrıca Andre Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Eluard gibi şairler ve Alman ressam Max Ernst bu harekette aktif rol oynayan sanatçı ve yazarlardır (Turani, 2013).

1917'de ise Dadaizmle öne sürülen kaotik ve olumsuz anlayışa karşıt, Hollanda'da yayınlanan De Stijl (Üslup) adlı dergiden ismini alan başka bir akım gelişmiştir. Öncüleri arasında ressam Piet Mondrian, mimar Gerrit Rietveld ve Jacobus Oud'un da bulunduğu sanatçılar De Stijl akımıyla geometrik şekillerden yararlanarak, biçim ve renk kullanımının basite indirgenmiş saflığını yakalamayı hedeflemişlerdir. Bu akım çağdaş mimarlık düşüncelerinin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. 1919'da geldiğinde ise Alman mimar Walter Gropius'un kurduğu Bauhaus Okulu ile, mimari ve iç tasarım ürünlerinin sadelik ve kullanılabilirliği ile birlikte zanaat ve sanatın iç içe kullanımını amaçlayan Bauhaus sanat akımı ortaya çıkmıştır. Okulun bünyesinde Paul Klee ve Vassily Kandisky gibi ünlü ressamlar vardır. 1920 yılında ise temelde aynı düşünce ile yola çıkan ünlü Fransız mimar Le Corbusier ile de Pürizm akımı ortaya çıkmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2018).

1920'li yıllar müzik yazısında Schönberg ile yepyeni bir kırılma yaşandığı zamanlardır. Bestecinin 12 Ton Tekniği olarak adlandırdığı bu yeni sistem, oktavdaki on iki sesin önceden belirlenmiş bir sıra içerisinde kullanılmasına dayanmaktadır. Bu sistem biçimci olduğu kadar, majör-minör tonal sisteme alışkın kulaklar için gelişigüzel ve anlamsız duyulmaktadır ve diğer modernist fikirler karşısında daha da saf ve soyuttur (Shiner, 2013).

Schönberg'in öğrencisi Anton Webern (1883-1945) ise, hocasının ortaya koyduğu sistemi farklı teknikler kullanarak geliştirmiştir. Webern 12 seslik diziyi 3-4 seslik modüllere bölerek, çizgisel bir süreklilik yerine her sesi başka bir çalgıya dağıtıp, ses renkleri oluşturacak şekilde bir ezgi düşüncesi geliştirmiştir. Arka arkaya işitilen bu noktasal ses renklerinin dinleyicide bir mozaik etkisi yaratmasından dolayı, Fransız ressam Georges Seurat'nın resimde geliştirdiği Noktacılık (Pointilizm) akımı ile de paralel görülmektedir. Bu nedenle Dizisel Müzik tekniğine kimi zaman Noktacılık adı da verilir.

Müzikte Schönberg'in yeni bir dil yarattığı 1920'li yıllar aynı zamanda Avrupa'da ekonomik olumsuz koşullar ve grevlerin yaşandığı zamanlardır. Savaşın ardından tüm Avrupa ülkeleri ve Amerika'da devletler ekonomiye girişimci olarak destek sağlamaya başlamışlardır. Ekonomik yatırımlar üretime kaydırılıp, tüketim teşvik edilmeye başlamış ve ekonomi için yönetimin etkinliği önemli bir konuma gelmiştir. 1. Dünya Savaşı'nın ardından yıkılan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ile Çekoslovakya, Macaristan, Yugoslavya ve Romanya bağımsız devletler arasına katılmışlardır. Avrupa'da güçler dengesi değişmektedir ve Rusya'da Bolşevikler Çarlık rejimini devirip (1917) iktidarı ele geçirmiştir. 1914-1939 iki büyük dünya savaşı arası zamanda Avrupa'da artan bir gerilim vardır. 1922'de Benito Mussolini ve faşistler İtalya hükümetini ele geçirirken, Almanya'da Adolf Hitler ve Naziler güçsüzleşen Weimar Cumhuriyeti'nde güç kazanmaktadır. 1933'te Hitler seçim kazanarak ülkenin başına geçtiğinde, uyguladığı ırkçı siyaset sonucu, 2. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar geçen süre boyunca yüzbinlerce Avrupalı yazar, sanatçı, düşünür ve bilim insanı Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmiştir. Bu göçler, ABD'nin sanat dünyasının merkezi konumuna gelmesinin birçok sebebinden biridir (Boran ve Şenürkmez, 2018).

İki büyük Dünya Savaşı arasındaki bu gerilimli zamanlarda Avrupa'da, kendilerine Sürrealist (Gerçeküstücü) adını veren bir topluluk ortaya çıkmıştır. Gerçekten çok daha gerçek birşey yaratmak gayesinde olan bu topluluğun çoğu, Freud'un bilinçaltı, bilinçdışı ve düş ile ilgili kuramını referans almışlardır. Freud'un, bilinçli düşüncenin etkisi azaldığında içimizdeki çocuğun, dürtülerin ve vahşi olanın ortaya çıktığını savunan tezinden yola çıkarak sürrealistler, uyanık bir zihnin sanat üretemeyeceğini savunarak, akıl dışı bir yöntemle düşsel görüntülerin resmedilmesi yöntemine başvurmuşlardır (Gombrich, 2020). Dadaizmin akılcılığı yadsıyan görüşü bu akıma

öncülük etmiştir. Dada hareketi tahrip etme dürtüsüyle kendini tüketirken, Sürrealizmle bilinçaltının gizemli gücü yeni bir artistik duygu ile keşfedilmeye çalışılmıştır. Andre Breton 1924 yılında Freud'un etkisinde kaleme aldığı Sürrealist Manifesto ile, sanatta nesneye çok az değer verilmesini savunmuş, Alman ressam Max Earnst ise resimde nesnelerin keyfi şekilde bir araya gelmesinin, eşyanın görüntüsünü o denli kısmi ve başka şekilde anlatılabilir kıldığını savunmuştur. Sürrealist ressamlar arasında Yves Tanguy, Pierre Roy, Felix Labisse, Rene Magritte, Paul Delvaux, Giorgio de Chirico, Alberto Savino, 1925'ten 1927'ye kadar bu akımın etkisinde eserler veren Pablo Picasso, ayrıca Joan Miro, Paul Klee ve Salvador Dali de vardır (Turani, 2013). Dünyaya yayılan bu hareket, birçok ülkede sadece görsel sanatlar alanını değil, edebiyat, sinema, tiyatro, müzik hatta siyasi düşünce pratiği, felsefe ve sosyal teoriyi de etkilemiştir. Müzikte bu akımda eserler veren besteciler arasında Andre Souris, Bohuslav Martinu, Eric Satie, Francis Poulenc, Edgar Varese, Pierre Boulez ve Olivier Messiaen sayılabilir.

İkinci Dünya Savaşı öncesindeki bu dönemde bir yandan da teknolojik gelişmeler hız kazanmıştır. Bu durumun müziğe yansması da büyük çapta olmuştur. Sanat, radyo ve sonraları televizyonla geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Film ve radyo endüstrisi müzisyenlere yeni olanaklar sağlarken, kayıt teknolojisi sayesinde farklı coğrafyalardaki kültürlerin müziklerini daha fazla tanıma şansı doğmuştur. Böylece geleneksel kültürlerdeki farklılıkları inceleme, arşivleme ve belgeleme imkanı da ortaya çıkmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2018).

1939-45 yılları arasında yaşanan 2. Dünya Savaşı'nın etkisi ise ilkinden daha fazla olmuş, yaklaşık 50 milyon insan hayatını kaybederken birçok şehir, tarihi eser ve konut ya tümüyle yıkılmış, ya da ağır hasar görmüş ve bu durum büyük çapta kitlesel göçlere neden olmuştur. Savaş sonrası Avrupa güçsüz ve yaralarını sarma konumundayken, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği dönemin iki büyük gücü olarak kendini göstermiştir. Avrupa ülkeleri biraz da mecburi olarak kutuplaşmış, iki güçten birine tabi olmuştur. Doğu Avrupa Ülkeleri siyasi ve ekonomik olarak Sovyetler Birliği'ne, Batı Avrupa da ABD'ye bağımlı hale gelmiştir. Almanya'nın doğu ve batı olarak bölünmesi, kutuplaşmanın en yoğun bölgesini oluşturmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2018).

Tüm dünyada sanat alanında 1. Dünya Savaşı'na kadar, üstatlar ve yetenek ile yaratıcılığın ana gaye olduğu değerler ön plandayken, 2. Dünya Savaşı sonrası anıtsal sanat eserine karşı olma ona tepki gösterme veya gösteriyi amaçlayan sanat akımları

ortaya çıkmıştır (Turani, 2013). Savaşın yıkıcı etkisi müziğe de yeni yönler vermiştir. Savaş sonrası birçok besteci yeni bir dünya ve yeni bir sanat oluşturmak gerekiyorsa, bu anlayışın geçmiş bağlar ve öğelerden tamamen arınmış olması gerektiğini savunmuşlardır. Bu amaca, 1920'li yıllarda Schönberg'in oluşturduğu Webern'in de geliştirdiği 12 Ton Sistemi hizmet edebilir konumdadır. Fakat Pierre Boulez'e göre Schönberg ve Webern'in uyguladığı 12 Ton Sistemi hala eski geleneklere bir şekilde bağlıdır. Ona göre sadece notalar değil, müziğin tüm elemanları bu dizisel şablona tabi olmalıdır. Böylece 1950'li yılların başında Total Serializm akımı gelişmeye başlamıştır.

Total Seriyalizm akımı, Schönberg'in 12 ton sisteminden ve Webern'in Serializm'inden çok daha kompleks ve katı kurallar içermektedir. İcracı için, bütün değişkenlerin katı biçimde önceden belirlenen hali, kompozisyon açısından da bestecileri zorlamış ve birbirini tekrar eden yapıtlara yol açmıştır. Bu nedenle, zamanla Total Serializmin katı kuralları gevşeyerek, örgütlenmiş dizi anlayışından vazgeçilmiş ve 12 sesin sıralanışı özgür ve belli bir tutarlılıkla kullanılmaya başlamıştır.

Serbest 12 Ton akımı olarak adlandırılan bu teknik ile, bir anlamda Schönberg'in benimsediği 'serbest atonalite' anlayışına geri dönmüştür. Nota süreleri, sıra ve tekrar sayılarının, müziğin anlatılış biçimine göre oluşturulduğu bu akımda, bilinçli olarak ritmik unsurlarla düzenli nabız hissi ortadan kaldırıldığı için, karmaşık ve tam değerinde icra edilmesi zor yapıtlar ortaya çıkmıştır. İçerdiği serbestlik unsuru ve icradaki belirsizliğinden ötürü bu teknik de, Rastlamsallık olarak adlandırılan yeni bir akımın ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Şans, Belirsizlik, Aleatory isimleriyle de kullanılan bu yeni akım; ses, ritim, süre, gibi müziğin değişkenlerinin besteleme sürecinde rastlantılara veya icra sırasında icracının seçimine bırakılması düşüncesine dayanmaktadır. Bu akımın en önemli temsilcisi Amerikalı besteci John Cage'dir ve 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupalı besteci kuşağını da etkilemiştir.

John Cage 1949'da Avrupa'ya gittiğinde Pierre Boulez ile tanışmış ve Boulez'in o dönemde geliştirmekte olduğu yapısalcı müzik karakterinden çok etkilemiştir. Boulez de Cage'in rastlamsallık kuramından etkilenmiş, Serbest 12 Ton düşüncesiyle daha serbestleşmiş olan Seriyalizm düşüncesine daha özgür bakmaya başlamıştır. Cage'in, 1946 yılından beri Almanya'nın Darmstadt kentinde düzenlenen ve halen devam eden ve Pierre Boulez, Luciano Berio ve Karlheinz Stockhausen'ın da ders verdiği "Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursu" (Darmstadt Ekolü) grubuyla tanışıp Avrupalı

bestecilerle kuramlarını paylaşması, Avrupalı bestecilere de kendi yapıtlarını farklı biçimde yapılandırma düşüncelerini aşılamıştır. Fakat Boulez ve Stockhausen rastlamsallığı bestecilik aşamasında kullanmak yerine, seçimi icracının icra sırasındaki tercihlerine bırakmışlardır (Boran ve Şenürkmez, 2018).

Cage'in, müzikal belirsizlik, rastlantısal oluşumlar, Uzakdoğu kültüründeki zaman ve meditasyon öğeleri ve sessizliğin sesle eşdeğer kabul edilmesi düşünceleriyle yarattığı 4 dakika 33 saniyelik sessizlikten oluşan 4'33" eseri ise, 20. yüzyılın çok tartışılan yapıtlarından biri olmuştur. 1952 yılında ilk icrası piyanist David Tudor tarafından gerçekleştirilen bu eser, aslında sessizliğin bir boşluk oluşturmadığını, müzisyen icrasını yapmasa dahi ortada bir sesin var olduğunu, bestecinin deyimiyle sessizliğin olmadığını, sessizlik diye düşünülenin rastlantısal seslerle dolu olduğunu göstermek içindir (Shiner, 2013).

Cage'in 4'33" si bir anlamda Fransız-Amerikalı ressam Duchamp'ın 'Çeşme' (*Fountain*) (R. Mutt imzasını taşıyan bir pisuvar) adlı hazır nesnesi ile "sanat eseri olmayan bir eser yapılabilir mi?" bakış açısıyla oluşturulmuş sanat/karşı sanat anlayışının tam yanında yer almıştır. Her ne kadar Duchamp'ın Çeşme'si 20. yüzyılın başlarında oluşturulmuş olsa da 1950'lerden itibaren üzerinde çok durulur olmuştur. Cage ise Duchamp'dan bir adım daha ileriye giderek sanatçının seçim yapmaya indirgenmiş rolünü, belirsizlik düzeneği kurmaktan ibaret hale getirmiştir (Shiner, 2013).



Şekil 2.1: Marcel Duchamp 'Fountain' (WEB_1, 2021)

Amerika'da yaşayan Marcel Duchamp ve onun gibi Fransız sanatçı Fernand Leger, Amerikalı genç sanatçıların Avrupadan bağımsız yeni anlatım biçimleri bulmalarında etkili rol oynamışlardır. Her ne kadar bu iki Avrupalı sanatçının fikirleri Pop Art'ı yaratmasa da, yarattıkları estetik görüşler bu sanat anlayışının biçimlenmesinde etkili olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası endüstriyel yeni bir kent kültürüne dayalı, sıradan bireyi hedef alan ve kitle iletişim araçlarının yarattığı kabul edilen Pop Art (Popüler Sanat), Amerikalı yazar Lucy Lippard'a göre, önce İngiltere'de, sonra ondan bağımsız olarak New York'ta ortaya çıkmıştır. Pop Art sanatçıları için Dada hareketi, kendilerine dayanak teşkil etmiştir. Duchamp gibi New York'ta yaşayan Robert Rauschenberg ve Jasper Johns'un da pop görüşlerden etkilendikleri ve bu anlayışa ilgi gösterdikleri bilinmektedir. Besteci John Cage ile yakın ilişki içinde olan Duchamps, Rauschenberg, Johns ve Cage pop sanatçıları olmasalar da bazı görüşlere göre Pop Art'ın çıkış kaynağı olarak gösterilmektedirler (Turani, 2013).

Hitler ve Nazilerin hatırasının hala taze olduğu 1950'li yıllarda artık 'modernizm' ve 'biçimcilik' sanatsal özgürlüğün dili olarak görülmektedir. Stalin'in kültür bakanı Andrei Jdanov'un biçimciliği kapitalist bir "çöküş" alameti olarak nitelenmesi, modernizm ve biçimciliği totalitarizm karşıtlığı haline getirmiştir. ABD hükümetinin temsilcisi olarak hareket eden Modern Sanat Müzesi (MOMA), komünist bloktaki denetim ve baskıya karşı Amerika'nın sanatsal özgürlüğü ve liderliğinin göstergesi olarak Soyut Ekspresyonist resimlerin bulunduğu gezici sergileri desteklemiştir. Batı Almanya'da ise yıllık düzenlenen çağdaş sanat sergisinin bir posterinde "Soyut Sanat özgür dünyanın dilidir" sloganı yer almıştır (Shiner, 2013).

1950'li yıllar aynı zamanda teknolojik gelişmelerin de etkisiyle bestecilik akımı olarak Elektronik Müziğin geliştiği zamanlardır. Fransız Ulusal Radyosu'nda ses teknisyeni olarak çalışan Pierre Schaeffer, "Gezegen Kabuğu" adlı bir radyo tiyatrosu için kaydettiği sesleri işlemden geçirerek değişime uğratmış ve bunları müzikal malzeme olarak kullanmıştır. Doğal sesleri değişime uğratarak yaptığı bu müziğe Somut Müzik adını vermiştir. Bunun yanı sıra birçok besteci de tamamen elektronik cihazlardan elde edilen seslerle eserler bestelemiştir (Boran ve Şenürkmez, 2018).

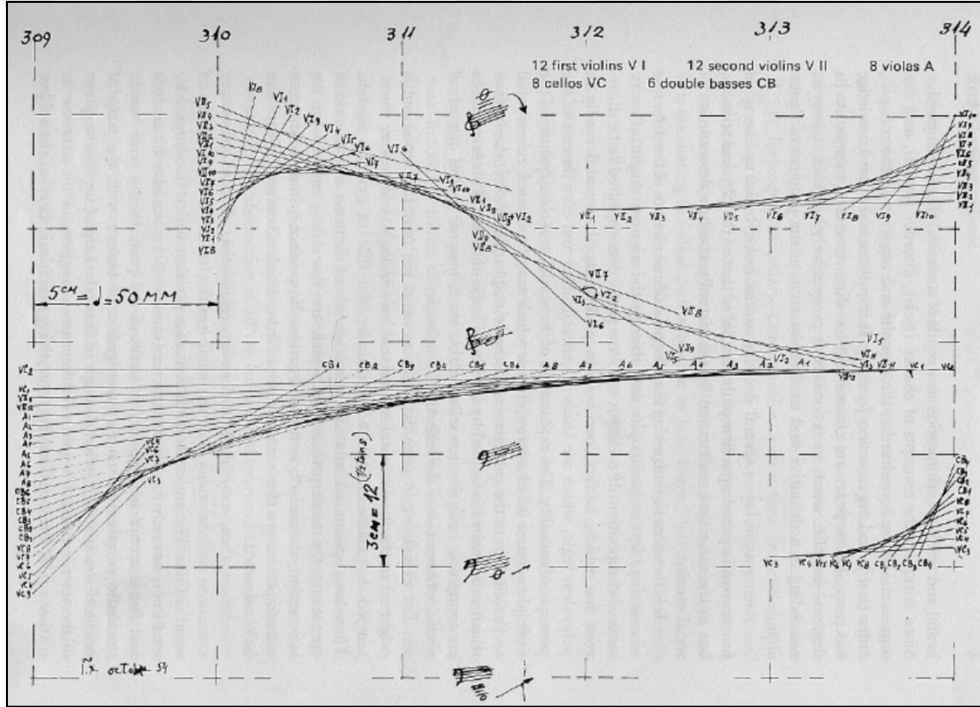
1950'li yılların ortalarına gelindiğinde ise, Amerika'da New York sanat dünyasının çekim merkezi konumundadır. Amerikalı besteci ve sanatçılar da uluslararası platformlarda kendilerini göstermeye başlamışlardır. Üniversitelerin güzel sanatlar

bölümlerine seramik, dokumacılık, fotoğrafçılık, sinema gibi yeni alanlar katılmaya başlamış, edebiyat, müzik ve tiyatro bölümleri gittikçe büyüyerek öğrenci sayılarında patlama yaşanmıştır. 1964 yılında ise, Ulusal Sanat Vakfı'nın kurulmasıyla sanat artık halk önünde onay görmeye başlamıştır. Galeri, müze, dans, tiyatro, müzik toplulukları, sanat festivalleri, edebiyat dergi ve ödülleri ve sanat kurullarının sayısı çığ gibi büyüyerek, sanatın hayat içindeki yeri tarihte o güne kadar hiç görülmemiş oranda artmıştır (Shiner, 2013).

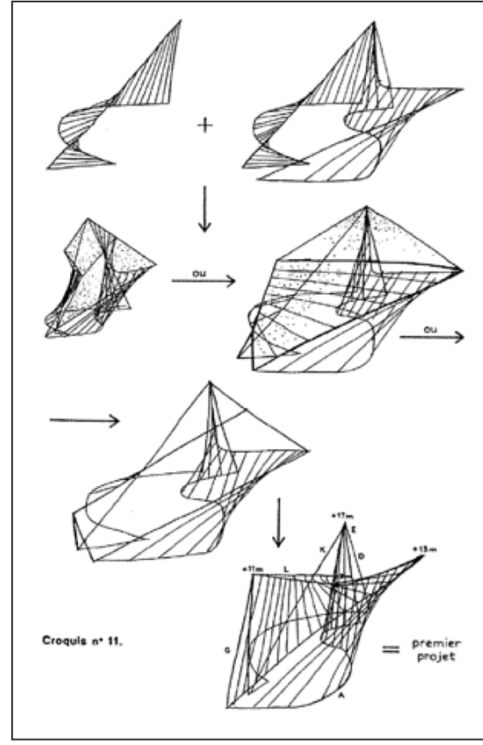
1960'lı yıllarda ise sanatçılar artık, alışılmış anlatım biçimlerini dışlayıp yeni bir sanatsal dil oluşturmak gayesinde olan avangard akımların paralelinde, önceden yapılmamış olanı yapma düşüncesiyle hareket etmektedir. Tüm sanat dallarında sanatçılar sınırlarını zorlamaktadır. Aynı dönemde batılı toplumların birçok alanını etkileyen Uzakdoğu kültürü ve felsefesi ise, büyük bir hızla devinen avangardın yoğun ve karmaşık yapısına zıt bir tutumla, sadeliğe ve az malzemeye odaklanan bakış açısı ile Minimalizm akımının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Müzik ve görsel sanatları etkisi alan bu akım, içsel anlamı, sadeliği, meditatif öğeleri temel almaktadır (Boran ve Şenürkmez, 2018). 1965 yılında filozof Richard Wollheim tarafından ortaya atılan minimalizm, Amerikan Soyut Ekspresyonizmine ve Pop Art'a bir tepki sonucu gelişmiştir (Turani, 2013). Müzikte küçük ölçekli tematik malzemelerin ard arda eklenerek sayısız tekrarı üzerine kurulu bir düşünceyi, görsel sanatlarda biçimsel sadelik ve nesnel yaklaşımı benimsemiştir. Müzikte; La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) ve Philip Glass (1937), görsel sanatlarda; Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933-1996), Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007) ve Robert Morris (1931) bu akımda eserler veren etkili sanatçılardır.

