

**HENRY COWELL'IN  
PIYANODAN  
FARKLI TINI ELDE ETME TEKNİKLERİ**

Elif ÖNAL

Bilkent Üniversitesi  
Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin  
Müzik Anasanat Dalı için öngördüğü  
**SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU**  
olarak hazırlanmıştır.

Ankara  
Mart, 2005

## ÖZET

20. yüzyıl öncesi Amerika’da, Avrupa müziği örnek alınmakta ve eğitim için Avrupa’ya gidilmesi gerektiğine inanılmaktaydı. 20. yüzyıl başlarında öncü Amerikalı besteciler, kendi müziklerini oluşturmak için yeni kaynak arayışlarına girdiler. Henry Cowell (1897-1965), Amerika’nın sunduğu göz kamaştırıcı farklı kaynakları kullanarak bir müzik ortaya çıkarmayı en geniş anlamıyla başaran ilk bestecilerden biri oldu.

Cowell birçok ses materyaline, yeni besteleme tekniklerine ve Avrupa dışı müzik etkilerine cesur ve akıllıca bir yaklaşım sergileyen eserler besteledi. 1919 yılında, doğuşkanların müziğe etkisi ile ilgili teorilerini sunduğu “New Musical Resources” (Yeni Müzikal Kaynaklar) adlı bir kitap yazdı. Toplumunu, zamanın müziğini dinlemeye ve üzerinde fikir yürütmeye teşvik etmek gerektiğine inandığı için, 20. yüzyıl bestecilerini ve eserlerini duyurma amacıyla 1925’te *New Music Society*’yi (Yeni Müzik Derneği) kurdu ve 1927’de bu bestecilerin eserlerinin yayınlandığı *New Music Quarterly*’yi (Yeni Müzik Dergisi) çıkartmaya başladı. Birçok müzik okulunda ders verdi ve önemli bestecilerin öğretmeni oldu. Verdiği konferansların yanı sıra çok sayıda makale de yazdı.

Cowell’in yaptığı ilk deneysel çalışmalar, piyanonun pek kullanılmayan olanaklarından kaynaklandı. Deneylelerinin öne çıktığı ve tekniklerini geliştirdiği 1920-1935 yılları arasındaki dönemde, piyanodan farklı tını elde etme yöntemleri üzerinde çalıştı ve eserlerini konser salonlarında defalarca icra ederek olumlu ve olumsuz tepkiler aldı. 1935-1950 yılları arasında deneysel çalışmalardan biraz uzaklaştı ve Avrupa dışı müzikle ilgilenmeye başladı. 1950 yılından ölümüne kadar yaptığı bestelerinde ise, bu iki ayrı dönemi bütünselleştirme çabası içine girdi.

Cowell'ın piyanodan farklı tını elde etme yolundaki tekniklerden ilki, ikiden fazla bitişik notanın aynı anda seslendirilmesiyle oluşan "ses salkımı"dır (tone cluster). Cowell avuç içi, yumruk veya önkolla çalınan bu ses salkımlarını, genellikle eserlerinin melodik çizgisini güçlendirmek için kullandı. Cowell "ses salkımı" terimini müzik dünyasına kazandırmakla kalmayıp, onlar için yeni bir notasyon da geliştirdi.

Cowell'ın kullandığı diğer teknik ise, kendi deyimiyle "string piyano"dur (string piano). Cowell'ın string piyano eserleri, piyanonun tellerinin parmakla çekilmesi veya tellere avuç içi ve parmağın sürtülmesi gibi yöntemlerle çalınmaktadır. Aynı zamanda Cowell, piyanonun tellerine çeşitli nesnelere müdahale ederek yeni tınlar yaratma fikrini de kullanmış, bu fikir daha sonra Cage tarafından "hazırlanmış piyano" (prepared piano) olarak geliştirilmiştir.

Henry Cowell ve eserleri, piyano müziği edebiyatında geniş bir yer tutmamasına ve sık icra edilmemesine rağmen, 20. yüzyıl piyano müziğine doğrudan ve dolaylı olarak büyük katkılarda bulunmuştur.

**Anahtar sözcükler:** Henry Cowell, ses salkımı, string piyano, deneysellik.

## SUMMARY

Until the beginning of 20th century, American composers mostly imitated the composers in Europe and believed that they should go to Europe for taking a proper music education. At the beginning of the 20th century, pioneers of American composers searched new sources to make their own music. Henry Cowell (1897-1965), was one of the first composers who achieved to make his music using attractive new musical sources of America.

Cowell composed many pieces which suggested a wise and courageous approach to various sound sources, new composing techniques and non-European musical effects. He wrote a book titled “New Musical Resources” (1919), in which he explained his theories about the effect of overtones in music. He wanted to stimulate the society to listen and have some idea on contemporary music. For this purpose he established the “New Music Society” in 1925 in order to introduce 20th century composers and their works. He also started to issue “New Music Quarterly” in 1927 to publish the scores of those works. He taught at various music schools and many of his students have become well-known composers. Besides many seminars he wrote numerous articles.

Cowell’s first experimental works originated from the possibilities of the piano, which were not frequently used before. Between 1920 and 1935, which is the period he concentrated on his experiments and developed his techniques, he worked on obtaining different sound qualities from the piano and he performed such works in concert halls, having both positive and negative critics. In the period 1935-1950 