1960'lı yıllarda müzik formunun da Rastlamsallaşması gündeme gelmiştir. Yine aynı dönemlerde "Açık Form" veya "Serbest Form" olarak adlandırılan, müzik yapıtına herhangi bir yerden başlayıp tercihe göre yönelip herhangi bir noktada sonlandırılabilir düşüncesinin temel alındığı bir başka akım gelişmiştir. Bu alandaki en belirleyici eserlerden biri John Cage'in "Atlas Eclipticalis" eseridir. Bu yapıtta Cage, Kuzey ve Güney yarım kürenin yıldız haritalarının kağıt üzerindeki iz düşümlerine denk gelen sesleri kullanarak hem Rastlamsallığı, hem de icra sırasında icracıya esere herhangi bir yerden başlayıp, tercih ettiği bölgelere yönelip, istediği yerde sonlandırabilme özgürlüğü ile Açık Form'u kullanmıştır.

Avrupa'da ve Amerika'da gelişen Rastlamsallık ve Açık Form düşüncesi aynı zamanda yeni notasyon biçimlerinin de oluşmasını sağlamıştır. Grafik veya tümüyle metinden oluşan notasyonlar ortaya çıkmıştır. Aynı yıllarda müziğin dokusal parametresi üzerine kafa yoran Yunan besteci Yannis Xenakis de müziğin yapısal kurgusunu matematiğe dayandırmaktadır. Matematik ve mühendislik eğitimi alan ve İsviçreli-Fransız mimar Le Corbusier'nin asistanlığını yapan Xenakis, Olivier Messiaen'dan da bestecilik dersleri almıştır. 1954'te bestelediği 'Metastasis' adlı eserinin grafik skeçlerini ise, 1958'de Corbusier ile Uluslararası Brüksel Fuarı'nda Philips Pavyonu'nun mimari tasarımının temelinde kullanmıştır. Böylece ilk kez bir müzik eseri matematiksel bir altyapıyla bir mimari tasarımın temelini oluşturmuş ve disiplinlerarası bir beraberlik doğmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2018).



Şekil 2.2: Xenakis 'Metastasis' Yaylı Çalgılar Glissando, ölçü 309-314 (WEB_2, 2021)



Şekil 2.3: Xenakis, Kroki No:11 Yapısal Konseptin İlk Versiyonu (Solomos, 2001)



Şekil 2.4: Philips Pavyonu (WEB_3, 2021)

1960'lı yıllar aynı zamanda elektronik müziğin çağdaş müzik dünyasında önemli yer edindiği zamanlardır. Teknolojik ilerlemenin etkisiyle gelişen yeni cihazlar imkanları arttırmıştır. Özellikle synthesizer'ın gelişimi elektronik müzik üretimi açısından bir dönüm noktası olmuştur. Önceden ses üretimi için stüdyoda her bir katmanın ayrı ayrı kaydedilip üst üste birleştirilmesi gerekirken, bu aygıt sayesinde tek bir cihazda ve

birkaç dakika içinde bu işlemler gerçekleştirilebilir olmuştur. 1970'li yıllara gelindiğinde ise, manyetik bant ve synthesizer'lara ek olarak hızla gelişmekte olan bilgisayar teknolojisi, elektronik müzik alanını önemli ölçüde etkilemiştir. Bilgisayarlar, sesin dijital ortama taşındığında üzerinde her türlü analiz ve işleme olanak sağlamak ve kaydedilmiş doğal sesleri değişime uğratma işlemlerini kolaylaştırmaktadır. Bu yeni imkanlarla, bilgisayar teknolojisi ile elektronik müzik ilişkisini araştırmak ve yeni programlar geliştirmek amacıyla, 1976 yılında Boulez'in öncülüğünde Paris'te IRCAM (Akustik Müzik Araştırma ve Koordinasyon Enstitüsü) kurulmuş, birçok besteci IRCAM'da geliştirilen bilgisayar programlarıyla eserler bestelemiştir (Boran ve Şenürkmez, 2018).

20. yüzyıl, sanat dünyasında ve müzikte yüzlerce yıl egemen olan yapıtaşlarının birer birer yıkıldığı ve tüm geleneksel öğelerin yeniden ele alınması ile baş döndürücü çeşitlikte yeni kavramların ortaya çıktığı bir çağdır. Birçok akım kısa süreli ortaya çıktığı gibi, çoğu sanatçı da hem birden fazla akım içinde eserler vermiş, hem de bir eserde farklı akımları bir arada kullanmıştır. Bu sebeple, bu çağ akımlarında bir iç içe geçme durumu mevcuttur.

Daha açıklayıcı olması için bu çalışmanın devamında Boulez'in etkilendiği ve yararlandığı akımlar detaylandırılacaktır. Ele alınacak akımlar arasında; On İki Ton Tekniği, Total Seriyalizm, Rastlamsal Müzik, Mikrotonal Müzik ve Elektronik Müzik vardır.

2.1. MÜZİKTE ORTAYA ÇIKAN BELLİ BAŞLI AKIMLAR

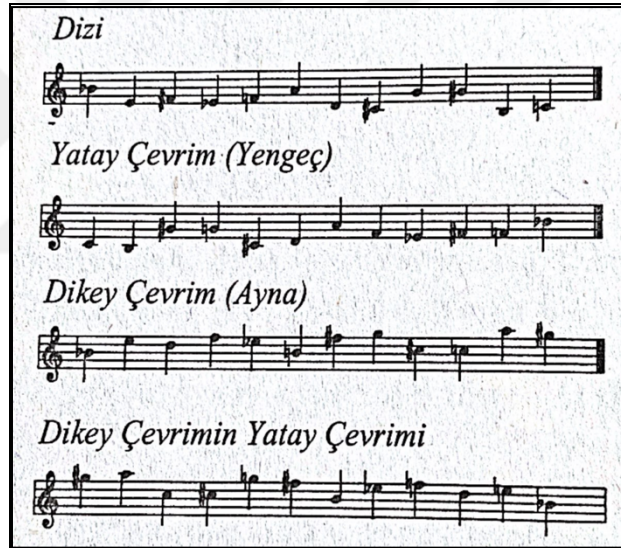
2.1.1. On İki Ton Tekniği

19. yüzyılda Wagner ile sorgulanmaya başlayan tonalite kavramı, Schönberg ve Busoni ile tek bir ton ekseninde olmayan veya merkezi bir tona sahip olamayan eserlerin ortaya çıkmasına dek uzandıktan sonra, Schönberg bir düzen arzusuyla, özgürce yazmaktan öte sistematik bir yapıyı yerine geçirecek tonal armoniyi ortadan kaldırmayı hedeflemiştir. 1915 yılında yeni bir sistem yaratma üzerine çalışmaya başlayan Schönberg, 1923 yılında Op.23 'Piyano İçin Beş Parça' ile 12 Ton Tekniği olarak adlandırılan yöntemle oluşturulmuş ilk eserlerini vermiştir (Kutluk, 1997). Bu teknik, dodekafoni, dizisel müzik veya seriyalizm olarak da adlandırılır.

Bu tekniğin uygulanış biçimi şöyledir; kromatik dizi içinden, kesin bir şart olmamakla beraber, ideal sayı olarak 12 perdelik bir dizi oluşturulur. Dizi içinde bir perde, arka arkaya gelmek koşuluyla istenildiği kadar kullanılabilir ve 12 sesin her biri parça içinde tamamlandığında başa dönebilir. Dizi dört şekilde kullanılabilir;

- 1) Anadizi
- 2) Yatay çevrim (ana dizinin sondan başa dizilmiş şekli)
- 3) Dikey çevrim (ana dizinin çevrilmiş şekli)
- 4) Dikey çevrimin yatay çevrimi (çevrilmiş dizinin sondan başa dizilmiş şekli)

Şekil 2.5'te görüldüğü üzere bu kullanımlar görünümlerinden dolayı yengeç ve ayna olarak da adlandırılabilir. Her bir dizinin 12 ayrı sese aktarılmasıyla da 48 ayrı dizinin kullanılmasına olanak sağlayan malzeme kaynağı ortaya çıkmaktadır. Her biri de yukarıdaki kurallara tabidir.



Şekil 2.5: Örnek 12 Ton Dizisi ve Çevirimleri (Kutluk, 1997)

Schönberg, oluşturduğu bu sistemle tonal ilişki imkanını ve tonal müzikte var olan sesler arasında durak, güçlü notanın çekimi gibi hiyerarşileri ortadan kaldırmıştır. Tüm seslerin eşitliği söz konusudur. Bu sistemi, Schönberg'in öğrencileri ve aynı zamanda İkinci Viyana Okulu¹ bestecilerinden olan Anton Webern ve Alban Berg geliştirmiş ve eserlerinde uygulamışlardır.

¹ İkinci Viyana Okulu: "Viyana Okulu" olarak adlandırılan Haydn-Mozart-Beethoven üçlüsüne gönderme yapılarak "İkinci Viyana Okulu" olarak adlandırılan Schönberg-Berg-Webern üçlüsü. (Boran ve Şenürkmez, 2018)

Anton Webern hocasının geliştirdiği 12 Ton Tekniği'ni benimseyip, onun yöntemini farklı yönlere yönelerek yeni teknikler geliştirmiştir. Webern'in dizisel düşüncesi, 12 seslik dizi içinde birbirinden türetilmiş iki, üç veya dört sesli modüllerden oluşmaktadır. Böylece dizi bölünebilmektedir. Besteci orkestrasyonda da, 12 sesi bir çizgide ve bir çalgıda duyurmak yerine hemen hemen her sesi başka bir çalgıya dağıtarak 'ses rengi ezgisi' (klangfarbenmelodie) adı verilen yeni bir ezgi düşüncesi oluşturmuştur. Böylece ses renklerinin oluşturduğu noktasal ezgi düşüncesi ortaya çıkmıştır. Diğer yandan Webern, 12 ton sisteminde geliştirdiği tekniklerini, çoğu 1 dakikanın altında, en uzununu 8-9 dakika süren eserlerinde yalın ama çok daha konsantre biçimde ele alarak uygulamıştır.

Alban Berg ise, 12 Ton Tekniği'ni Schönberg'in aksine, tonal tınlar elde etmekten imtina etmeden kullanmıştır. Berg, Schönberg'in tekniğindeki 12 sesin tamamının sırasıyla kullanılması, oktavin ikiye katlanmasından kaçınılması, l aralığın kesinlikle tınlamaması, herhangi bir perdenin yanlışlıkla tonik olarak ortaya çıkmaması gerekliliği gibi kurallara tam olarak uymayarak, tonaliteye yönelik kısıtlı imalardan kaçınmamıştır.

2.1.2. Total Seriyalizm

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce 12 Ton Tekniği'nin kullanımı, Schönberg'in öğrencileri ve birkaç besteci ile sınırlı kalmıştır. Savaş sonrası dönemde ise, yeni bir sanat oluşturma düşüncesi ve avangart² hareketi ile besteciler müziğe yepyeni anlatımlar getirmek istemişlerdir. Fransız besteci Pierre Boulez, yeni müziği oluşturma yolunda Schönberg'in 12 Ton Sistemini, eski geleneklere hala bir şekilde bağlı olduğu yönünde eleştirerek Webern'in 12 ton uygulamalarındaki, yapıyı malzemeden türetmesi ve dizi ilkesini tınsal ve doku özellikleri ile ele almasını övmüştür. Boulez de bir adım öteye giderek 12 Ton Tekniği'ni ritim, dinamikler, tını, artikülasyon, doku ve süre gibi müziğin diğer ögelerine de uyarlamıştır. (Bkz: şekil 2.6) Total Seriyalizm, Genel Seriyalizm, Tüm Dizisellik/Diziselcilik gibi isimlerle de adlandırılan bu teknik, bestecilerin ilgi alanlarına bağlı olarak zamanla farklı şekiller almıştır (Auner, 2013).

² Avangart: "Fransızca kökenli avant-garde terimi, 19.yy'dan itibaren, genel kitlenin kabul ettiği ölçütlerin önünde giden ve yapılmamış olanı yapan yaratıcılar için kullanılıyordu. 2. Dünya Savaşının ardından, 1945-70 arasındaki 25 yılı kapsayan dönemi - özellikle Boulez, Stochausen, Berio, Nono, Maderna, Cage, Carter ve Babitt ile biçimlenen ağdaş müzik hareketini - adlandırmak amacıyla kullanılmaya başlandı." (Boran ve şenürkmez, 2018)

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
>	•	•	-	∪	>	>	-	∪	mf	mf	normal
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
pppp	p	pp	p	pppp	mp	mf	mf	f	ff	fff	ffff

Şekil 2.6: Boulez İkinci Piyano Sonatı Müzikal Ögelerin Dizisi (Kutluk, 1997)

Boulez'in geliştirdiği bu yeni sistemde hocası Olivier Messiaen'in (1908-1992) etkisi vardır. Boulez ve Stockhausen'ın estetik görüşlerini etkileyen Messiaen, 1949 yılında yazdığı kısa piyano parçası 'Değer ve Gürlük Modları' (*Mode de Valeurs et D'Intensités*) adlı eserini üst üste binen 3 katmanlı bir yapı olarak bölmüştür. Her katman 12'li bir dizi içermektedir ve her bir bölüme parça boyunca koruduğu dinamik bir değer ve artikülasyon atamıştır. Eserini dizisel olarak belirlediği 3 katmanlı 12 notalık dizi (36), 24 ritmik değer, 12 artikülasyon ve 7 dinamik (nüans) unsur kullanarak bestelemiştir. Messiaen'in bu yönelimi yeni kuşak bestecilerin geliştirdikleri Total Seriyalizm'in öncüsü olmuştur (Auner, 2013).

2.1.3. Rastlamsal Müzik

Rastlamsal müzik; şans müziği, belirsizlik, aleatorik müzik gibi isimlerle de ifade edilen, müzikteki biçimlendirmenin rastlantılara teslim edildiği bir besteleme yöntemidir. Rastlamsal yöntemi ilk ortaya koyan Amerikalı besteci John Cage'dir. Cage'in 1940'lı yıllarda Hint felsefesi, Zen Budizmi ve Çin öğretileriyle ilgilenmesi, besteciye doğu felsefesine yakınlaştırmış, bireysel beğeni ve zevkleri besteleme sürecinden çıkartma düşüncesini oluşturmasına etki etmiştir. Böylece Cage, bestelerine şans ve belirsizlik unsurlarını eklemeye başlamıştır. 1950'li yıllarda, yüzlerce yıllık geçmişe sahip Çin kehanet kitabı 'Değişimler Kitabı'ndan (*I Ching*) esinlenerek, bozuk para ve zar atma gibi yöntemler kullanarak beste yapmaya başlayan Cage, 1951 yılında bu yöntemle bestelediği ilk büyük eseri 'Şans Müziği' (*Music of Changes*) adlı piyano parçasını yıl boyu süren zahmetli bir süreçle bestelemiştir. Cage, eser için öncelikle nota malzemeleri, yaratıcı piyano sesleri, nüanslar, ritimler, tempolar ve dokular olmak üzere bir dizi çizelge hazırlamış, eserin formunu bir orantıya dayandırdıktan sonra da bozuk para atıp, çizelgeden denk gelen öğeleri seçerek eserini yazmıştır. Şans unsurunu kullanarak, kendi egosunu dışarıda bırakma düşüncesiyle oluşturduğu bu eser bittiğinde,

düzensiz ritimli, ani dinamik değişimler içeren, noktasal dokulu ve sürekli değişen bir müzik ortaya çıkmıştır.

Bu noktaya kadar Cage, sadece besteci ve dinleyicinin seslerle olan ilişkisini düzenlemiştir. Müzisyen için hala yazıldığı gibi müzik yapması istenmektedir. Dört dakika otuz üç saniye sessizlikten oluşan 4'33" eseri bile hala kuralcıdır. Müzisyen eseri çalarken ses çıkarmamalıdır. Cage de bununla yetinmeyerek, belirsizlik ilkesini genişletme düşüncesiyle 'Piyano İçin Müzik' yapıtında belli notaların süre değerleri ve nüanslarını icracının eser performansındaki o anki duygularına bırakmıştır. Böylece eserin her seslendirilişinin farklı bir müziği ortaya çıkarmasıyla, Rastlamsal Müziğin en belirleyici özelliği oluşmuştur.

Cage'in rastlamsal düşüncesini benimseyen Amerikalı besteciler Morton Feldman (1926-1987) ve Earle Brown (1926-2002) rastlamsallığı grafik notasyon içinde kullanırken, bu akımı duyan ve Cage'in Avrupa seyahatlerinde kuramlarını paylaştığı Avrupalı besteciler ise rastlamsallığı benzer yöntemler kullanarak ve farklılaştırarak geliştirmişlerdir. Boulez ve Stockhausen yazılan eserin değişken içeriğe sahip olması fikrini benimsemişlerdir. Stockhausen 1956'da bestelediği 'Piyano Parçası XI'de 19 müzik şemasının yer aldığı bir sayfada bu şemaların çalınma sırasını icracıya bırakmıştır. Boulez de 1954'te bestelediği 'Sahipsiz Çekiç' (*Le Marteau sans maître*) eserinde ilk kez Seriyalizmi daha serbest bir şekilde ele almıştır. Sonrasında da Boulez, 1960'lı yılların ilk yarısına kadar rastlamsal unsurlar içeren bir çok eser yazmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2018).

Yazılan eserin küçük kesitlerinin icracı tarafından rastgele seçilerek çalınması serbestliği rastlamsallık olarak benimsense de kimi kaynaklarda bu yöntem Açık Biçim (*Open Form*) olarak adlandırılmaktadır. Stockhausen bu formda yazdığı yapıtları için "niyetsiz" tanımını kullanmıştır. Belçika'lı besteci Henri Pousseur (1929-2009) 1964 yılında bestelediği operası Faust'ta oyunun akışını salondaki izleyicilere oylama yaptırarak belirleme yöntemine başvurmuştur. Böylece operanın her akşam farklı şekilde sona ermesi mümkün olduğundan besteci eserine 'Sizin Faust'unuz' (*Votre Faust*) adını vermiştir. Her ne kadar bu eserler rastlantıya olanak tanıyacak şekilde tasarlanmış olsa da, yine de bestecinin kafasında şekillenip oluşturulduğundan, icracı besteciye anlayıp maksatını gözetmek durumundadır. Bu yüzden de Rastlamsal Müziğin Avrupa'daki konumu Cage'in düşüncesine göre daha dar çerçevelidir (Kutluk, 1997).

Tüm değişkenliklerin tam kontrol altında tutulduğu Total Serializm'i geliştirmiş olan Avrupalı besteciler ses kontrolünü ellerinde tutma taraftarı olduklarından, notaları da rastlamsallık içinde kullanma düşüncesine başlarda uzak kalarak "zamansal rastlamsallık" üzerine yoğunlaşsalar da, 1960'lı yıllara gelindiğinde onlar için de bu tutum değişmeye başlamıştır. Polonyalı besteci Witold Lutoslawski (1913-1994) 1964'te bestelediği Yaylı Çalgılar Dörtlü'nde notaları da rastlamsal biçimde kullanarak, belirsizliği icra sırasındaki performansa bırakmıştır. İtalyan besteci Luciano Berio da 'Daireler' adlı yapıtında kütlese ses gruplarıyla hem zamansal hem nota rastlamsallığını, Macar besteci György Ligeti (1923-2006) de org için bestelediği 'Volumnia' eserinde hem nota hem de zaman belirsizliğini kullanmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2018).

Aynı yıllarda müzik formunun da rastlamsallaşması düşüncesi doğmuştur. Berio 7 orkestra, 5 solo kesitten oluşturduğu 'Epifanie' adlı eserinde, bu kesitleri eşleştirerek kendi formunu oluşturma seçimini icracıya bırakmıştır.

2.1.4. Mikrotonal Müzik

Mikrotonal müzik, bir oktavdaki birbirine eşit 12 yarım tonlardan daha küçük aralıklarla oluşturulmuş müziğe denmektedir. Bir mikrotonal müzik, bir oktavin 36, 53, 68 veya 72 gibi eşit aralıklara bölünmüş haliyle veya, Pisagor Akort sistemi ya da doğal akort sistemindeki (just-intonation) eşit temperamana sahip olmayan aralıklarla oluşturulmuş şekilde kurgulanabilir.

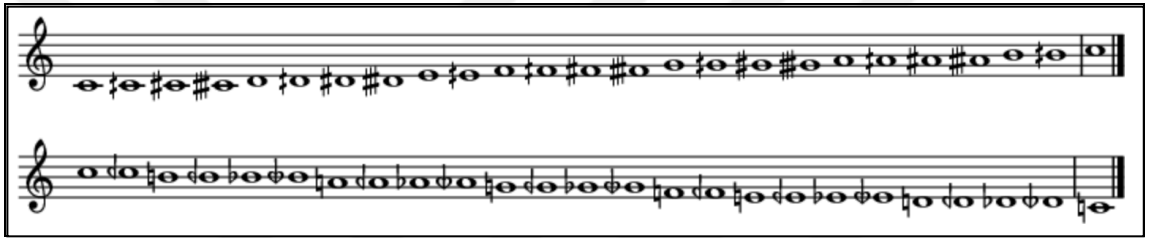
Mikrotonal aralıkların kullanımının kanıtları bazı ortaçağ kaynaklarında ve Antik Yunan Çağının müzik teorisi sisteminde bulunmaktadır. 16. ve 17. yüzyıllarda belli başlı teorik sistemlerde de oktavin 31 parçaya bölündüğü görölmektedir (WEB_ 4, 1974). Söz konusu mikrotonal ses ve aralıklar Bizans kilise ilahilerinin yanı sıra, Türk, Yunan, Arap ve İnan geleneksel müziklerinde de kullanılmaktadır.

Batı Müziği'nde ise, 19. yüzyıl sonlarından başlayarak 20. yüzyılda mikrotonların kullanımına ilgi artmıştır. Meksikalı besteci Julian Carrillo (1875-1965), Amerikalı besteci Charles Ives (1874-1954), Çek besteci Alois Haba (1893-1973) ve Rus besteci Ivan Vishnegradsky (1893-1979) 20. yüzyılın başlarında mikrotonları eserlerinde ilk kullanan bestecilerdir. Alois Haba mikrotonlar içeren eserlerinin icrası için özel piyano klavyesi ve nefesli çalgılar kullanmıştır. Julian Carrillo ise her biri farklı ve düzenli

aralıklarla ölçeklendirilmiş ve tam tonlardan, 16 tona kadar değişen gamlar kullanarak akort edilmiş piyanolar tasarlatmıştır (WEB_ 5, 2001).

Charles Ives'in 20. yüzyılın başlarında çeyrek ton sisteminde bestelediği yaylılar için 'Koral' eseri bilinen ilk mikrotonal çalışmasıdır. Bu eseri daha sonra iki klavyeli çeyrek tonlu bir piyano için düzenlemiştir.1923-24'te ise iki piyano için 'Üç Çeyrek Ton Parçaları' (*Three Quarter-Tone Pieces*) bestelemiştir.

Ortadoğu geleneksel müziğinde de mevcut olan çeyrek ton sistemi, yani bir oktavın 24 eşit sese bölündüğü sistem, yarım tonun yarısı büyüklüğindeki aralıklardan oluşur. Çeyrek tonlar aynı zamanda eski Yunan müzik teorisinin enarmonik cinsinin bir parçasını oluşturmaktadır.



Şekil 2.7: Çeyrek Ton Skalası (WEB_6, 2021)

1970'lerden itibaren mikrotal müzik, enstrüman yapımı ve akortunun ötesinde armonik bir olgu yaklaşımıyla farklı yönlerden ele alınmaya başlamıştır. Fransız besteciler Tristan Murail (1947-), Gerard Grisey (1946-1998) ve Kanadalı besteci Claude Vivier (1948-1983) gibi akorları armonik spektrumlara dayanan besteciler için mikrotonlar, eserlerinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Elektronik müziğin gelişmesiyle beraber enstrümanların fiziksel yapısının zorlukları ve yeni notasyonların komplikasyonları olmadan elektronik araçlara tanımlanmış mikrotonal sistemlerle de eserler yazılmaya başlamıştır. Bu eserlere örnek olarak Alman besteci Karlheinz Stockhausen'ın 1953 yılında bestelediği 2,5 oktavlık aralık içinde 25 eşit aralığa bölünmüş seslerle oluşturduğu 'Stockhausen'ın Çalışması I' (*Stockhausen's Studie I*) ve Avusturyalı-Amerikan besteci Ernst Krenek (1900-1991)'in 1960 yılında bestelediği oktav başına 13 eşit aralıktan oluşan eseri 'Spiritus Intelligentiae Sanctus' gösterilebilir.

2.1.5. Elektronik Müzik

20. yüzyılda tonalite ve diğer geleneksel müzikal unsurların değişmeye başlaması ve hatta terk edilmesi yeni tını arayışlarını beraberinde getirmiştir. Bestecilerin yeni sesler kullanma isteği ilk etapta yeni enstrüman veya cihazların geliştirilmesine yol açmıştır. Bu anlamda ilk adımı 1906 yılında Thaddeus Cahill, elektrikli jenaratör yoluyla yapay sesler üretebilen çalgısı telharmonium (dynamophone) ile atmıştır. (Boran ve Şenürkmez, 2018) Ardından Theramin, Hellertion, Trautonim, Ondes Martenot gibi orkestra çalgılarına kıyasla değişik tınlar sağlayan elektronik çalgılar üretilmiş fakat, teknolojik yetersizlik ve kullanım zorluklarından dolayı pek de yaygınlaşmamıştır.

Elektronik müziğin bestecilik anlayışı olarak gelişimi ise 2. Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleşmiştir. Teknolojinin hızla geliştiği bu dönemde Fransız Ulusal Radyosu'nda ses teknisyeni olan Pierre Schaeffer, radyo tiyatrosu için kaydettiği sesleri kesme, yapıştırma, hız ve yön değiştirme gibi tekniklerle değişime uğratarak, kendi deyimiyle "ses nesnelere" yaratmıştır. Somut Müzik (Musique Concrete) adını verdiği bu yöntem, doğal seslerin değişime uğratılmış hali olarak elektronik müzik terminolojisine girmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2018). Shaffer'ın çalışmaları kısa süre sonra Pierre Henry, François Blye, Bernard Parmegiani ve Guy Reibel gibi bestecilerin ilgisini çekmiş ve "Groupe de Recherches Musicales" (Müzikal Araştırmalar Grubu) kurulmuştur. 1948-1980 yılları arasında bu stüdyoda Edgard Varese, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, John Cage, Olivier Messiaen gibi besteciler de birçok eser vermiştir (Kutluk, 1997).

Doğada var olan seslerin değişime uğratılmasıyla yapılan Somut Müzik kavramı yaygınlaşırken 1950'li yıllara gelindiğinde iki kola ayrılmıştır. Bir yanda Somut Müzik gelişirken, diğer yanda tamamen elektronik cihazlardan elde edilen saf elektronik seslerle yapılan müzik akımı gelişmeye başlamıştır. 1952'de Alman besteci Herbert Eimert (1897-1972) Köln'deki Batı Alman Radyosu'nda tamamen elektronik müzik için tasarlanmış ilk stüdyoyu kurmuştur. Manyetik bant, filtreler, efekt ve ses yükseltici aletlerin yanı sıra saf elektronik ses üretmeye yarayan osilatörlerin de bulunduğu bu stüdyo, o dönemde Seriyalizm'i benimsemiş besteciler için ses rengi ve tınısını kontrol altında tutabilme olanağından dolayı çok önemli bir görev üstlenmiştir (Boran ve Şenürkmez, 2018). 1950'lerin sonlarından itibaren ise, Studio di Fonologia (Milano), Westdeutscher Rundfunk (Köln), ORTF (Paris), Polksie Radio (Varşova), Columbia-

Princeton (New York) gibi bu alanda etkinlik gösteren stüdyoların sayısında artış olmuştur (Kutluk, 1997).

1950'li yıllarda ise Synthesizer adı verilen yeni bir elektronik aygıtın gelişimi elektronik müzik üretimi açısından bir dönüm noktası olmuştur. Osilatör, ses yükseltici ve filtre gibi önceden her birinin ayrı bir makineden oluştuğu sistemler artık tek bir alette toplanmış, her işlem için farklı katmanlarla ayrı ayrı kayıt yapıp birleştirme gereği olmadan, dakikalar içinde ses üretimi gerçekleştirilebilir olmuştur. Synthesizerın çok büyük, çok ağır ve taşınması neredeyse imkansız olması ve cihazın içindeki seslerin yapay ve genel bir tekdüzelik içermesi ise dezavantajlarıdır.

1970'li yıllardan itibaren ilerleyen bilgisayar teknolojisi, elektronik müzik alanını da beslemeye başlamış ve paralel olarak gelişmişlerdir. Bilgisayarla hem doğal sesleri değişime uğratmaya, hem de tümüyle dijital sesler üretmeye olanak sağlarken, üzerinde her türlü işlem yapmaya da imkan sağladığından, etkin bir araç olarak görülmüştür. Bu durum yeniden Somut Müzik akımının dijital ortamda gündeme gelmesine yol açmıştır.

1976 yılında Pierre Boulez'in öncülüğü ile Paris'te, özellikle avangart ve bilgisayarlı müzik teknolojisinin ses araştırmaları ve yeni programların geliştirilmesini amaçlayan IRCAM (Akustik Müzik Araştırma ve Koordinasyon Enstitüsü) kurulmuştur. Kurulduğu yıldan bu yana çalışmalarını sürdüren enstitüde çok sayıda besteci, burada geliştirilen programlarla yapıtlar bestelemiştir. (Boran ve Şenürkmez, 2018) Boulez Michel Archimbaud röportajında Ircam'ı, teknolojik gelişmeler neticesinde müzisyenlere teknoloji ve müzik arasındaki yüzleşmeyi yansıtmak ve bir yapı hayal etmek üzere kurulmuş bir enstitü olarak tanımlamıştır. Ircam'da hedeflenen gaye, bestecilerin tasarladıkları eserleri, gelecekleri hakkında endişelenmeden kendilerini yaratım süreçlerine adamalarına yardımcı olmak ve onlara eserlerini seslendirme olanağı sunmaktır (Archimbaud, 2016).

Ülkemizde de 1959 yılında Elektronik Müzik olanaklarıyla ilgilenmeye başlayan Bülent Arel (1919-1990), Rockefeller bursu ile New York'a giderek Columbia-Princeton Elektronik Müzik Merkezi'nde çalışmalar yapmış ve bu alana önemli katkılar sağlayan yapıtlar bestelemiştir (Mimaroglu, 2019). 1955 yılında yine aynı vakfın bursuyla New York Columbia Üniversitesi'ne giden İlhan Mimaroglu (1926-2012) ve 1964 yılında Paris'te Somut Müzik üzerine çalışmalar yapan İlhan Baran (1934-2016) da Elektronik Müzik alanında önemli eserler besteleyen kompozitörlerimiz arasındadır.

BÖLÜM 3. PIERRE BOULEZ ve DOMAINES

3.1. HAYATI ve ESİN KAYNAKLARI

Pierre Boulez 26 Mart 1925'te Lyon'un güneybatısında küçük bir kasaba olan Montbrison'da doğmuştur. Babası Leon Boulez bir çelik fabrikasında çalışan bir mühendistir. Müziğe altı yaşında piyano dersleri ile başlayan Boulez, dokuz yaşında Chopin'in zor seviyedeki piyano parçalarını çalıyor durumdadır. Kısa bir süre sonra yaşadığı kasabadaki müzisyenlerle oda müziği çalmaya başlamıştır. Birlikte Haydn ve Schubert trioları, Mozart ve Faure piyanolu kuartetleri, Beethoven'ın keman ve piyano sonatları, Saint Saens'ın trompetli septeti gibi eserler çalışmışlardır (Jameux, 1990).

1932'de başka seçeneği olmadığı için Montbrison'un küçük bir ilahiyat okulu olan Institut Victor-de-la-Prade'da okula başlamıştır. Özellikle kimya, fizik ve matematikte başarılı bir öğrencidir. 1939'da, otuzbeş kilometre ötedeki Saint-Etienne'de bir profesörden piyano dersleri almaya başlamıştır. Bu yıllar, hayatında müziğin baskın bir öneme sahip olmaya başladığı zamanlardır. Boulez de matematikteki başarısını, babasının mühendis olması yönünde baskı yapacağını öngörerek gizlemeye çalışmıştır (Jameux, 1990).

Yine de onaltı yaşına geldiğinde babasının ısrarı üzerine mühendislik kariyeri için Lyon'da özel bir matematik kursuna kaydolmuştur. Üç dört haftada bir Montbrison'daki evine gidebilen Boulez, ilk opera ve canlı orkestrayı bu metropolde dinlemiş, çağdaş kültürü, yeni dünyanın ve müziğin göreceli özgürlüğünü keşfetmiştir (Peysner, 1976).

1940 yılının bahar ayında Almanya Fransa'yı işgal ettiğinde güneyde Vichy hükümeti kurulmuş, Boulez'in Lyon'da olduğu ikinci yılda ise, Almanya Fransa'nın tümünü işgal ederek Vichy'deki mütareke ordusunu dağıtmıştır. Alman müziğinin Fransız müziğine kıyasla daha zengin ve süreklilik arz ettiğini savunan Boulez, işgal yıllarının müzikal açıdan bir tür kazanım olduğunu, şehirlerden çıkamayan insanların konser salonlarını doldurduğunu ve Almanların neredeyse Fransa'ya yüksek kültürü getirdiğini söylemiştir. Böylece on sekiz yaşına geldiğinde babasına, ülkesine ve

katolikliği reddederek dinine, yani okullarda öğrendiği tüm kutsal değerlere sırtını dönmüştür (Peysler, 1976).

1942 yılında müzik eğitimi almak üzere Paris'e gitmeye karar verdiğinde, Paris Konservatuvarı'nda George Dandelot'nun armoni hazırlık sınıfına girmiştir. Konservatuarda Arthur Honneger'in yeğeni vasıtasıyla tanıştığı Honneger'in eşi Andree Vauraboug'dan 1945 yılının sonbaharına kadar her hafta kontrpuan dersleri almıştır. 1944 yılında Olivier Messiaen'in ileri armoni sınıfına kabul edilmiş, ertesi ay da Messiaen'in arkadaşı ve film müziği bestecisi Guy Bernard-Delapierre'in evinde Messiaen'in müzik analizi seminerine katılmıştır. Orada Debussy'nin *Jeux*, Berg'in *Wozzeck* ve Schoenberg'in ilk eserlerini keşfetmiştir (Jameux, 1990). Bu ileri armoni sınıfında, Messiaen'in fikirlerine dayanan fakat ondan daha sistematik bir tutumla, Stravinsky'nin *Bahar Ayini (The Rite of Spring)* eserinin gelişmiş bir analizini yapmıştır. Ertesi yıl Rene Leibowitz yönetiminde Schoenberg'in *Nefesli Beşlisi*'ni dinleyip dizisel tekniği keşfettiğinde ise, bunun bir vahiy olduğunu, hem estetik hem de psikolojik açıdan aradığı cevabı bulduğunu ve olasılıkları sınırsız olan bu tekniğin en radikal devrim olduğunu söylemiştir. Tonal yasalara uymayan bu teknik ona, kendi deyimiyle armonik ve kontrapuntal zenginliğiyle başka hiçbir yerde bulamadığı fikirleri geliştirme, genişletme ve çeşitlendirme imkanı sunmuştur. Böylece Schoenberg'in öğrencisi Rene Leibowitz'le Dizisel Müzik çalışmaya başlamıştır (Peysler, 1976).

Boulez'in dizisel teknikle yazdığı ilk eseri 1946 yılında bestelediği Birinci Piyano Sonatı'dır. Eseri önce Leibowitz'e ithaf etmiş fakat Leibowitz'in eserin notalarında düzeltmeler yapmak istemesi üzerine Boulez sinirlenerek onunla çalışmayı bırakmıştır. Boulez'e göre Leibowitz, Schoenberg'in akademik tekniklerine sıkı sıkıya bağlı ve onlara hapsolmüştür (Jameux, 1990).

Boulez 1943-1946 yılları arasındaki sanatı keşfetme oluşumundan şöyle bahsetmiştir;

"...Şahsen, iki yıl içinde öğretmenlerden öğrenebileceğim her şeyi öğrendim. 18-21 yaşları arasında Viyana okulunu, Stravinsky'yi ve Messiaen'ı keşfettim, yani 17 yaşımdan önce varlığından haberdar olmadığım bir edebiyatı keşfettim... Seçimlerime önce içgüdü, sonra mantık yön verdi...O zamanlar beni en çok etkileyen beş ya da altı besteci hala zamanın en

önemlileri olduğunu düşündüğüm bestecilerdir...Klee, Kandinsky ve Mondrian'ın eserlerini de ilk kez aynı yıllarda gördüm. Yine, bu figürlerin, resmin evriminde en önemli figürler olduğunu hemen anladım. Bana göre hala o dönemin en önemlileri bunlar... Joyce ve Kafka ile ilk karşılaşmalarım için de aynı şey geçerli...Bu bestecilerin, ressamların ve yazarların yaptıkları, hızla devam etmemi sağladı..." (Peysler, 1976).

Boulez 1946 yılında, aktör ve yönetmen Jean-Louis Barrault ve karısı Madeleine Renaud'un kurdukları Renaud-Barrault Tiyatro Topluluğu'nda Ondes Martenot (erken dönem elektronik müzik enstrümanı) çalmak için çalışmaya başlamış ve kısa süre sonra tiyatronun müzik direktörlüğüne atanarak dokuz yıl boyunca bu görevde kalmıştır (Jameux, 1990).

1946 yılında bestelediği Birinci Piyano Sonatı'nın ardından ise, yine dizisel teknikle flütçü Jean-Pierre Rampal'in sipariş ettiği Flüt ve Piyano için Sonatın'ı bestelemiştir fakat Rampal hızlı melodik sıçramalar ve ani ritmik değişikliklerden dolayı eserin icrasını zor bularak hiç çalmamıştır. Eserin ilk seslendirilişi 1957 yılında flütçü Severino Gazzelloni ve piyanist David Tudor tarafından Darmstadt'ta yapılmıştır (Peysler, 1976).

Boulez 1945-1946 yıllarına Fransız sürrealist şair Rene Char'ın şiirleriyle ilk defa karşılaştığında, onları oldukça konsantre ve ezoterik bularak, kendi müziğini ifade etmek için Char'ın şiirlerini kullandığı üç eser yazmıştır. Bunlar; 'Evlilik Yüzü' (*Le Visage nuptial*)³ ve 'Suların Güneşi' (*Le Soleil des eaux*) adlı iki kantat ve 1953-1955 yılları arasında ise Char'ın üç şiirinin çevrelediği, üç dizi ve dokuz parçadan oluşan süit formundaki 'Sahipsiz Çekiç' dir (*Le Marteau sans Maître*). Suların Güneşi kantatını yazarken Boulez ile Char'ın dostlukları başlamış ve on yıl boyunca yakın ilişkileri sürmüştür. Boulez, Sahipsiz Çekiç'i bitirdiğinde, Schoenberg'in eserine gönderme yaparak "Marteau benim Pierrot Lunaire'imdir" demiştir (Jameux, 1990). İki eser de aynı sayıda (7) müzisyenle icra edilmek üzere yazılmış ve her iki bestecinin eserinde de hareketler üç döngü oluşturacak şekilde düzenlenmiştir.

1940'ların sonundaki lirik eserlerden sonra, Sahipsiz Çekiç'i besteledikten önceki yıla kadar geçen sürede Boulez Total Serializm düşüncesinde eserler bestelemiştir. 1948

³ 'Evlilik Yüzü' (*Le Visage nuptial*): 1946-1947, revize: 1951 ve 1989

yılında bestelediği İkinci Piyano Sonatı'nda ise dizisel anlayışı daha kişiselleştirmiştir. Boulez bu eserini, Messiaen'in seri anlayışını ritmik unsurlar üzerinden kurgulama fikrinden etkilenerek, ritim ya da perde düzeyinde bir başlangıç dizisi yazmadan, ritmik temaları desteklemeye hizmet eden kısa nota hücreleri ile kurgulamıştır.

1950'li yıllarda Boulez, Paris'i ziyaret eden John Cage ile dostluk kurmuş, iletişimleri Cage New York'a döndüğünde de devam etmiş ve müziğin geleceği hakkında altı yıl yazışmışlardır. Boulez, Cage'in geleneksel tonal dili ve kompozisyon sürecini kişisel faktörlerin müdahalesi olmadan kurma fikirleriyle ilgilenmiştir (Jameux, 1990). Arkadaşlıkları döneminde Boulez diziselliği sıfırdan kurgulama fikirlerini geliştirirken, Cage de şans unsuru faktörlerini yaratma arayışındadır. Boulez 1949 yılında, Cage'in yazı tura atarak çalınacak her notanın tüm unsurlarını belirlediği 'Music of Changes'ı dinlediğinde oldukça soğuk bir şekilde Cage'in mektubunu yanıtlamıştır. Mektubunda mizaç olarak yazı tura atamayacağını, zaten yeterince bilinmeyen olduğu bir durumda şansın çok iyi kontrol edilmesi gerektiğini söylemiştir (Peyser, 1976).

Boulez 1951'de "Polyphonie X" eserini bestelemiştir. Eserin prömiyeri aynı yılın Ekim ayında Donaueschingen Festivali'nde yapılmış ve yuhalanmalar, bağırışlar, hayvan sesleri ve coşkulu bravolardan oluşan karışık tepkiler almıştır. Eser, icra eden müzisyenler için de zorluklarla doludur (Jameux, 1990).

Boulez, Polyphonie X'i yazmadan önce aynı yılın ilkbaharında iki piyano için Structures'ı bestelemiştir. Üç dakikalık bu eser 1952'de Messiaen ve Boulez tarafından Comedie des Champs Elysee'de, Unesco tarafından düzenlenen ve yirminci yüzyıl eserlerinden oluşturulmuş konserde seslendirilmiştir (Jameux, 1990). Boulez Structures'da, Messiaen'in 'Süre ve yoğunluk modu' (*Mode de valeurs et d'intensite*) adlı çalışmasından aldığı seri materyalini temel alarak Total Seriyalizm anlayışı ile, perde, süre, dinamikler ve artikülasyonlarla karmaşık bir çokluk mekanizması oluşturmuştur. Eser savaş sonrası müzikte bir dönüm noktası olmuştur.

Boulez, Schoenberg'in On İki Ton tekniğindeki katı kuralları esneterek sistemi daha aşırı uçlara iten Webern'in tekniğiyle ilgilenmeye başlayıp Total Seriyalizm'i benimsediği 50'li yıllarda, 'Schoenberg öldü' (*Schoenberg est mort*) adlı kışkırtıcı bir makale yazmıştır. 1952 yılında Schoenberg'in ölümünden bir yıl sonra yazdığı bu makalede, kendisi Schoenberg'in On İki Ton tekniğini Neoklasik formlarla birleştirme

girişimini temelden reddettiğini söylemiştir. Schoenberg'i kendi icatlarının önemini fark edemeyecek kadar geçmişe bağlı olmakla suçlamıştır (Auner, 2013).

Boulez, Pierre Schaeffer'in 1949'da kurduğu Groupe de Recherche de Musique Concrete'te⁴ (GRMC) 1951-1952 yıllarında çalışmalar yapmış ve iki etüt bestelemiştir. ('Etude I', 'Etude II') Aslında "somut" olmayan, çünkü viyolonselde çalınan seslerin değişime uğratarak işlenmesiyle bestelenen bu iki etütte Boulez, minimum miktarda materyalden maksimum ses dağılımı elde etmeye çalışmıştır. Boulez'in GRMC'deki çalışmaları, stüdyo teknikleriyle elde edilen seslerin kendisini tatmin etmemesiyle kısa sürmüştür (Jameux, 1990).

1954 yılında ise, çağdaş besteciler ile halk arasında bir iletişim aracı olarak hizmet edecek bir dizi oda müziği konseri tasarlamış ve düzenlemiştir. Domaine Musical adındaki bu konser topluluğu ertesi yıl Sahipsiz Çekiç'in ilk seslendirilişini yapmış ve eser skandala yol açarak popülerleşmiş ve şöhret kazanmıştır (Jameux, 1990). 1957 yılında da, tesadüf kompozisyonu hakkındaki bakışını belirtmek için 'Rastlantı' (*Alea*) başlıklı bir makale yazmıştır. Tesadüf türleri ve "kontrollü şans" unsurunun gerekliliği konusundaki görüşlerini yazdığı bu makale, Boulez'in Total Seriyalizm katılığını hafifletmek için kendisine bir yöntem bulma arayışı olarak yorumlanabilir.

Boulez, keşfedilmemiş kelimelere geçmek için geleneği reddeden ve bu şekilde kendi yaratım sürecini de şekillendiren sanatçıları şu şekilde saymıştır; "Klee, Kandisky, Mondrian, Joyce, Char, Michaux, Artaud, Genet, Beckett, Messiaen, Webern ve tabii bildiğiniz gibi Schoenberg ve Stockhausen" (Peysner, 1976). Bu isimlere sonra Fransız şair Stephane Mallarme (1842-1898) de eklenmiştir.

Boulez'in kontrollü şans yöntemiyle bestelemeye karar vermesinde Mallarme'nin etkisi olabileceği söylenebilir. Açık form tekniğini, kontrollü şans unsurlarıyla bestelediği başlıca eserleri 'Üçüncü Sonat', 'Kat Kat' (*Pli selon Pli*) Mallarme'nin şiirleriyle yakından bağlantılıdır. Boulez, Mallarme'nin 'Kitap' (*Le Livre*) adlı şiir kitabını keşfettiğinde üzerinde çalıştığı Üçüncü Sonat'ı, şiirlerin karakteristik biçiminden etkilenerek kurgulamıştır (Jameux, 1990). Eserde icracıya çok yönlü, tersine çevrilebilir, birleştirilebilir ayrı sayfalar fikirleriyle şans unsuru tanırken, besteci olarak

⁴ Groupe de Recherche de Musique Concrete: (Somut Müzik Araştırma Topluluğu) Manyetik bant ve fonograf aleti ile kaydedilen seslerin değişime uğratılması yöntemiyle yapılan Somut Müzik araştırma ve çalışmalarının yapıldığı elektro-akustik stüdyo. Bünyesinde Messiaen, Stockhausen, Varese, Boulez, Barraque gibi besteciler çalışmalar yapmıştır.

da eser üzerindeki kontrolünü koruma fikrini gerçekleştirmek istemiştir. Üçüncü Sonat Boulez'in tamamlanmamış eserlerinden biridir. Beş Bölüm olması gerekirken yalnızca iki tam bölüm yazmış ve yayınlamıştır.

Boulez 1957- 1962 yılları arasında Kat Kat'ı bestelemiştir. Eseri parça parça yayınlamış, uzun bir süre boyunca ara ara revize etmiş ve eser kesin şeklini 1989'da almıştır (Jameux, 1990). Bu eser de Üçüncü Sonat'ta olduğu gibi Mallarme etkisindedir. Beş bölümden oluşan Kat Kat'ın ilk ve son bölümünde Boulez, Mallarme şiirinden bir dize, orta üç bölümde ise Mallarme sonesinin tüm metnini kullanmıştır.

1957-1962 yılları arasında Boulez, Üçüncü Sonat ve Kat Kat'ın kesin versiyonlarını üretmek için çalışırken aynı zamanda aralarında 'Pouvoir için Şiir' (*Poesie pour Povoit*), 'Yapılar Kitabı II' (*Structures Book II*), 'Figür-Çift Prizmalar' (*Figures-Doubles-Prismes*) gibi eserlerin bulunduğu yapıtlarını bestelemiştir. Aynı zamanda bu yıllarda Darmstadt, Basel ve Harvard'da da dersler vermiştir (Peyser, 1976). 1958 yılında ise, Almanya'da Baden-Baden'e taşınmış ve Güney-Batı Alman Radyo Orkestrası ile yerleşik besteci olarak ve bazı küçük konserler yönetmek üzere çalışmaya başlamıştır. Böylece 1958-1962 yılları arası Webern sonrası Diziselcilik stiline liderliği ile bestecilikten, şeflik kariyerine geçiş yapmıştır. Daha önce 1946-1956 yılları arasında Theatre de Marigny'de ve kendi organize ettiği Domaine Musical'de orkestra şefliği deneyimi olan Boulez, 1963-1973 yılları arasında ise kendisini dünya çapında orkestra şeflerinden biri olarak kabul ettirmiştir. Aralarında Bayreuth, Londra, Cleveland, New York gibi şehirlerin bulunduğu prestijli organizasyonlarının başında bulunmuş, Berlin, Amsterdam ve Los Angeles'taki tanınmış orkestralarla çalışmıştır, 1971-1975 yılları arasında BBC Senfoni Orkestrası'nın şefi, 1977'ye kadar yine aynı orkestranın baş konuk şefi olarak çalışmıştır (Jameux, 1990).

Boulez şeflik kariyeri ile meşgulken, 'Parça' (*Eclat*), 'Çoklu Parça' (*Eclat/Multiples*), 'Alanlar' (*Domaines*), İtalyan orkestra şefi Bruno Maderna'nın ölümünün ardından 'Rituel-in memoriam Bruno Maderna' ve Amerikalı şair Edward Estlin Cummings'in şiirinin üzerine 'Cummings Şairdir' (*Cummings ist der Dichter*) eserlerini bestelemiş ve 'Figür-Çift Prizmalar'ın son halini tamamlamıştır. 1972 yılında Paris'te, tam zamanlı çalışan müzisyenlerden oluşan çağdaş oda müziği icra etmek üzere Ensemble Intercontemporain'i, 1976 yılında ise akustik ve bilgisayarlı müzik araştırmaları yapmak üzere IRCAM'ı ve kurmuş ve 1977 yılında da şefliği bırakmıştır.

IRCAM'ın kuruluşu Boulez'in yaratıcı çıktısında yeni bir bölümün sinyalini vermiş, müzisyenler ve elektronikler için birkaç önemli eser yazmıştır. Önce 1984 yılında küçük orkestra, altı solist ve elektronik sentezleyici için 'Yanıt'ı (*Repons*) bestelemiştir. Eserinde kullandığı sofistike gerçek zamanlı uygulamalara sahip ve canlı sesleri işleyen 4x sentezleyici, IRCAM'ın elektro-akustik bölümü tarafından yapılmıştır (Auner, 2013). Ardından IRCAM'da yine elektronikleri kullandığı 'Çift Gölge Diyaloğu' (*Dialogue de l'homme double*), 'Sabit Patlayıcı' nın (*Explosante-fixe*) son hali ve 'Marşlar II' yi (*Anthemes II*) bestelemiştir. Sonraki yıllarda Boulez bestelerinde elektronik kullanmaktan vazgeçerek 1996-1998 yıllarında, üç piyano, üç arp, üç perküsyon için 'Ara cümleler Üzerine' (*Sur Incises*), 1999 yılında da tamamlanmamış orkestra eseri 'Notasyon VII' ve 2006 yılında 1988 yılında kısa bir çalışmasını yaptığı 'Sapma 2' yi (*Derive 2*) bestelemiştir.

1995 yılında Boulez IRCAM'ın yönetiminden ayrılmıştır. Yeniden orkestra şefliği kariyerine dönerek, bir yıl önce misafir şef pozisyonunda yönettiği Cleveland Orkestrası ve Chicago Senfoni Orkestrası ile çalışmış, Chicago Senfoni'de baş konuk şef pozisyonuna geçmiş ve bu görevi 2005 yılında fahri şef oluncaya kadar sürdürmüştür. 1999-2000 sezonu için Carnegie Hall'un başkanlığına atanmıştır. Kasım 1999 ve Mart 2000'de Boulez, yirminci yüzyılın başyapıtlarının performanslarının yanı sıra, Londra Senfoni Orkestrası ve Ensemble InterContemporain tarafından icra edilen eserlerin prömiyerlerini gerçekleştirmiştir (Peysler, 2008).

3.1.1. Boulez ve Yararlandığı Disiplinler Arası Materyaller

Yaratan, üreten ve eser veren birçok sanatçı kendi dünyasından, çevresinden ve toplumsal olaylardan etkilendiği gibi, sanatın diğer dallarından da etkilenmiştir. Boulez de entellektüel kişiliği ve oluşturduğu arkadaş çevresi ile edebiyat, plastik sanatlar ve dramatik sanatlar ile temas kurmuş ve eserlerinin yaratım süreçlerinde bu alanlardan oldukça beslenmiştir. Felsefi alanda erken dönem etkilenimlerinde, yazar Pierre Souvtchinsky (1892-1985), Boris de Schloezer (1881-1969), Andre Schaeffner (1895-1984) ve Andre Souris (1899-1970), ileriki dönemlerde Theodor W. Adorno (1903-1969), Claude Levi-Strauss (1908-2009), Umberto Eco (1932-2016) ve Gilles Deleuze (1925-1995) gibi isimleri saymak mümkündür. Edebiyat alanında yazarlar ve şairlerden Stephane Mallarme (1842-1898), Paul Claudel (1868-1955), Rene Char (1907-1988),

Henri Michaux (1899-1984), James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922), Samuel Beckett (1906-1989), tiyatro alanında yönetmenler Antonin Artaud (1896-1948), oyun yazarı Jean Genet (1910-1986), ressamlardan Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Piet Mondrian (1872-1944) Boulez'in etkilendiği ve ilham aldığı sanatçı ve yazarlardır.

Boulez'in müzik yazılarına bakıldığında, zaman zaman felsefe ile müzik arasındaki ilişkiyi ele aldığı görülmektedir. Çağdaş müziğin, modern matematik ve felsefe ile belirli yönlerden eş değerliliği olduğunu belirtmiştir. Her ne kadar Boulez, felsefeye yakınlığı sorulduğunda genellikle bu konuda uzmanlıktan yoksun olduğunu söylese de, 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren etkili figürlerin bazılarıyla önemli temaslar kurması onu belli felsefi fikirlerle meşgul etmiş, etkileri de müziğine ve yazılarına yansımıştır.

1947 yılında tanıştığı Rus müzik yazarı Souvtchinsky, Boulez'i Paris'te birçok faydalı temarla tanıştırmış, Boulez'in fikir dünyasına ışık tutacak entellektüel ve sanatsal konularda sohbetler yapmışlardır. 1940'ların sonundan 1960'ların başına kadar süren ilişkilerinde Boulez, birçok fikrini o dönem Souvtchinsky'e danışmış, makaleleri için felsefi ve estetik görüşlerini almıştır. Boulez ayrıca 1947 yılında Souvtchinsky aracılığıyla tanıştığı fenomenolojik⁵ yönelimli müzikolog Boris de Schloezer'den etkilenmiştir. On iki ton müziğini fenomenolojik bir yaklaşımla açıklama imkanı, 1950'li yıllarda Leibowitz'den Jean Barraque'a, Pousseur'dan Boulez'e kadar yeni müziğin üretildiği zeminlerde tartışılmıştır (Campbell, 2010).

Boulez, 1947 yılında yine Souvtchinsky aracılığıyla tanıştığı etnomüzikolog ve antropolog Andre Schaeffner'ın, Avrupa dışı müzikle ilgili bilgilerinden faydalanmıştır. Boulez Schaeffner'ın Afrika uygarlıkları ve müzikleri ile ilgili araştırmalarını incelemiş ve etnomüzikolojik keşif gezilerinde yaptığı ticari olmayan birçok kaset kaydını dinleme olanağına erişmiştir. 1947 yılında Belçika'lı besteci ve müzikolog Andre Souris (1899-1970) ile Brüksel'de tanışmış ve dost olmuşlardır. Bestecinin müzikal, edebi ve felsefi kültürü, özgür düşüncesi, konformizmi reddetmesi ve cüretkar olan herşeye duyduğu zevk Boulez'i etkilemiştir. Souris, sürrealist müzik düşünceleri, gestalt teorisi, varoluşçuluk, yapısalcılık ve Saussure sonrası dilbilim konularında düşünen ve çalışan

⁵ Fenomenoloji: Özne-nesne ilişkisini konu edinerek, algının ya da bilincin özünün tasvir edilmesi sorununu konu edinen yöntem veya felsefe akımıdır. Bildiklerimiz ve gerçeklik dışarıda bırakılarak, bilginin oluşumunun nasıl gerçekleştiğini anlamaya çalışan yöntemdir.

bir sanatçı olarak, Boulez'in düşünsel ve müzikal dünyasında yeni kapılar açmıştır (Campbell, 2010).

Boulez'in 1960 Darmstadt'taki 'Genel Düşünceler' derslerinin metinleri, Parisli sürrealistler tarafından saygı duyulan yazarlar Alfred Jarry (1873-1907), Jacques Vache (1895-1919) de dahil olmak üzere sürrealistlere bir dizi referans ve Andre Breton'un (1896-1966) İkinci Sürrealist Manifestosu'ndan (1930) ve Louis Aragon'un (1897-1982) devrimci bir makalesinden alıntılar içermektedir. Bu sürrealist metinler, aslında Boulez'in derslerinin çoğunu oluşturan aksiyomatik-tümdengelim⁶ yöntemine tezat oluşturmaktadır. Boulez'in bu metninin açık niyeti, Cage'in 1958 yılında Darmstadt ziyaretinin Kagel, Busolotti ve Stockhausen gibi Avrupalı besteciler üzerindeki etkisine karşı duruş olarak anlaşılmıştır. Boulez'in metninin, simgeciliği, banal olanı, sanat karşıtlığını ve nihilizmi yüceltmesi, temelde Cage'den etkilenen yeni estetiği gözden düşürmek için bir dizi sürrealist referans kullanmak olarak görülmüştür. Yine de Boulez'in Char ve Mallarme'ye olan tutkusu, Aragon ve Breton'un sürrealizmine karşıttır ve Boulez sürrealist canlılığa övgüsünü kabul etse de bu duruşu özünde ironik olarak yorumlanmıştır (Campbell, 2010).

Boulez, 1947 yılında Paris Galeri Pierre'de 'Portreler ve Çizimler' sergisi kapsamında tiyatro yönetmeni, yazar ve şair Antonin Artaud'nun metin okumalarında bulunmuş, onun düşünceleriyle yüzleşmiş ve metinleri okuma hiddetiyle uyguladığı fiziksel şiddet ve güçten oldukça etkilenmiştir. Daha sonra 1948 yılında Boulez, 'Öneriler' adlı yazısını "Müzik kolektif bir histeri ve büyü olmalı, şiddetle güncel olmalı" diyerek Antonin Artaud'ya gönderme yapmıştır. Boulez bu yazısında, Avrupalı olmayan kültürlerle temasın kışkırttığı estetik sorulara cevap olarak, Vahşet Tiyatrosu'nun yazarı Artaud'nun, Bali ritüel tiyatrosuna bakışının geçerli olduğunu savunmuştur. Boulez Artaud tiyatrosunu, Bali etkisinin 'etnografik bir yeniden inşası' değil, onun canlılığı ve sinirsel gerilimini yeniden canlandırmak için büyüleyici gücünü, Batılı sahne eylemine yerleştirme meselesi olarak yorumlamıştır (Strinz, 2015). Boulez 'Çıracılık Döneminden Envanterler, Ses ve Söz' makalesinde ise "Antonin Artaud'un dilini tam olarak incelemeye yetkin değilim ama yazılarında modern müziğin temel meşguliyetlerini yeniden bulabiliyorum; onun kendi metinlerini okuduğunu, onlara çılgınlarla,

⁶ Aksiyomatik-tümdengelim: Bir dizi kuram ve ilkedden mantıksal sonuçlar çıkarmak için, genelden özele doğru yürütülen muhakeme stratejisinde, temel önermeler kullanarak teoremler çıkarma yöntemi.

gürültülerle, ritimlerle eşlik ettiğini duymak, bize ses ve kelimenin birleşimini nasıl yaratabileceğimizi, kelime daha fazlasını yapamazken sesin nasıl atılım yapacağını, kısaca; çıldırma nasıl organize edilir gösterdi." demiştir (Boulez, 1991).

Boulez, Artaud'nun Meksika'dan gelen metinlerinden yola çıkarak bir eser yazmayı düşünmüş ama metinde var olan birçok olasılığa karşı, icat edilecek başka bir şey olmadığına karar vermiştir. Boulez yapacağı eserin sadece metne göre model olma meselesi olduğunu düşünerek, eseri yapmanın ilgi çekici olamayacağını düşünmüştür. Metinlerden sonra modelleme yapmanın, o sırada sahip olmadığı bir ruh halinde olması gerektiğine inanmıştır (Archimbaud, 2016).

Boulez'in müziğine dahil etmek istediği anlayış ise, Fransız oyun yazarı Jean Genet'nin tiyatro eserleri olmuştur. Onun oyunlarının kendisine bir model olarak hizmet edebileceğini söylemiştir. Genet ile Boulez, tiyatronun işlevi ve tiyatro ile müzik arasındaki ilişki hakkında yazışmalar yapsalar da, Boulez'in IRCAM ile yoğun ilgilendiği, Genet'nin de yaşamını Fas ve Filistin'de sürdürmesinden kaynaklı zorluklarla bu istek gerçekleşmemiştir (Archimbaud, 2016).

Boulez Eylül 1947'de, şair Rene Char ve sanat eleştirmeni Christian Zervos'un organize ettiği ve modern resmin büyük ustaları Matisse, Baraque, Picasso, Kandisky ve Leger'nin eserlerinin yer aldığı 'Modern Sanat Sergisi'ne Char ile buluşmaya gitmiş ve burada ressam Paul Klee'nin resimleri ile tanışmış ve çok etkilenmiştir (Verlaine, 2015). Boulez, "Klee ile tanışana kadar sadece bir müzisyen olarak mantık yürütüyordum ki bu, her zaman her şeyi net bir şekilde görmenin en iyi yolu değil." demiştir. Aynı zamanda yetenekli bir keman virtüözü olan Klee'nin 18. yüzyılın müziğinden soyutlama ve temsil, madde ve biçim, renk ve tasarım arasındaki karşıtlıkları aşan 'plastik polifoni' dili, Boulez için 'genişlemiş müzikal alan fikri ile kompozisyon' anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Boulez, Klee'nin etkisiyle çok basit verilerden, çok zengin çoğalmalara yol açan bir müzik organizması oluşturmaya önem verdiğini söylemiştir. Klee'nin bir elementi diğeri ile reaksiyona sokarak onlara organik büyüme sağlaması ve bu çoğalma ilkesi ile de, doğanın yönünü değil, içsel yasalarını taklit etmesi, Boulez'e yeni bir bakış açısı sunmuştur (Lista, 2015). Boulez ayrıca Klee'de onu etkileyen şeyin, resimlerinde onu bölen ve algısıyla oynayan unsurların varlığı olduğunu söylemiştir. Ressamın, birbirinin üzerinde yatay olarak oluşturduğu iki düzlemlerle, eseri okumanın yönünü izleyiciye bırakması, arka planın yanı

sıra koyu çizgiler ve katmanlarla ikincil okuyucu rolü üstlenen ve vizyonunu dayatan ressamın varlığı ile de çift algı oluşturma düşüncesi, Boulez için esin kaynağı olmuştur.



Şekil 3.1: Paul Klee 'Kayalık Manzara' *Felsenlandschaft* (WEB_7, 2017)

Orta Afrika, Bali gibi Avrupa dışı uygarlıklarda aynı melodik çizginin çeşitli yönlerinin üst üste binmesiyle oluşturulan heterofonik müzikte olduğu gibi, Klee'nin Bauhaus Okulu'nda öğrencilerine söylediği "Bir ana çizgiye karşı bir altçizgi, bu alt çizginin ana çizgiyle ilişkisini açıklar" ideası da Boulez için bir referans olmuştur. Boulez de, benzer şekilde müzikte de bir melodik çizgi ve onun etrafında dönerek onu zenginleştiren süsleme ve çeşitlemenin olduğunu altını çizmiştir (Archimbaud, 2016).

Güneydoğu Asya gamalen müziği, Japon Gagaku ve Moğol halk şarkıları, Borneo avcılarının şarkılarının enstrümantal eşlikleri, Tuareg aşk şarkıları ve İskoçya Hebrid metrik mezmurlarında ve Avrupa dışı birçok müzikte var olan bu heterofonik yapıya, Avrupa'da ilk kez Fransız müzikolog Andre Schaeffner dikkat çekmiştir. Schaeffner'ın 1936 yılında yazdığı yazısı 'Müzik Aletlerinin Kökeni' (*Origine des instruments de musique*) ve Schloezer'in yazısı 'J.-S. Bach'a Giriş' te (*Introduction a J.-S. Bach*) yer alan armonik olasılıkların sürekliliğinde belirgin bir şekilde yer alan heterofoni, Boulez için heterofoniye olan ilgisinin artmasına hatta belki de kökenini bu yazılarda bulmasına

yol açmıştır. Boulez için bu stil, teknik bir yapıdan çok daha fazlası ve müzik alanının çok ötesinde rezonansları olan bir fikirdir. 'Evlilik Yüzü' (*Le Visage nuptial*), 'Kat Kat - Don' (*Pli selon Pli - Don*), 'Figür-Çift Prizmalar' (*Figures-Doubles-Prismes*), 'Cumings Şairdir' (*Cummings ist der Dichter*) ve 'Rituel' dahil olmak üzere Boulez'in birçok bestesinde heterofoni örnekleri bulunabilir (Campbell, 2010).

Boulez, özellikle 1970'lerden itibaren belirli eserlerinde, belirgin bir özellik haline gelen heterofoni için, kendi heterofonik çizgilerinin gelişimini sanatçı Klee'nin görsel deneyleri, çizimleri ve resimleriyle ilişkilendirdiğini söylemiştir. Boulez, Klee'nin bir nesne veya bir sahnenin, farklı perspektiflerin kaynağı olabileceği ile ilgili görsel yaklaşım fikrinden etkilenmiştir. Bu fikirden hareketle, bir sanat ya da müzik eserinde yalnızca tek bir çözüm ya da bakış açısıyla yetinmenin tatmin edici olmadığını savunmuştur. Boulez'e göre, heterofoni açısından Klee'den öğrenilmesi gereken önemli ilke; basit bir orjinal çizginin, ikincil bir çizgiyle çevrelenmesi ve ikincil çizginin orjinal çizgiye göre geometrik düzenlenmesidir. İlk orjinal çizgiyi yolunda yürüyen adam olarak, ana çizgi etrafında özgürce hareket eden ikincil çizgiyi ise yanında gezdirdiği köpeği olarak örnekleyen Klee, bu olasılığı Bauhaus derslerinde ve Pedagojik Eskiz Defteri'nde açıklamıştır.

Hedefsiz özgürce hareket eden bir yürüyüşte aktif bir çizgi. Yürüyüş uğruna bir yürüyüş. Hareketlilik faktörü, konumunu ileriye doğru kaydıran bir noktadır. (Figür.1)



Figür.1

Tamamlayıcı form eşliğinde aynı çizgi. (Figür.2 ve Figür.3)



Figür.2



Figür.3

Aynı çizgi kendini çevreliyor. (Figür.4)



Figür.4

Hayali bir ana çizgi etrafında hareket eden iki ikincil hat. (Figür.5)

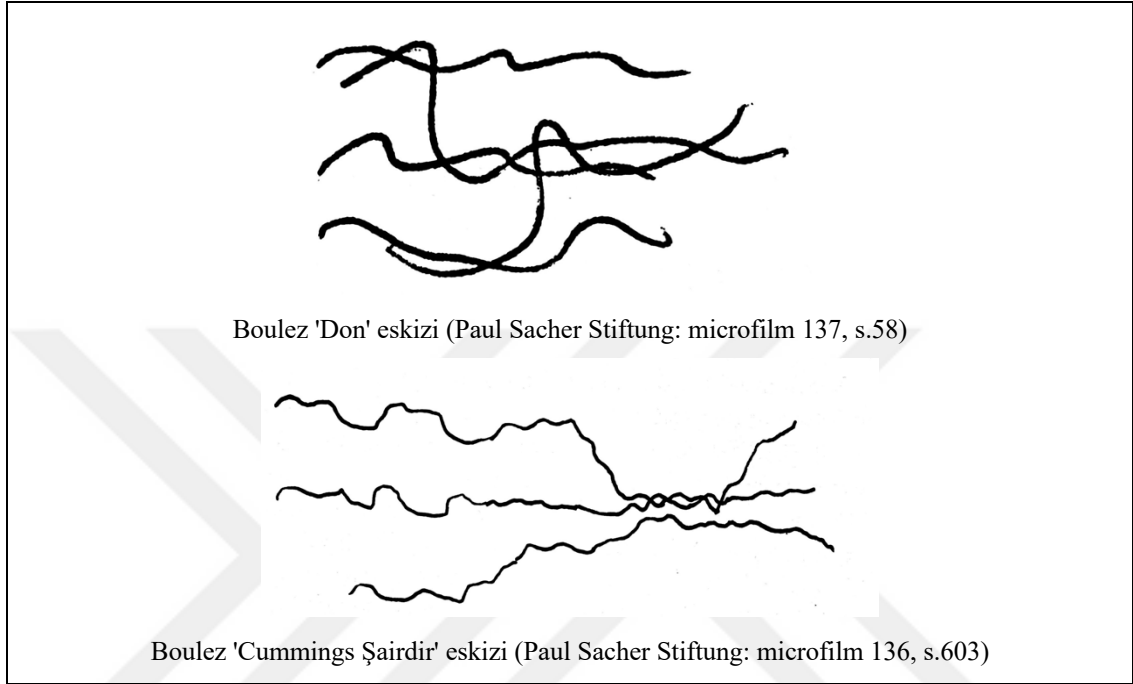


Figür.5

Şekil 3.2: Paul Klee, Pedagojik Eskiz Defteri (1953, 16-17) (Campbell, 2010)

Boulez, 'Verimli Topraklar Paul Klee' (*Le Pays Fertile Paul Klee*) kitabında ve Darmstadt derslerinde, Klee'nin çizimleri ile kendi 'yenilenen müzikal heterofoni' ilkesini açıklamıştır. Klee'nin çoklu çizgileri ile müzikal heterofoni arasında paralellik kuran Boulez'e göre heterofoni; bir 'ana hat' etrafında serbestçe iz süren ve böylece bir dizi farklı bakış açısı sunan kıvrımlar ve melodik hattın aurasıdır. Boulez'in 'Don' ve

'Cummings Şairdir' eserlerinin eskizleri Klee'nin 'köpeği ile yürüyen adam' eskizi ile benzerlik göstermektedir. Boulez'in tasvir ettiği bu taslaklarda 'Kat Kat' eserinden 'Don' eskizi üç yerine beş satıra sahiptir. 'Cummings Şairdir' eskizi ise, ayrıık aralıklardan birleşik aralıklara ve tekrar ayrılmış aralıklara geçişi göstermektedir (Campbell, 2010).



Şekil 3.3: Boulez'in 'Don' ve 'Cummings Şairdir' Eserlerinin Eskizleri (Campbell, 2010)

Edebiyattan ve belli yazarlardan ilham alan ve müziğine edebiyatı da katan Boulez, bu konuda ilhamını sadece eserin kendisi veya edebi, sanatsal kalitesinden değil, aynı zamanda materyalin yaratım sürecindeki çoğalma biçiminden de aldığını söylemiştir. Örneğin; Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* kitabının bir baskısında sunulan taslaklarını incelerken, yazarın belirli anektodları, olay yerlerini ve karakterleri nasıl değiştirdiğini keşfettiğinde, yazarın olayı kronolojik olarak düzenlemeden ve hangi karaktere bağlayacağını önceden bilmeden hikaye anlatışını kendisine bir teşvik olarak almıştır. Proust'un güçlü leitmotif kullanımının da Wagner ile eşdeğerlilik temsil ettiğini söylemiştir (Archimbaud, 2016).

Boulez aynı zamanda Proust kadar, Kafka ve Joyce'dan da etkilendiğini belirtmiştir. Kafka'nın basit bir dille sıra dışı bir evren yaratması ve hayal gücünden etkilenen Boulez, Kafka'nın basit diline rağmen son derece karmaşık düşünce yapısını, kendi yaradılışına zıt kutupta bir ilham kaynağı olarak değerlendirmiştir. Aynı şekilde Joyce'un, dili kapsamlı bir şekilde biçimselleştirmesi de Boulez'i etkilemiştir. Yazarın,

Ulysses'de üslupsal bakış açısını sunduğu bölümleri ve içerikten çok daha büyük bir role sahip olan dil ile gerçekçi bir dünya yaratımını, kendi ifade şekline yakın bulmuştur. Ayrıca, Alban Berg ile Joyce, Ulysses ile Wozzeck arasında biçimsel olarak paralellik kurabileceğini belirtmiştir (Archimbaud, 2016).

Boulez'in kontrollü şans unsurları ile kurguladığı ve 1957'e Darmstadt'ta prömiyeri yapılan '3. Piyano Sonat'ının 3. bölümü 'Takımyıldızı-Ayna' (*Constellation-Mirror*), müzik yapısının bazıları 'noktalara' diğerleri 'bloklara' bölündüğü dokuz büyük sayfadan oluşmaktadır ve bu bölüm ünlü edebi örneklerle yakından ilişkilidir. Mallarme'nin 'Zar Atma' (*Coup de des*) eseri ile estetik akrabalığı açıkça görünen eser ayrıca, Joyce'un 'Ulysses' ve 'Finnegan Uyanması'ndaki (*Finnegans Wake*) çoğalan evrenler ve Michel Butor'un 'Geçen Zaman' (*L'Emploi du temps*) adlı romanında bulunan 'bilinmeyen bir şehrin planı' ile de ilişkilidir. Labirent fikri bu eser için önemlidir ve Kafka'nın 'Yuva' (*Der Bau*) adlı kısa öyküsüne de atıfta bulunmaktadır. Bunlara ek olarak Boulez, galadan birkaç gün sonra Stockhausen'a yazdığı bir mektupta, eserini New York Modern Sanat Müze'sinde gördüğü Amerikalı heykeltıraş Alexander Calder heykelinin filmi ile ilişkilendirmiş ve şöyle yazmıştır; "Bir noktada hareketli cisimler sadece siyah ışıpta aydınlanıyordu ve bazen bu cisimlerin yapısını sadece renkli flaşlarla görebiliyorduk. Onları anlık yansımalarla görebiliyorduk; başka bir anda ise bu hareketli cisimleri birkaç saniyeliğine sabit halde görebiliyorduk. Yani bu hareketlerinin bir tür 'sabitlenmeler' dizisi haline geldiği söylenebilir. Bu size neyi başarmak istediğimi açıkça (veya neredeyse net bir şekilde...) açıklayacaktır" (Campbel, 2015).



Şekil 3.4: Calder, 'Üçlü Gonk' (*Triple Gong*) - 1948, Pirinç, sac, tel ve boya (WEB_8, 1948)



Produced by New World Film Productions for the Museum of Modern Art, New York. 16mm, color, sound (English); 20 min. Directed and cinematography by Herbert Matter; produced and narrated by Burgess Meredith; music by John Cage.

Şekil 3.5: Calder Film, 1950 (WEB_9, 1950)

Boulez, Belçikalı şair, yazar ve ressam Henri Michaux'nun 'Kürek Çekiyorum' (*Je Rame*) adlı serbest mısralı şiirinden yola çıkarak, hem elektronik hem de enstrümantal yollarla birleştirdiği eseri 'Güç için Şiir' (*Poesie pour Pouvoir*) eserini bestelemiştir. Boulez bu eserde Michaux'nun eserinin metnine yaklaşırken, sadece bir koro ya da

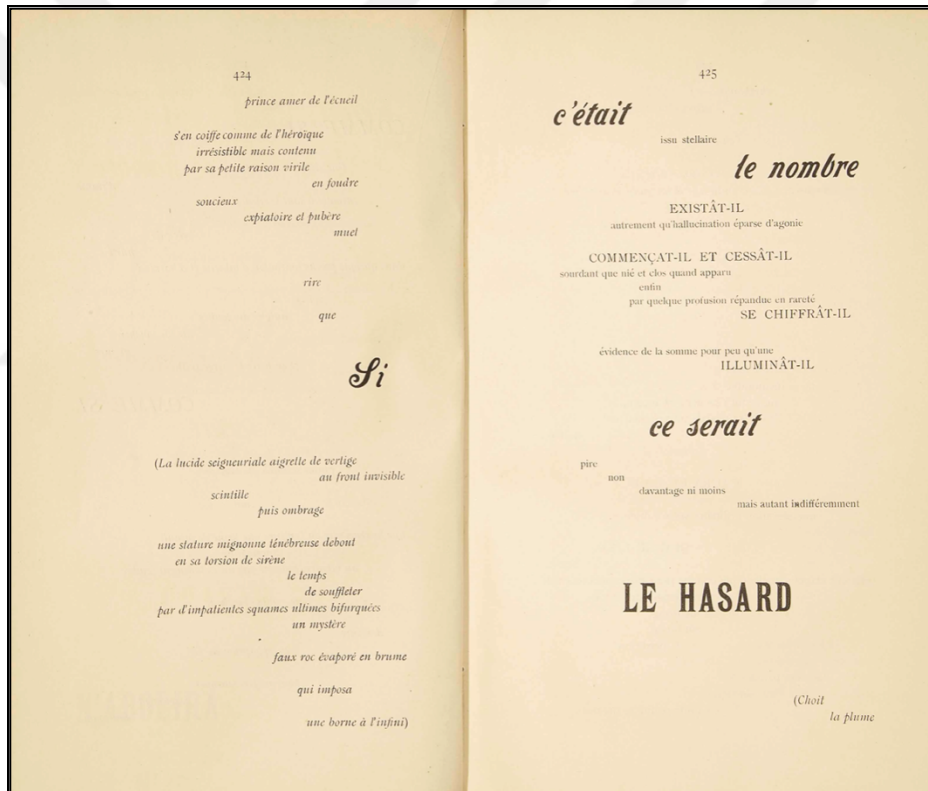
solistle eseri inşa etmekten kaçınmış, bunlara ek olarak ses de üreterek malzemeyi genişletme ihtiyacı duymuştur. Boulez, farklı bir manipülasyon tekniği uyguladığı bu eserinde, fikir olarak teknik yönteminden tatmin olsa da, elektronik araçlarla metni dönüştürürken 1958 yılının teknik araçlarının hala nispeten ilkel oluşundan dolayı çıkan sonuçtan tatmin olmamıştır (Archimbaud, 2016).

Boulez'in Amerikalı şair E.E. Cummings'in (1894-1962) eserleriyle ilk tanışması ise, besteci Cage sayesinde olmuştur. Cage'in, şairin '73 Şiir' ve 'Hayır Teşekkürler' (*No Thanks*) adlı kitaplarını Boulez'e vermesi üzerine, okuduğu şiirlerde onu ilk etkileyen şey, şiirlerin tipografik temeli olmuştur. Cummings'i, Mallarme ve Fransız şair Guillaume Apollinaire (1880-1918)'in tam ortasında olarak nitelendiren Boulez'e göre Cummings, Apollinaire'in 'Calligrammes'ından daha az, Mallarme'nin 'Zar Atma'sından (*Coup de des*) daha fazla anekdottur. Cummings'de Boulez'i etkileyen şey, kelimeleri birbiriyle ilişkili olarak vurgulama şekli ve ilüstrasyonun ötesine geçerek hem görsel hem de açıklayıcı olabilmesi olmuştur. Boulez daha sonraki yıllarda Amerika'da Cummings'in komple şiirlerinin bir kitabını aldıktan sonra şairle yeniden ilgilenmeye başlayınca, 1970 yılında 'Cummings Şairdir' eserini bestelemiştir (Archimbaud, 2016).

Boulez, 1946'da haftalık edebi yayın olan 'Fransız Mektupları'nda (*Les Lettres françaises*) şair Rene Char'ın şiiri ile tanıştığında şairden çok etkilenmiştir. Bir süre sonra büyük anlatı şiiri olan 'Evlilik Yüzü'nü (*Le Visage Nuptial*) okuduğunda, şairin metnine dayanan beş bölümlü bir süit bestelemiştir. Ardından yine Char'ın şiirleri üzerine 'Suların Güneşi' kantatı ve 'Sahipsiz Çekiç'i bestelemiştir (Arfoilloux, 2015). Boulez, Char'ın şiirlerinin dil yoğunluğu karşısında, bu yoğunlaşmaya ancak onu patlatan bir şeyle karşılık verilebileceğini düşünmüştür. Bu nedenle 'Evlilik Yüzü' eserinde şiire müzikli bir anlatımla eşlik etmeyi tasarlamıştır. 'Sahipsiz Çekiç'i ise, Char'dan müzikleri etkileyen ama müzikten kaybolan kısa şiirler olarak bestelemiştir. Metnin yoğunluğundan dolayı, kendisini esnetmeye ya da yoğunlaştırmaya uygun bulduğundan bunu yapabildiğini söylemiştir (Archimbaud, 2016).

Boulez, şair Mallarme'nin 'Bir Zar Atma' (*Un Coup de des*) şiirini okuduğunda ise, şairin dili katı bir şekilde doğrusal olarak kullanmayışından, yarattığı uzamsal ilişkilerden, yazının grafik araçları ve kelimelerin boyutunu bir ses unsuru gibi kullanışından etkilenmiştir. Mallarme şiirde, dönemin anlayışından farklı olarak sayfadaki kelimeleri özgürce düzenlemiş ve tipografinin tüm kaynaklarını kullanarak

mantığı güçlendirmiştir (Wanlin, 2015). Mallarme'ye göre şiir; "Şeyin kendisini değil, yarattığı etkiyi yansıtmak"tır. Şair 'Bir Zar Atma'nın ön baskısının ön sözünde şöyle yazmıştır; "...'Boşluklar' önem taşıyor değil, ...sözcük öbeklerini ya da sözcükleri zihnen ayıran bu düzmece mesafenin ...devinimi parçalara ayırarak, hatta onu Sayfanın bir anlık görüntüsüne göre ima ederek hızlandırıp yavaşlatmak olsa gerek: ...Gerilemelerle, uzamalarla, kaçışlarla, Düşüncenin kendi çizdiği uyarınca bu çırılçıplak kullanımından onu yüksek sesle okumak isteyene bir partiyon da çıkar. Baskın motif, ikincil ve yan motifler arasında baskı karakterlerinin gözettiği ayırım, bunların seslendirmede önem taşıyacağını gösterir ve buna göre portenin sayfanın ortasında, üstünde, altında oluşu, tonlamanın yükselip inişini belirtecektir..." (Marchal, 1998).



Şekil 3.6: 'Bir Zar Atma'nın 1897 Cosmopolis'te Yayınlanan Biçiminden Sayfalar (WEB_10, 1897)

Mallarme'nin şiirinde, sayfada bir okuma yolu izlemek ve anlamlı ilişkiler bulmak okuyucunun elindedir. Şiirde duyguları uyandırma niyetiyle kurgulanan hareket, dizenin devinimsel ritmi ile bir senfoni olarak duyumsanmasına olanak tanımaktadır (Wanlin, 2015). Mallarme'nin deyişle 'Zar Atma', tamamen yeni bir şekilde düzenlenmiş bir şiirdeki kelime ve tümcelerinin 'takımyıldızı'dır (Archimbaud, 2016). Aslında takımyıldızlar, onlarda mitopoetik yazının ilkel bir biçimini gören şair için büyük önem

taşımaktadır. Doğanın yorumları ve mitlerin yaratılması, noktaları birleştirmenin, ilişkileri sabitlemenin, anlam yaratmanın bir yoludur. Mallarmenin sayfalarında sözcüklerle oluşturduğu takımyıldızları, bir prozodiden çok şairin 'müzik' dediği durumu ortaya çıkarmaktadır (Wanlin, 2015). Boulez, 'Mallarme üzerine Emprovizasyon', 'Kat Kat', 'Zar Atma', 'Üçüncü Piyano Sonatı', 'Alanlar' (*Domaines*) gibi eserlerini Mallarme etkisinde ve onun şiirlerinin yapısal özelliklerinde bestelemiştir. Örneğin 'Kat Kat' eserinde en basitinden en karmaşığa doğru üç doğaçlamayı derecelendirerek biçimsel müzik kaynakları kullanmıştır. 'Üçüncü Piyano Sonatı' ve 'Alanlar', Mallarme'nin şiir yazısı gibi, müzikal metnin sabit olmayışı ile icracıları çeşitli alternatif okumalar arasından bir rota seçmeye davet eden form değişkenliğindedir.

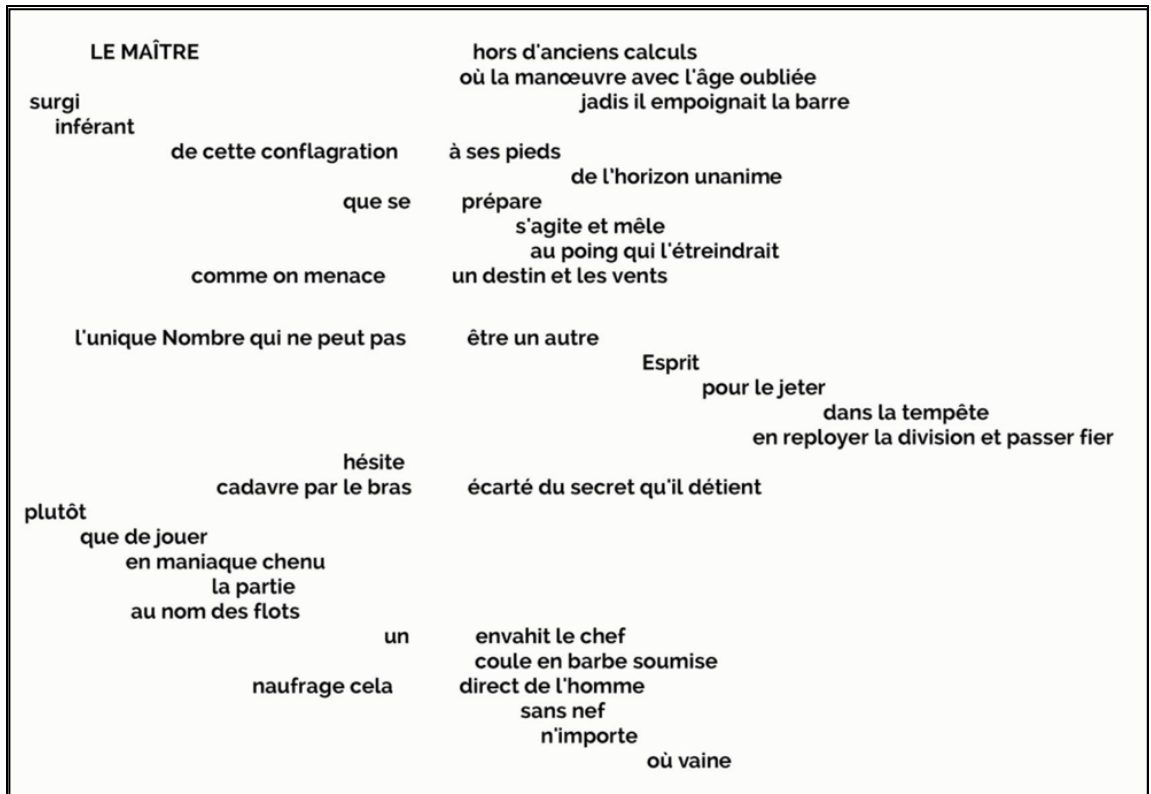
Boulez, disiplinlerarası etkileşimlerinde zıtlıklardan hoşlandığını belirtmiştir. Char ve Genet'nin, çok az ortak noktası olduğunu, benzer şekilde Michaux ve Artaud arasında çok güçlü bir içsel evrenin haricinde, yalnızca birkaç benzer nokta olduğunu söylemiştir. Michaux'nun içsel evreninin, istisnai olanı da deneyimlese, Artaud'nun öfkesiyle hiçbir ilgisi olmadığını belirtmiştir. Boulez, çok güçlü bir dil anlayışına sahip ve dili çok kişisel bir kullanıma sokma eğiliminde olan sanatçılardan etkilenmiştir. Dillerini gündelik dilden yaratan ama bunu yaparken kendi sözdizilimini yaratmayı başaran Mallarme, Joyce ve Cummings onun için etkili yazarlardır. Resimde de Klee'nin büyük hesaplarına hayranlık duyarken, diğer bir yandan da tam zıddı bulduğu Pollock'un spontane hareketleri ile yaptığı resimlerden de ilham aldığını söylemiştir (Archimbaud, 2016).

3.1.2. Domaines (Alanlar)

Boulez, 1959 yılında bazı fikirleri not etmeye başladığı 'Alanlar' eserini, 1960 yılında çalışmaya başlamış ve 1968 yılında tamamlamıştır. Önce solo klarnet için yazdığı bu eserinin, daha sonra solo klarnet kısmını mevcut şekliyle koruduğu ve partisyona altı küçük enstrümantal topluluk eklediği ayrı bir versiyonunu daha yapmıştır. Eser 1957'de yazdığı 'Üçüncü Piyano Sonatı' ve orkestra ve soprano için bestelediği 'Kat Kat'ın devamı niteliğindedir. Üç parça arasında da yakın bağlantılar vardır. Özellikle 'Kat Kat'taki soprano partisi ve 'Alanlar'daki klarnet yazısı, notasyonun yarı aleatorik doğası, sayfadaki yerleşimi ve ifade malzemesi açısından oldukça benzerlik göstermektedir

(WEB_11, 2014). John Cage'in, eserin tasarımında şansın belirleyici olduğu aleatorik müzik tasarımı, Boulez'in Cage ile mektuplaştığı (1912-1992) 1949-1954 yılları arasındaki dönemdeki bestelerini etkilemiştir. 'Alanlar' eserinde olduğu gibi birkaç eserinde daha, müzik malzemeleri ve bölümlerin belli kontroller dahilinde esnek olduğu form şeklini benimsemiştir.

'Üçüncü Piyano Sonatı'nda ve 'Kat Kat'ta olduğu gibi 'Alanlar' da Mallarme'nin etkisindedir. Şairin '*Bir Zar Atımı*' şiiri ile, tipografi, kelimelerin ağırlıkları, boyutları, özellikle sayfadaki yerleşimleri ve aralıkları açısından yakın ilişkilidir (Heaton, 2014).



Şekil 3.7: Mallarme 'Bir Zar Atma' (WEB_12, 1897)

Domaines
pour clarinette avec ou sans orchestre
(1968/1969)

Pierre Boulez
(* 1925)

CAHIER A

Original

$\begin{matrix} \times & \times & \times \\ \times & \times & \times \end{matrix} = \begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 4 & 5 & 6 \end{matrix} \text{ ou } \begin{matrix} 1 & 2 & 3 \\ 4 & 5 & 6 \end{matrix}$

○→ *Très Lent: harmonique*
 ○→ *Lent: normal*

ppp (senza cresc.) *fff* subito

a. *Moderé: tr- tr- tr- tr- tr- tr- (1/2 ton inférieur)*
 b. *Assez Vif: Flatterzunge*

f → *pp* →

Vif

f → *pp* →

Moderé

○→ *p* *mf* *p* *mf*

○→ *mf* *p* *mf* *p*

○→ *Lent normal* *Flatterzunge*
 ○→ *Très Lent harmonique* *Flatterzunge*

ff *mf* *mf* *ff*

Assez Vif + - - + -

○→ *mf* *p* *mf* *p*

○→ *p* *mf* *p* *mf*

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

Universal Edition UE 14503

Şekil 3.8: Boulez 'Alanlar'

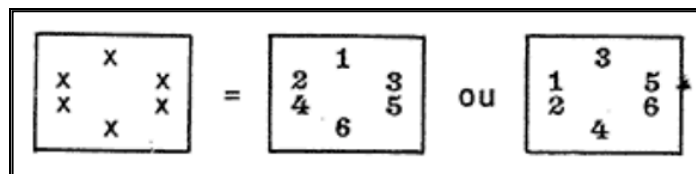
Mallarme'nin 'Bir Zar Atma' şiirindeki sözdiziminin sayısız olanağı, Boulez'in elinde kontrollü şans eserine dönüşmüştür. Boulez 'Alanlar'da, altı sayısının değişken olanaklarından yararlanarak 'Zar'a gönderme yapmaktadır. Eser belirlenmiş performans öğeleri ile icracıya seçim yapma alternatifleri sunmaktadır. Besteci eserde, not defteri (*cahier*) ve 'hücre' gibi alışılmadık terimler kullanmıştır. 'Alanlar' bu açıdan en küçük yapısal ve işlevsel ses birimlerine atıfta bulunan, altı müzikal 'hücre' içermektedir.

Uzun bir kompozisyon periyoduna sahip 'Alanlar' için Boulez'in 1959 yılında aldığı notlarda, eseri ilk oluştururken altılı enstrümantal topluluk fikri ile tasarladığı görülmektedir. Solo klarnet için versiyonu ise, 1968'de Ulmer Konser Serisi'nde

seslendirilmek üzere, aslında bariton ve küçük bir enstrümantal grup için bestelemeyi tasarladığı 'Marges' (marj, marjinal) adlı kantat yerine, son dakikada Hans Deinzer tarafından seslendirilmiştir. 'Marges', 'Margin', 'Marginalia' gibi tasarı isimleri olan ve Boulez'in hiçbir zaman tamamlamadığı bu kantat ise, romancı Michel Butor ile ortaklaşa yazmayı planladığı ve Mallarme'nin 'Bir Zar Atma' doğrultusunda tasarlanmış grafiksel plana sahip bir sanat kitabını da içeren bir projedir. Kantat aynı zamanda, Cummings şiirlerine özellikle de 'Hayır Teşekkürler' (*No Thanks*) kitabına dayanmaktadır. Bu bağlantı ile bakıldığında, 'Alanlar' eskizlerinde materyalin çoğunun 'Marges' ile ilgili olduğu ve bazı solo klarnet hatlarının eskiz biçiminde Cummings'in şiir metinleriyle kaplı olduğu görülmektedir (Heaton, 2014).

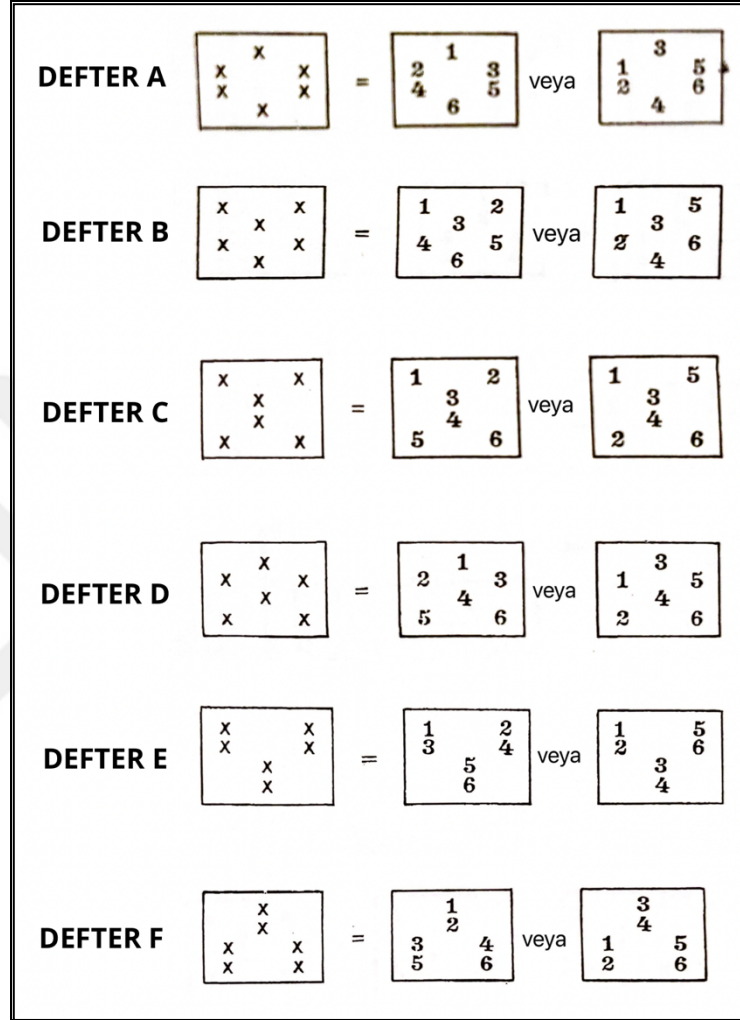
Boulez 'Alanlar' eserinde ayrıca, Joyce'un 'Finnegan Uyanması' kitabında sondaki tamamlanmamış cümlenin kitabın başına geri götürmesi fikrinden yola çıkarak, döngüsel bir form anlayışı benimsemiştir. Boulez Stockhausen'ın, bölümlerden ayrılan, kendi kendine yeten (yarı-) bağımsız bölümlerden oluşan ve 'an' ların mozaiği olarak tanımlanabilecek '*moment form*' konsepti ile de ilgilenmiştir (Rice, 2017). *Moment form*'da, her biri ayrı ayrı karakterize edilen pasajlar eserde bir birim ve potansiyel olarak dinleyicinin tüm dikkatini çekebilen ve bunu komşularıyla aynı ölçüde yapabilen bir 'an' olarak kabul edilmektedir. Tek bir 'an' bir başlangıç veya bir son olarak bile öncelik iddiasında bulunmaz. 'Alanlar' eserinde form özelliği olarak böyle bir etkilenim de mevcuttur.

Eser, A'dan F'ye etiketlenmiş altı not defterinden (*cahier*) oluşmaktadır. Orjinal olarak adlandırılan bu altı defterin bir de, yine A'dan F'ye etiketlenmiş 'ayna' (*miroir*) versiyonları vardır. Böylece toplamda on iki defter bulunmaktadır. Boulez'in eserin başında açıkladığı yönergeye göre, icracı önce altı 'orjinal' defteri çalmalıdır. Bu defterleri istediği sırayla çalabilir. Daha sonra altı 'ayna' versiyonunu çalmalıdır ve yine bunları istediği sırada çalabilir. Her sayfadaki altı hücre okuma yönü olarak dikey veya yatay iki seçenektir biriyle çalınmalıdır.



Şekil 3.9: 'Alanlar' Defter A Çalma Sırası Seçenekleri

'Alanlar'da, A'dan F'ye kadar sıralanmış her bir defter, hem orjinal hem de ayna versiyonlarında altı hücreden oluşmaktadır. Bu hücrelerin yerleşimleri her bir defterde farklıdır ve icracıya iki alternatif okuma yönü sunulmuştur.



Şekil 3.11: 'Alanlar'ın A'dan F'ye Hücre Yerleşim Şeması ve İki Opsiyonlu Okuma Yönü Seçenekleri

Her bir defterin ayna versiyonu, hem hücre yerleşimleri bakımından, hem de hücre içinde ters versiyonlarındadır.

Domaines
pour clarinette avec ou sans orchestre
(1968/1969)

CAHIER B

Original

Pierre Boulez
(* 1925)

Domaines
pour clarinette avec ou sans orchestre
(1968/1969)

CAHIER B

Miroir

Pierre Boulez
(* 1925)

Şekil 3.12: Defter B Orjinal ve Defter B Ayna

1	2	5	4	1	5	6	2
	3		6		3		4
4	5	2	1	2	4	5	3
	6		3		6		1
Defter B Orjinal	Defter B Ayna	Defter D Orjinal	Defter D Ayna				

Şekil 3.13: Hücre Yerleşimleri Bakımından Defter B Orjinal, Defter B Ayna, Defter D Orjinal ve Defter D Ayna

Boulez ayrıca eser boyunca her hücrede icracıya seçenek sunarken, alternatifleri belirtmek için bazılarında ok, harf ve sayılar kullanmıştır. Özellikle Orjinal Defter A'da, yatay olarak sunulmuş ilk okuma seçeneğine (bkz. Şekil 3.11) denk gelen 1. ve 5. hücrelerde iki farklı tempo alternatifini, 2., 3., 4. ve 6. hücrelerde ise, iki farklı dinamik alternatifini göstermek için oklar kullanmıştır. Bu okların hücreler arasında bir bağlantısı yoktur. Bestecinin eser boyunca kullandığı oklar, sayı ve harflerin tüm farklı şekilleri bir hücre içindeki seçimleri temsil eden notasyonun varyasyonu olarak düşünülebilir.

Defter A Orjinal, Hücre 1 ve 5:	
Defter A Orjinal, Hücre 2:	
Defter A Orjinal, Hücre 3:	
Defter A Orjinal, Hücre 4:	
Defter A Orjinal, Hücre 6:	

Şekil 3.14: Defter A, Hücrelerde Tempo ve Dinamik Seçeneklerini Gösteren Oklar

BÖLÜM 4. DOMAINES'DE KULLANILAN MODERN ÇALIM TEKNİKLERİ

4.1. MULTİFONİKLER

Multifonik ses tekniği, aynı anda iki veya daha fazla ses elde etme yöntemidir. Klarnet, temel seslerin haricinde iki veya daha çok armonik sesi aynı anda duyurmaya elverişli bir enstrümandır. Ağız pozisyonu, hava basıncının kontrolü ve belli parmak pozisyonları ile multifonikleri elde etmek mümkündür.

Multifonikler, enstrümanın içindeki birkaç hava kolonu rezonansının eşzamanlı olarak etkileşime geçmesi sonucu oluşmaktadır. Enstrüman normal çalınırken armonik seri ile beraber bir ses olarak algılanan rezonans tek bir hava kolonunda oluşur. Multifonik ses elde ederken ise aksine, klarnet içinde titreşen iki veya daha fazla farklı hava kolonu rezonanslarının aynı anda türediği kararsız bir duruma getirilmiş olur. Multifonik sesin spektrumu, armonik ton serisi ve özgün seslerin bileşenlerinin etkileşiminden oluşmuş bir kombinasyondur.

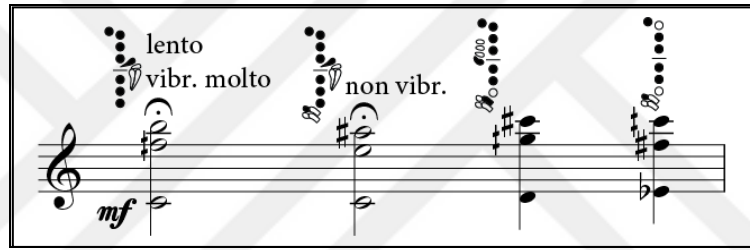
Tek bir parmak pozisyonu ile genellikle birkaç farklı multifonik ses elde edilebilir. Bir parmak pozisyonunda ses üretim tekniğini değiştirerek istenen sesleri vurgulamak, bazılarını ortadan kaldırmak veya belli sesleri değiştirerek bir ton yelpazesi üretmek mümkündür. Seslerin kontrolü ise, multifonik seslerin armonik istikrarsızlıkları nedeniyle daha zordur ve temel seslere göre dinamikleri uygulama esnekliği multifonikler için daha kısıtlıdır. Multifonik parmak pozisyonları, çalınan perdeye göre değişiklikler göstermektedir. Seslerin bir kısmı dolu ve zengin, bazıları kaba ve boğuk elde edilebilir. Belli sesler sadece yumuşak dinamiklere yanıt veririrken, bazı pozisyonlarda sadece iki ses, bazılarında da dört veya beş ses elde edilebilir.

İki farklı yöntemle multifonik ses elde etmek mümkündür. İlki; alt ses aralığında (*register*) ağız içi hava basıncını değiştirerek temel sesi armonikleriyle beraber elde etmektir. Aynı yöntemde üst ses sahasında, dudak aşağı kaydırılarak yine armoniklerle beraber sesi elde etmek mümkündür. İkincisi ve daha tatmin edici olanı ise; özel parmak pozisyonlarıyla elde edilen multifoniklerdir ve daha yaygın olarak kullanılmaktadır.

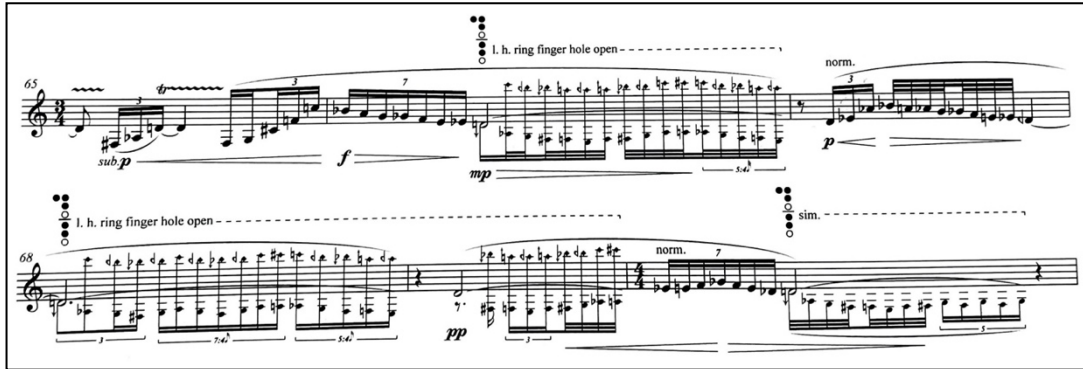
Multifonikler nota üzerinde çeşitli şekillerde gösterilebilirler. Armonik seslendirmeyi ifade eden notanın üzerinde içi boş daire işareti, ton renklerini niteleyen elmas şeklinde notalar veya oluşturulacak seslerin mikrotonal notasyonu şekillerinde gösterilebilirler. Ayrıca besteciler çoğunlukla, istedikleri multifonik seslendirmenin enstrüman üzerindeki parmak pozisyonunu da notanın üzerinde belirtebilirler.



Şekil 4.1: Multifonik Notasyon Örneği-1 (WEB_13, 2022)



Şekil 4.2: Multifonik Notasyon Örneği-2 (WEB_14, 2022)



Şekil 4.3: Antti Auvinen, *Eliangelis*, 65-70 Ölçüleri Arası Multifonik Notasyon Örneği (Raasakka, 2010)

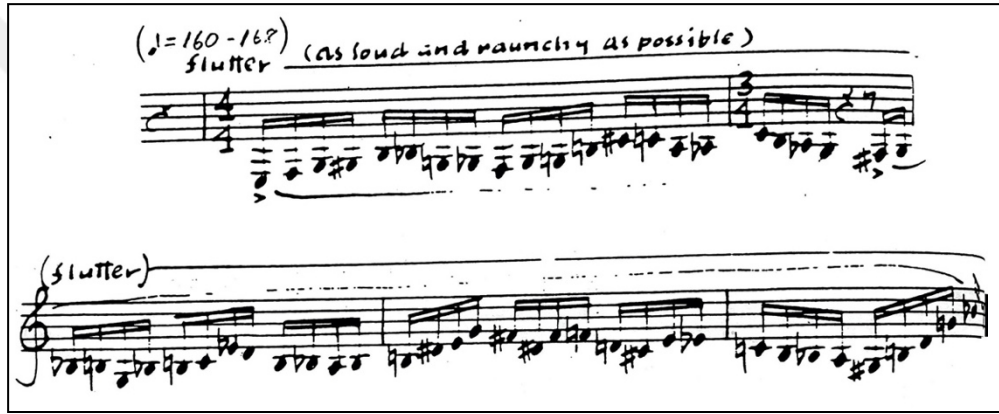
4.2. KURBAĞA DİLİ

Almanca *flutterzunge*, İtalyaca *frullato*, İngilizce *flutter tongue*, Türkçe'de kurbağa dili olarak adlandırılan ve kısaltması *flt* veya *Flz* olarak gösterilen bu teknik, dilin ağız içinde hareketiyle oluşturulan çarpma etkisi ile hızlı bir tremolo oluşturma yöntemidir. Tüm tahta nefesli enstrümanlarda uygulanabilen bu teknik klarnette, r-r-r-r der gibi,

dilin yukarıya doğru kıvrılarak, üst damağa süreklilik halinde hızlıca çarptırılması sonucu elde edilir. Klarnet ağızlığının uç kısmının ağız içinde oluşundan dolayı bu hareketi uygulamada zorluk çeken icracılar, ağız içinde dilin arkasını hafifçe kaldırarak, küçük dili titreştirme yöntemi ile de benzer sonucu elde edebilmektedirler.



Şekil 4.4: Alban Berg, *Klarnet ve Piyano için Dört Parça*, 3. Bölüm 16-18 Ölçüleri Arası Kurbağa Dil Notasyon Örneği (Universal Edition, 1924)



Şekil 4.5: David Maslanka, *Klarnet ve Piyano için Üç Parça*, Kurbağa Dil Notasyon Örneği (Rehfeldt, 2003)

4.3. RENK PERDELERİ

"Armonik" veya "rezonans perdeleri" olarak da bilinen renk perdeleri (*color fingerings*), çeşitli tuş ve parmak kombinasyonlarıyla tonun rengini ve frekansını değiştirmek için kullanılırlar. Alternatif parmak pozisyonları hemen hemen her ses için mevcuttur ve genellikle çeyrek tonlarda veya yarım perdeden küçük aralıklarda ses değişiklikleri yapmayı mümkün kılmaktadır. Bu üretilen sesler dinamik ve rezonans bakımından eşit niteliklere sahip olmadığından, normal pozisyonlara göre genellikle daha boğuk olabilirler. Renk perdeleri, alternatif parmak pozisyonları haricinde ağız içinde hava yönü ve akımını değiştirerek armonik ses elde etme yöntemi ile de uygulanabilir fakat elde edilen armoniklerin birçoğunun eşit aralıklarda olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır.

The image displays a 5x4 grid of musical staves, each representing a different harmonic progression. The staves are arranged in five rows and four columns. Each staff contains musical notation, including notes, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). Some staves feature a dashed line above them with the word 'pizz' (pizzicato) written above it. The bottom right staff is labeled '(Side B)'. The background of the page features a large, stylized, light gray 'V' shape.

Şekil 4.6: Armonik Tablo (Raasakka, 2010)

Çoğu klarnet perdesinin frekansı, ağız içi hava akımı ve dudak pozisyonları ile bir dereceye kadar değiştirilebilir. Bununla beraber, daha belirgin mikrotonal sesler elde etmek için özel parmak pozisyonları kullanmak yardımcı olabilir. Bu pozisyonların da mutlak olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Kullanılan enstrüman, ağızlık - kamış kombinasyonu hatta yorumcunun fiziksel yapısı farklılık gösteren sonuçlara ulaştırabilir. Bu nedenle bir dizi parmak pozisyonu standartlaştırılmış olsa da belli müdahaleler uygulamak gerekebilir.

Renk perdeleri, + işareti ile yaklaşık çeyrek tonlarda frekansı arttırmayı, - işareti ile de aynı miktarda azaltmayı belirtecek şekilde yazılabilir. Çeyrek tonları belirten notasyon şeklinde de belirtilirler (Bkz. Şekil 2.7). İtalyanca 'fisiltı' anlamına gelen bisbigliando da yardımcı parmaklar ve armonikler kullanarak ses frekansını hızlıca değiştirme yöntemi ile renk elde etmektir. Bir tril gibi veya bir ses dalgası oluşturur gibi kullanılabilir. Her iki durumda da parmak değiştirme bir frekansa bir ritim verir. Bazen tekrar oluşturacak şekilde, bazen de anarmonik olarak özdeş notaları değiştirmek yöntemiyle kullanılabilir. Notada bisbig. veya tr~ olarak belirtilebileceği gibi parmak pozisyonu da icracıya verilebilir.

4.4. NEFES ve HAVA SESLERİ

Notasyonda genellikle; *senza tono*, *senza voce*, *air sounds* veya *souffle* olarak belirtilen hava sesleri, enstrümana sadece hava sesinin duyulacağı şekilde, bir ton üretmeyecek kadar üflenerek elde edilen etkidir. Kamıştan ve enstrümanın içinden geçen nefesin cızırtılı sesi elde edilmiş olur. Parmakların kapalı ya da açık oluşu veya üflerken parmakları hareket ettirmek yumuşak dinamiklerde oluşturulacak sesi fark edilebilir ölçüde etkilemektedir. Enstrümana üflerken 's' veya 'h' sesi güçlü şekilde telaffuz edilebilir. Bu durumda üretilen tıslama normal klarnet tonu gibi rezonansa girmediğinden, çok fazla hava basıncı gerekmesine rağmen ortaya çıkan sonuç yumuşak duyulmaktadır. Bu efektif etki elde edilirken, dudak pozisyonu baskısı daha az kullanılırsa daha rahat sonuç elde edilebilir. Nefes ve hava sesleri için nota yazımında genellikle elmas veya içi boş notalar kullanılır.

1 $\text{♩} = \text{ca. } 80$
Klar. in B
 f pp pp

2 *poco rit. --*
 pp pp

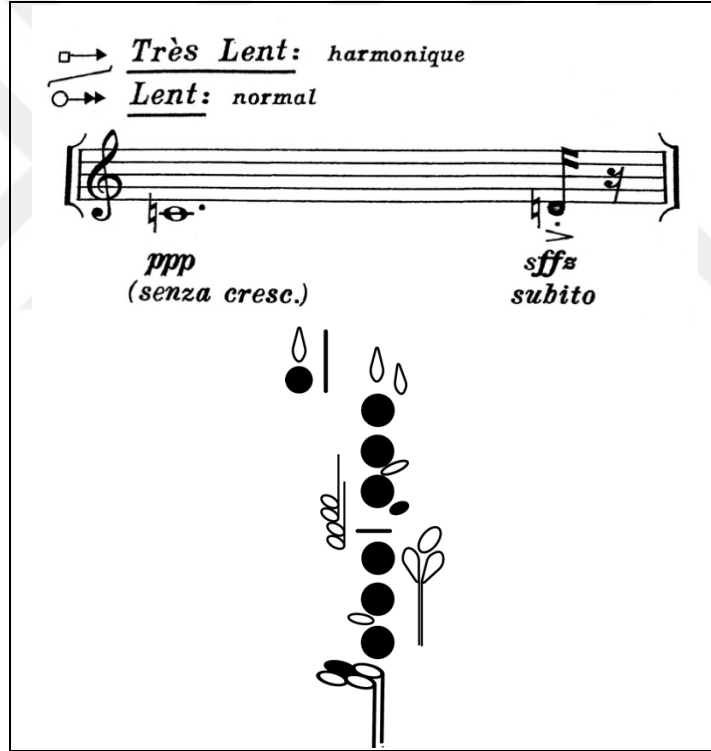
The image shows two staves of musical notation for a Clarinet in B. The first staff, labeled '1', has a tempo marking of quarter note = ca. 80. It begins with a quarter rest followed by a quarter note. The music consists of a series of notes with various dynamics: a forte (f) note, followed by two pianissimo (pp) notes. The second staff, labeled '2', starts with a 'poco rit.' (poco ritardando) instruction. It features a series of notes with dynamics including pianissimo (pp) and a final note with a forte (f) dynamic. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Şekil 4.7: Helmut Lachenmann *Dal Niente* (1970) 1. ve 2. Ölçüler Hava Sesleri Örneği

BÖLÜM 5. İCRAYA YÖNELİK ÖNERİLER

5.1. DEFTER A ORJİNAL

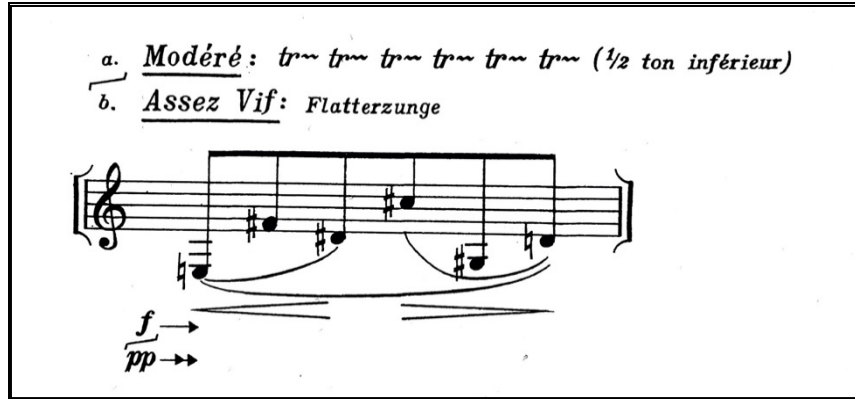
Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; 1 numaralı hücrede *oldukça yavaş (tres lent)* olan ilk tempo opsiyonu seçilirse, besteci C4 notasının multifonik olarak çalınmasını istemiştir. İcrası için Şekil 5.1'deki parmak pozisyonu önerilebilir. Multifonik ses *ppp* dinamiğinde kreşendo yapmadan çalınırken kısa ve ani bir subito *sffz* ile D4 sesine geçilir.



Şekil 5.1: C4 Notası İçin Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi

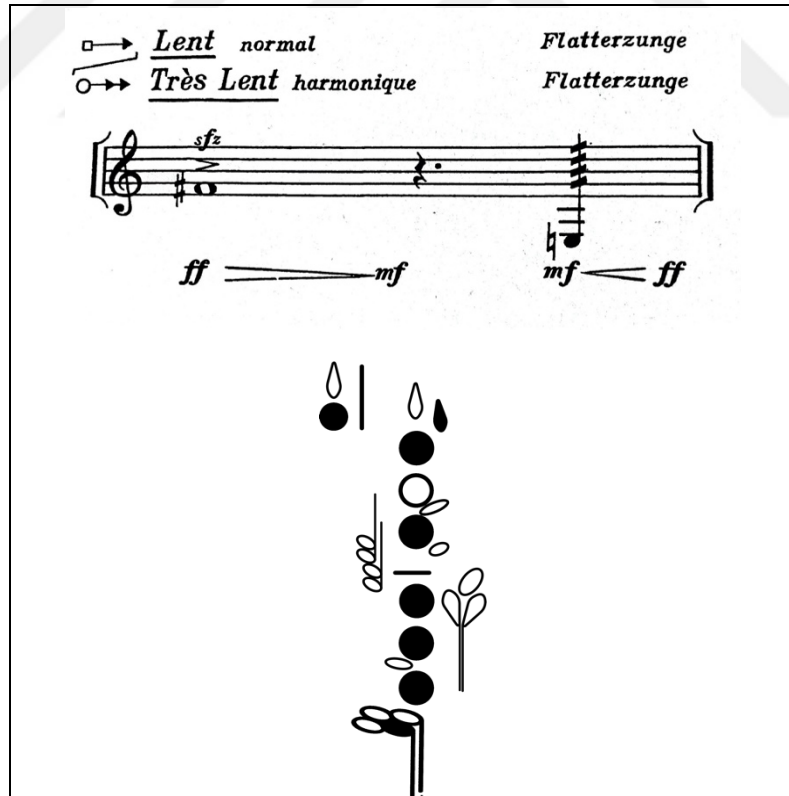
Hücre 2'de tempo seçeneklerinden b harfi yani *orta hız (modere)* tercih edildiğinde, besteci her sesin yarım ton aşağıdan seslendirilmesini istemiştir. Fakat ilk ses olan E3 notasının yarım ses altı standart soprano klarnette mevcut değildir. Boulez'in orjinal el yazması notasından veya notayı basan *Universal Edition* yayıncılığın hatasından kaynaklanan bu yanlış, halen editörler tarafından düzeltilmediğinden, bu hücrenin

icrasında b seçeneği olan *oldukça canlı (assez vif)* seçeneği tercih edilerek, hücrenin kurbağa dil (*flutterzunge*) tekniği ile çalınması daha uygun olabilir.



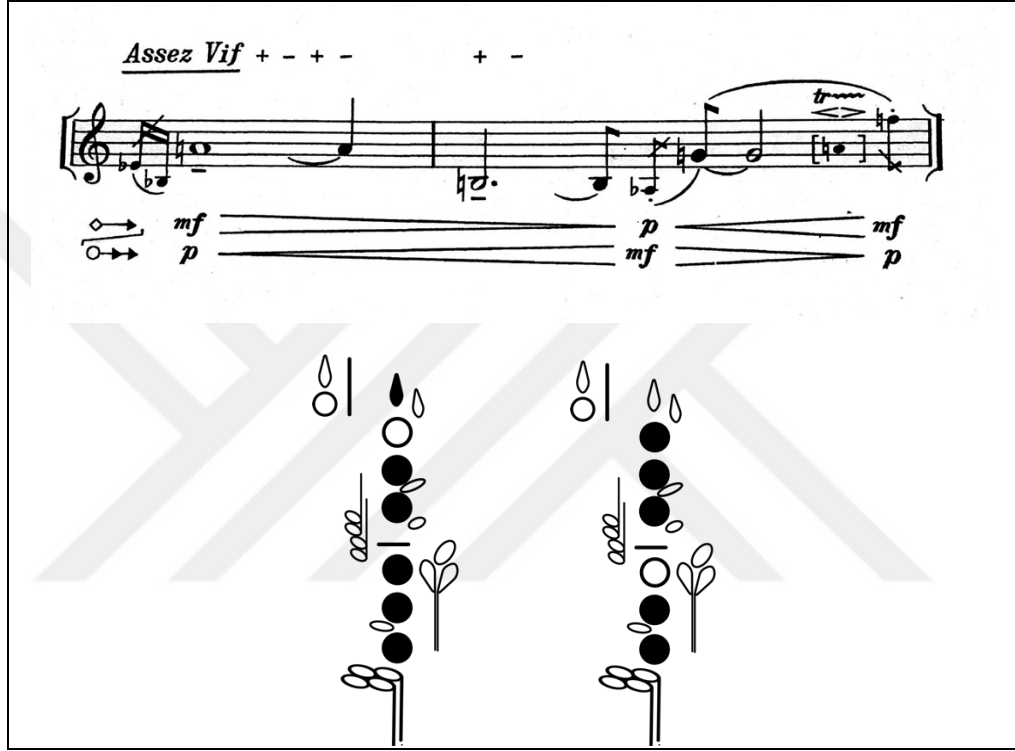
Şekil 5.2: Defter A Hücre 2 Notası

Hücre 5'teki ikinci tempo alternatifi *oldukça yavaş (tres lent)* seçildiğinde de F#4 sesi multifonik olarak seslendirilmelidir. İcrası için Şekil 5.3'teki parmak pozisyonu önerilebilir.



Şekil 5.3: F#4 Notası İçin Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi

Bestecinin *oldukça canlı (assez vif)* tempoda istediği Hücre 6'da A4 ve B3 notalarında besteci renk değişiklikleri istemiştir. A4 notasındaki değişimler için önce temel pozisyon alınırken (üst el serçe ve orta parmak kapalı kalacak şekilde tutulabilir), Şekil 5.4'teki pozisyona geçmek önerilebilir. Bu iki pozisyon geçişi vuruş boyunca devam edecektir. B3 sesi için ise temel pozisyonun üzerine Şekil 5.4 ikinci şekildeki parmak pozisyonuna geçiş vuruş boyunca ikisi değiştirilebilir.



Şekil 5.4: Hücre 6 Ses Rengi Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerileri

5.2. DEFTER B ORJİNAL

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Orjinal Defter B'nin 1. hücresi için besteci, A ile B harfleri arasındaki kısmın 3 kez farklı dinamikler kullanılarak tekrar edilebileceği, Ayna'da ise sadece bir kez çalınması notunu düşmüştür.

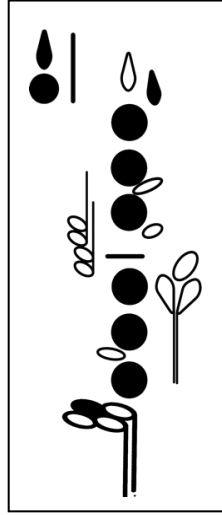
Hücre 2'de ise, orjinal defterde hücrenin başında yazan *armonik (harmonique)* icra isteğine göre, aşağıda çarpma notaları eklenerek çalınması gereken hücre boyunca, üstte yazan beş ses multifonik olarak seslendirilmelidir fakat bu yazım muhtemelen hatalıdır. Defter B'nin Ayna kısmına denk gelen aynı hücreye bakıldığında *armonik* ses sadece D \flat 5 notasındadır ve muhtemelen bestecinin notasyon hatası olabileceği kabul edilerek,

multifonik ses sadece Db5 sesinde olacak şekilde seslendirilebilir. Bugüne kadar eseri çalan ve kaydeden icracılar tarafından da bu şekilde seslendirilmiştir.

Şekil 5.5: Defter B Orjinal Hücre 2

Şekil 5.6: Defter B Ayna Hücre 4

Seslendirilecek Db5 notasındaki multifonik ses için şekil 5.7'deki parmak pozisyonu önerilebilir.



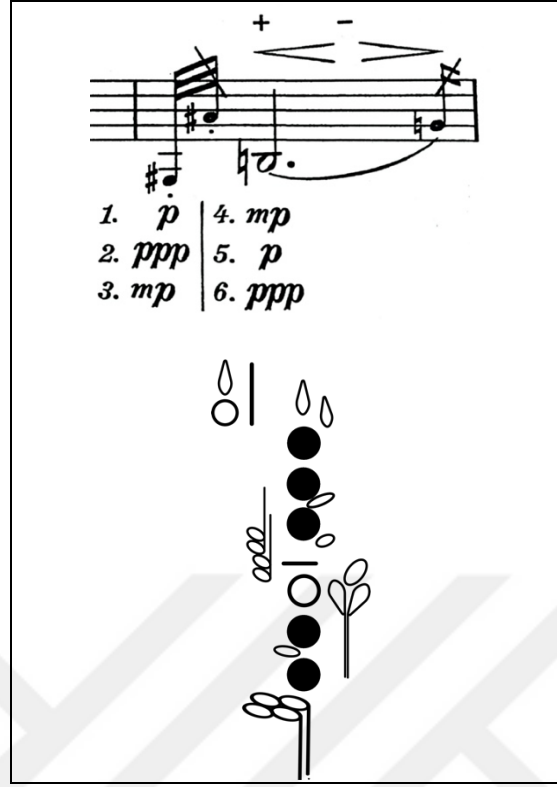
Şekil 5.7: Db5 Notası İçin Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi

Hücre 4'te 2. ve 4. ölçülerde kreşendo ve de kreşendo olarak icra edilmesi gereken multifonik sesler için Şekil.5.8'deki, 3. ölçüdeki ses rengi değişimi için şekil 5.9'daki parmak pozisyonları önerilebilir.

1. <i>ppp</i>	4. <i>p</i>
2. <i>mp</i>	5. <i>ppp</i>
3. <i>p</i>	6. <i>mp</i>

1. <i>ppp</i>	4. <i>p</i>
2. <i>mp</i>	5. <i>ppp</i>
3. <i>p</i>	6. <i>mp</i>

Şekil 5.8: Multifonik Sesler İçin Parmak Pozisyonları



Şekil 5.9: B3 Notası Ses Rengi Değişimi İçin Parmak Pozisyonu Önerisi

5.3. DEFTER C ORJİNAL

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Orjinal Defter C'nin 1. hücrelerinde Gb4 notası mezzo forteden fortissimo dinamiğine yükselirken multifonik olarak seslendirilmelidir. Pozisyon için Defter A'daki Hücre 5 için önerilen (Bkz. Şekil 5.3) pozisyon kullanılabilir.

Hücre 2'de ise B4 notasında ses rengi değişikliği istenmektedir. İcrası için B4 pozisyonundayken Şekil.5.10'daki pozisyona geçerek vuruş boyunca değiştirilebilir.

The image shows a musical score for a B4 note. The score is in treble clef and 4/4 time. The tempo is marked *Vif*. The score consists of two measures. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to fortissimo (*ff*). The second measure starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to fortissimo (*ff*). Above the first measure, there are two signs: a plus sign (+) and a minus sign (-). Below the score, there is a diagram of a hand with fingers numbered 1 to 5, showing the recommended finger positions for the B4 note.

Şekil 5.10: B4 Notası Ses Rengi Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerisi

Hücre 3'te E6 notası için besteci iki alternatif sunmuştur. İlki; ses rengi değişikliği seçeneği, ikincisi; multifonik ses opsiyonudur. Ses rengi değişikliği için E6 pozisyonundayken Şekil 5.11'deki pozisyona geçip tekrar E6'ya dönerek vuruş boyunca ikisini değiştirerek çalmak önerilebilir. İkinci opsiyon multifonik seslendirme için ise parmak pozisyonu önerisi Şekil 5.12'de gösterilmiştir.

The image shows a musical score for an E6 note. The score is in treble clef and 4/4 time. The tempo is marked *Lent*. The score consists of two measures. The first measure starts with a fortissimo (*f sfz*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The second measure starts with a fortissimo (*f sfz*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. Above the first measure, there are two signs: a plus sign (+) and a minus sign (-). Below the score, there is a diagram of a hand with fingers numbered 1 to 5, showing the recommended finger positions for the E6 note.

Şekil 5.11: E6 Notası Ses Rengi Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerisi

5.4. DEFTER D ORJİNAL

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Orjinal Defter D'nin 4. hücresinin 3. ölçüsünde C5 notası için iki alternatif sunulmuştur. İlki; trill yapmak ikincisi de; ses rengi değiştirmektir. Her iki seçenek te yavaşlama ve hızlanma (rit. ve accel.) yaparak çalınmalıdır. İkinci seçenek olan ses rengi değişimlerinin icrası için C5 sesinden Şekil 5.14'teki parmak pozisyonuna geçip dönüşümlü çalmak önerilebilir.

The image shows a musical score for a piece titled "Très Modéré". The score is written on a single staff in treble clef. The tempo is marked "Très Modéré". The key signature has one sharp (F#). The score begins with a dynamic marking of *f*. It then moves to *ff* and *mf*. A section of the score is marked with "rit." (ritardando) and "accel." (accelerando), with a trill symbol above it. The dynamics continue with *ff*, *fff*, and *f*. Below the staff, there is a diagram of a hand with a vertical line representing the index finger. The diagram shows the finger in various positions, with black dots indicating the contact points on the strings. The diagram is positioned below the staff, centered under the trill section.

Şekil 5.14: C5 Notası Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerisi

5. hücrede pozisyon D#6, E5 ve F6 notalarında pozisyon değiştirerek ses rengi değişimleri istenmiştir. İlk nota olan D#6'nın icrası için Şekil 5.15'te gösterilen iki pozisyon değiştirerek birkaç kez tekrar edilebilir. E5 notası için Şekil 5.16'da gösterilen pozisyona geçip E5 pozisyonuna dönerek, F6 notası için ise Şekil 5.17'de gösterilen iki pozisyon değiştirerek birkaç kez tekrar edilebilir.

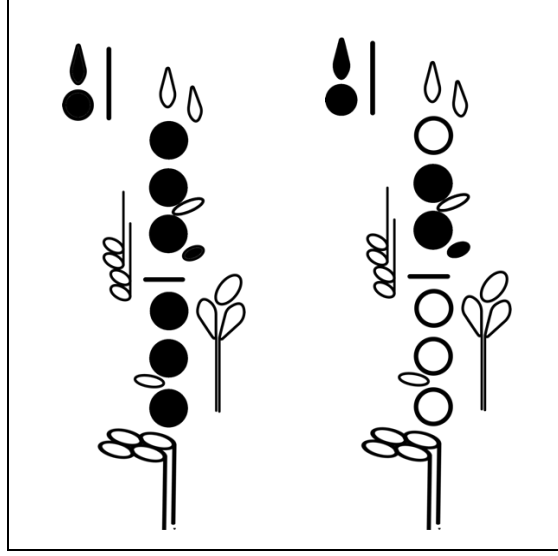
Assez Lent
très égal

changements de doigts
3 2 1
+ - + - + - + -

mf p p p mf p p p
p mf mf mf p mf mf mf

Şekil 5.15: D#6 Notasındaki Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonları

Şekil 5.16: E5 Notasındaki Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu



Şekil 5.17: F6 Notasındaki Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonları

5.5. DEFTER E ORJİNAL

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Orjinal Defter E'nin 3. hücrelerinde il ölçüde E6 ve G4 seslerinde multifonik çalım gerekmektedir. E6 sesinin icrası için Şekil 5.12, G4 notası için ise Şekil 5.18'deki parmak pozisyonu önerilebilir.

Şekil 5.18: G4 Notası İçin Multifonik Pozisyon Önerisi

5.6. DEFTER F ORJİNAL

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Orjinal Defter F'nin 1. hücresinde çok yavaş ve yavaş (*tres lent, lent*) olmak üzere iki ayrı tempo seçeneği ve üç ayrı dinamik seçeneği mevcuttur. Notaların bazıları vurgulu (*accents*) yazılmıştır. Bestecinin yönergesine göre vurgular ne kadar güçlü dinamikte olursa tempo da daha ağır çalınmalıdır. Örneğin icracı dinamik seçeneğinden 3. olan tercih ederse tempo oldukça yavaş çalınmalıdır.

Très lent
Lent
Plus les accents seront forts, plus le temps sera lent.

1. *p* *pp* *p* *mp* *f* *pp* *mp* *pp* *f* *f* *mp* *p* *p*
2. *mp* *pp* *mp* *f* *pp* *mp* *pp* *f* *f* *ff* *mf* *mf*
3. *mf* *pp* *mf* *ff* *pp* *mf* *pp* *ff* *ff* *ff* *mf* *mf*

3 3 3 5 p. 4 5 p. 4 5 p. 4

Şekil 5.19: Defter F Hücre 1

Besteci tempo olarak orta hızdan canlıya (*de modere a vif*) diye belirttiği 3. hücrede ise, yönerge olarak düzensiz gelen aksanları serbest bir kalış yaparak çalmak gerektiğini belirtmiştir.

De Modéré à Vif
Très irrégulier suivant les accents. Sur les ^, fair les □ ad lib.

(□) 6 (□) 6 (□) 6 (□) 6 (□) 6

mf fff mf ff mf fff mf f mf fff mf ff mf f mf f mf
fff f ff f ff f fff f fff f fff f

Şekil 5.20: Defter F Hücre 3

5.7. DEFTER A AYNA

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Ayna Defter A'nın 1. hücresinde besteci G4 notasında ses rengi değişimi yapılmasını istemiştir. İcrası için Şekil 5.19'daki parmak pozisyonları önerilebilir.

The image shows a musical score for 'Assez Vif' in G major. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Assez Vif'. The score includes a G4 note with a dynamic marking of *mf* and a finger number of 1. Below the score, there are two diagrams of a hand. The first diagram shows the hand with the index finger (finger 2) positioned to play the G4 note, with dynamic markings *p* and *mf*. The second diagram shows the hand with the middle finger (finger 3) positioned to play the G4 note, with dynamic markings *mf* and *p*. The diagrams are labeled with *p* and *mf* to indicate the dynamic range for each finger.

Şekil 5.21: G4 Notası Renk Değişimi İçin Parmak Pozisyonu Önerisi

Hücre 4'te tempo olarak çok yavaş ve yavaş (*tres lent - lent*) olarak sunulan iki seçenektен çok yavaş olan ilk seçenek seçilirse F#4 sesini multifonik olarak seslendirmek gereklidir. İcrasına yönelik parmak pozisyonu için Şekil. 5.3'e bakılabilir.

Hücre 5'te besteci Ab3 notasında ses rengi değişimi istemiştir. İcrası için Şekil 5.22'deki parmak pozisyonları önerilebilir.

Modéré

The image shows a musical score for a piece titled "Modéré". The score is written on a single staff in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Modéré". The score consists of a single melodic line with a fermata over the final note. Below the staff, there are two lines of fingerings: the top line is marked "mf" and the bottom line is marked "p". The fingerings are: 1st finger for the first note, 2nd finger for the second note, 3rd finger for the third note, 4th finger for the fourth note, 5th finger for the fifth note, and 1st finger for the final note. The dynamics are: mf, p, mf, p. Below the score, there is a diagram of a hand with fingers numbered 1 to 5. The diagram shows the placement of the fingers on the strings for the Ab3 note. The 1st finger is on the 1st string, the 2nd finger is on the 2nd string, the 3rd finger is on the 3rd string, the 4th finger is on the 4th string, and the 5th finger is on the 5th string. The diagram also shows the placement of the thumb on the 6th string.

Şekil 5.22: Ab3 Notası Ses Rengi Değişimi İçin Parmak Pozisyonu Önerisi

Hücre 6'da iki tempo seçeneğinden ikinci çok ağır (*tres lent*) seçilirse Orjinal Defter A'da olduğu gibi C4 sesinde multifonik seslendirme gereklidir. Parmak pozisyonu için Şekil 5.1'deki pozisyon önerilebilir.

5.8. DEFTER B AYNA

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Ayna Defter B'nin 2. hücrelerinde D4 notası multifonik olarak seslendirilmelidir. İcrası için Şekil 5.23'teki parmak pozisyonu önerilebilir. 3. ölçüde B3 sesindeki renk değişimi için Şekil 5.9'daki, 4. ölçüde C5 notasındaki multifonik seslendirme için ise, Şekil 5.8'deki parmak pozisyonları önerilebilir.

The image shows a musical score for a piece titled "Lent". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Lent". The score is divided into three measures. The first measure contains a whole note D4 with a trill (tr) above it. The second measure contains a whole note D4 with a harmonic (harmonique) above it. The third measure contains a whole note D4 with a trill (tr) above it. Below the staff, there are three sets of fingerings and dynamics for each measure. The first set is for the first measure: 1. mp, 2. p, 3. ppp, 4. ppp, 5. mp, 6. p. The second set is for the second measure: 1. ppp, 2. mp, 3. p, 4. p, 5. ppp, 6. mp. The third set is for the third measure: 1. p, 2. ppp, 3. mp, 4. mp, 5. p, 6. ppp. Below the score, there is a diagram of a hand with fingers numbered 1 to 5, showing the fingerings for the notes in the score. The diagram is a stylized representation of a hand with fingers numbered 1 to 5, showing the fingerings for the notes in the score. The diagram is a stylized representation of a hand with fingers numbered 1 to 5, showing the fingerings for the notes in the score.

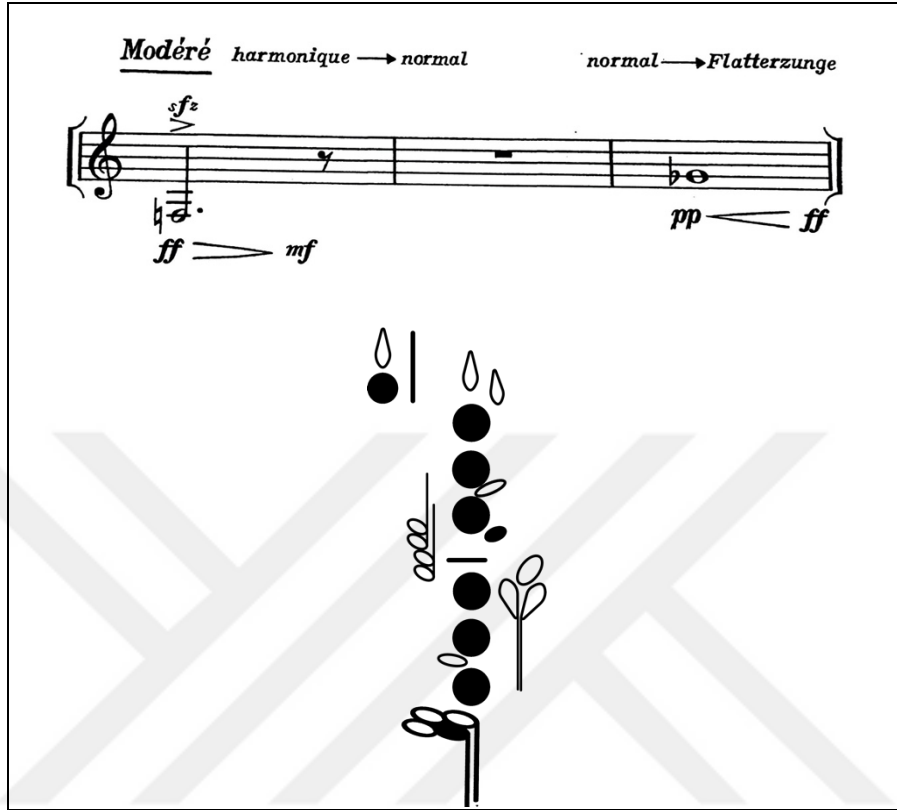
Şekil 5.23: D4 Notası Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi

4. hücrede Db5 notasındaki multifonik seslendirme için Şekil 5.7'deki parmak pozisyonu önerilebilir.

5.9. DEFTER C AYNA

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Ayna Defter C'nin 1. hücrelerinde B4 notasındaki ses rengi değişimi için Şekil 5.10'daki, 2.hücrede F3 sesindeki multifonik seslendirme için ise Şekil 5.22'deki parmak pozisyonları önerilebilir. Besteci 2. hücrenin son ölçüsünde Gb4 sesinde pianissimodan

fortissimoya doğru kreşendo yaparken, normal ses ile başlayıp kurbağa diline geçiş yapılmasını istemiştir.



Şekil 5.24: F3 Notası Multifonik Parmak Pozisyonu Önerisi

5. hücrede E6 notasında iki alternatif mevcuttur. İlk seçenek olan multifonik seslendirme için önerilen parmak pozisyonu Şekil 5.12'de, ikinci alternatif olan ses rengi değişimi için Şekil 5.11'deki parmak pozisyonları önerilebilir.

6. hücrede besteci p nüansta yazdığı ve dekresendo istediği G5 notasında renk değişimleri yaparak dekresendonun sonunda varılacak pppp nüansta hava sesine geçilmesini istemiştir. G5 notasındaki ses rengi değişimleri için Şekil 5.13'teki parmak pozisyonları önerilebilir.

5.10. DEFTER D AYNA

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Ayna Defter D'nin 2. hücresinde Gb5, F6 ve E5 seslerinde pozisyon değiştirerek ses rengi değişimleri istenmiştir. Gb5 notasındaki değişimler için icrası için Şekil 5.25'te iki parmak pozisyonu verilmiştir. Vuruş boyunca iki pozisyon değiştirilerek

kullanılabilir. F6 ve E5 seslerinin icrası için Şekil 5.16 ve 5.17'deki parmak pozisyonlarından yararlanılabilir.

Assez Lent
très égal

changements de doigtés

3 4 2
+--+ +--+ +-

mf p p p mf p p p
p mf mf mf p mf mf mf

Şekil 5.25: Gb5 Notasındaki Renk Değişimleri İçin Parmak Pozisyonu Önerileri

3. hücredeki C5 sesinde iki seçenektten biri olan ses rengi değişimi için Şekil 5.14'teki parmak pozisyonları önerilebilir.

5.11. DEFTER E AYNA

Hücre okuma yönü olarak iki alternatiften ilki olan yatay okuma seçeneğine göre; Ayna Defter E'nin 5. hücresinde G4 sesi multifonik olarak seslendirilmelidir. İcrası için Şekil 5.26'daki parmak pozisyonu önerilebilir.

BÖLÜM SON. SONUÇ ve ÖNERİLER

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra kitle kültürü, meta-sanat nesnesinin sorgulanması, Doğu mistisizminin etkileri gibi birçok faktörle sanat dünyası kendine özgü itici bir güç kazanmıştır. 1950 sonrası yazılmış *Domaines* eseri de, kompozisyonun arka planı, bestecinin sanatsal bakış açısı ve yazımında etkilendiği unsurlar çerçevesinde, dönemin ve başka sanatçıların fikirlerinden kıvılcımlar içermektedir. Eser, hem içerdiği teknik unsurlar hem de felsefesi ile başarılı performansı için özenli bir hazırlık süreci gerektiren bir yapıdadır.

1960 yılında çalışması başlamış ve 1968 yılında tamamlanmış olan *Domaines* ile Boulez'in 1957'de bestelediği *Üçüncü Piyano Sonatı* ve 1957-1962 yılları arasında üzerinde çalıştığı *Kat Kat* eserleri ile arasında yakın bağ vardır. *Domaines* özellikle sayfa düzeni ve görsel açıdan *3. Piyano Sonatı*'nın son bölümü *Constellation-Miroir* ve *Kat Kat*'taki vokal partisiyle oldukça benzerdir. Ayrıca tüm bu üç eser de şair Mallarme'nin etkisindedir. Sayfaların görsel düzenlenişi ve icracıya eserin performansına ilişkin seçenekler sunması, şairin *Zar Atma* şiirindeki geleneksel sözdiziminden vazgeçen, kelimeleri özenle ve farklı şekillerde sayfaya yerleştirerek referans niteliğinde sunup, okuyucunun kendi anlamını bulmasına teşvik eden yönteminden esinlenerek yazılmıştır. Boulez aynı zamanda *Domaines*'de Stockhausen'in 'an' formu anlayışı ve Joyce'un 'Ulysees' ve 'Finnegan Uyanması'ndaki (*Finnegans Wake*) çoğalan evrenler ve döngüsel form anlayışlarından da esinlenmiştir. *Domaines*'de besteci John Cage'in aleotorik müzik tasarımıyla da etkilenme mevcuttur fakat Cage'den farklı olarak Boulez bunu belli kontroller dahilinde yapmıştır. Tüm kararı icracıya bırakmak yerine belli seçenekler arasından seçim yapma şansı tanıyarak şans müziği unsuru kullanmıştır.

Domaines yapısal olarak multifonik sesler, hava sesleri, kurbağa dil, renk perdeleri ve vibrato gibi teknikler içermektedir. Tek tek hücreler arası bağlantı kurmak ve 'an' formunu göz önüne alarak hücrelerin kendi başlarına anlamlarını çıkarmak üzerine bir denge oluşturulmalıdır. Eserde neredeyse her Defter'de belli seslerde yazılmış olan

multifonikleri, hücrenin gerektirdiği ölçüde icra edilebilmek için bazen birkaç multifonik alternatiften gerekli seçimin yapılması icap etmektedir. Boulez, yazdığı multifonik sesler için bir parmak pozisyonu önerisinde bulunmamıştır. Uygun bir pozisyon bulmak icracıya bırakılmıştır. Multifonik ses üretebilmek için klarnet geniş bir ses yelpazesine sahiptir fakat bazı seslerde sadece iki sesi barındıran yumuşak ve saf bir ses elde edilebilirken bazı seslerde geniş renk yelpazeli, tiz sesli ve güçlü dinamiklere sahip yoğun multifonikler elde edilir. Bazı sesler için de, her iki durumu da kapsayan farklı alternatif pozisyonlar mevcuttur. Bu durumda icracının hücre içindeki durumu göz önünde bulundurarak uygun bir multifonik pozisyon seçimi yapılması gereklidir.

Eserin *Universal Edition* yayınevine ait mevcut notası bir takım hatalar içermektedir. Eserin başka alternatif basımı da olmadığı için içindeki bu hatalar mantık ve alternatif seçeneğe yönelme imkanıyla çözülebilir. Bu çalışmada tüm bu sorunlar ve olası soru işaretleri için aydınlatıcı olabilme amacı güdülmüştür.

KAYNAKLAR

- [1] Archimbaud, M., (2016), “*Pierre Boulez Entretiens avec Michel Archimbaud*”, Editions Gallimard, Paris, France, 49, 152-154, 156-157, 162, 165-166, 168-170, 175.
- [2] Arfouilloux, S., (2015), “*Pierre Boulez, Pierre Boulez et Rene Char: les allies substantiels*”, Actes Sud / Philharmonie de Paris / Cite de la musique, Paris, France, 89-91.
- [3] Auner, J., (2013), “*Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*”, W.W. Norton & Company, Inc., New York, USA, 193, 195, 198, 229.
- [4] Boran, İ., Şenürkmez, K.Y., (2018), “*Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Türkiye, 260, 265, 279-284, 294-297, 304-305, 312-313, 315-316.
- [5] Boulez, P., (1991), “*Sound and Word, in Stocktakings from an Apprenticeship*”, Clarendon Press, Oxford, England.
- [6] Campbell, E., (2010), “*Boulez, Music and Philosophy*”, Cambridge University Press, New York, USA, 13-14, 24-25, 33, 209, 212, 214.
- [7] Campbell, E., (2015), “*Pierre Boulez, Troisieme sonate pour piano et oeuvre ouverte*”, Actes Sud / Philharmonie de Paris / Cite de la musique, Paris, Fransa, 141-143.
- [8] Gombrich, E. H., (2020), “*The Story of Art*”, 16th ed., Phaidon Press Limited/1997, (çev. Erduran, E., Erduran, Ö., Sanatın Öyküsü), Remzi Kitabevi, İstanbul, 592.
- [9] Hamitoğulları, B., (1982), “*Çağdaş İktisadi Sistemler, Oluşum ve Değişim Aşamaları İle Strüktürel ve Doktrinal Bir Yaklaşım*” Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 207.
- [10] Jameux, D., (1990), “*Pierre Boulez*”, (Susan Bradshaw, Trans.) Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 3-4, 5, 9, 21, 46, 48-49, 53-54, 73-74, 86, 109.
- [11] Kutluk, F., (1997), “*Müziğin Tarihsel Evrimi*”, Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 240-241, 260-261, 266-267.
- [12] Lista, M., (2015), “*Pierre Boulez, Paul Klee, Felsenlandschaft*”, Actes Sud / Philharmonie de Paris / Cite de la musique, Paris, France 85-86.
- [13] Marchal, B., (1998), “*Stephane Mallarme, Oeuvres Completes*”, Editions Gallimard (Ömer Aygün, Çev. Stephane Mallarme / Profil) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Türkiye, 34.

- [14] Mimaroglu, İ., (2019), “*Müzik Tarihi*”, Varlık Yayınları, İstanbul, 125-127, 153,186.
- [15] Peyser, J., (1976), “*Boulez*”, Schirmer Books, New York and London, 24-25, 27, 32, 37, 71, 117
- [16] Peyser, J., (2008), “*To Boulez and Beyond*”, The Scarecrow Press, INC, USA, 22, 231, 232.
- [17] Raasakka, M., (2010), “*Exploring the Clarinet, A guide to clarinet technique and Finnish clarinet music*”, Fennica Gehrman, Helsinki, Finland, 83, 96,
- [18] Shiner, L., (2013), “*The Invention of Art A Cultural History*” The University of Chicago Press/2001 (İ.Türkmen,Çev. Sanatın İcadı) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Türkiye, 330, 332-335, 354-355, 386.
- [19] Solomos, M., (2001) Presences de Iannis Xenakis, Centre de Documentation de la musique contemporaine (CDMC), Paris, 158.
- [20] Strinz, W., (2015), “*Pierre Boulez, ...l'oeil intellectuel dans le delire...*”, Actes Sud / Philharmonie de Paris / Cite de la musique, Paris, Fransa, 97-98.
- [21] Turani, A., (2013), “*Dünya Sanat Tarihi*”, Remzi Kitabevi, İstanbul, 555, 607-608, 617, 694, 711-712, 744.
- [22] Wanlin, N., (2015), “*Pierre Boulez, Mallarme selon Boulez*”, Actes Sud / Philharmonie de Paris / Cite de la musique, Paris, Fransa, 136-137.
- [23] Verlaine, J., (2015), “*Pierre Boulez, Avignon, 1947*”, Actes Sud / Philharmonie de Paris / Cite de la musique, Paris, Fransa, 81-83.

Elektronik Yayınlar

- [24] WEB_1 (1917), Marcel Duchamp 'Fountain' Web Site, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_\(Duchamp\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_(Duchamp)), 09/03/2021
- [25] WEB_2 (1954), Xenakis 'Metastasis' Yaylı Çalgılar Glissando, ölçü 309-314, Web Site, [https://en.wikipedia.org/wiki/Metastaseis_\(Xenakis\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Metastaseis_(Xenakis)), 03/02/2022
- [26] WEB_3 (1958), Philips Pavyonu, Web Site, https://en.wikipedia.org/wiki/Philips_Pavilion#/media/File:Expo58_building_Philips.jpg, 03/02/2022
- [27] WEB_4, (1974), Perison, H., The Quarter-Tone System Of Charles Ives, Current Musicology, Web Site, <https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/article/view/4370>, <https://doi.org/10.7916/cm.v0i18.4370>, 19/08/2021
- [28] WEB_5, (2001), Griffiths,P., Lindley, M., Zannos, I., Microtone, Web Site, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018616> <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18616>, 19/08/2021

- [29] WEB_6, (2021), Çeyrek Ton Skalası, Web Site,
https://en.wikipedia.org/wiki/Quarter_tone#cite_note-JR-2, 22/08/2022
- [30] WEB_7, (1937), Paul Klee 'Kayalık Manzara' *Felsenlandschaft*, Web Site,
https://www.lemonde.fr/arts/portfolio/2017/11/09/en-suisse-la-fondation-beyeler-celebre-paul-klee_5212318_1655012.html, 22/01/2022
- [31] WEB_8, (1948), Calder, 'Üçlü Gonk' (*Triple Gong*) - 1948, Pirinç, sac, tel ve boya, Web Site, <https://calder.org/works/gong/triple-gong-c-1948/>, 25/01/2022
- [32] WEB_9, (1950), Calder Film, 1950, Web Site,
<https://calder.org/film/works-of-calder/>, 25/01/2022
- [33] WEB_10, (1897), 'Bir Zar Atımı'nın 1897 Cosmopolis'te Yayımlanan Biçiminden Sayfalar, Web Site, <https://www.christies.com.cn/zh-cn/lot/lot-5838107>, 31/01/2022
- [34] WEB_11, (2014), Heaton, R., "Pierre Boulez 'Domaines' [Liner notes]. In *The inner time: contemporary music for clarinet*"
<http://researchspace.bathspa.ac.uk/2491/>, 14/09/2021
- [35] WEB_12, (1897), Mallarme 'Bir Zar Atma', Web Site,
<https://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MallarmeUnCoupdeDes.php>, 18/02/2022
- [36] WEB_13, (2022), Multifonik Notasyon Örneği-1, Web Site,
https://www.vsl.co.at/en/Playing_Techniques/Clarinet_in_Bb-Multiphonics, 03/03/2022
- [37] WEB_14, (2022), Multifonik Notasyon Örneği-2, Web Site,
<https://www.jeanfrancoischarles.com/2010/11/clarinet-multiphonics-in.html>, 03/03/2022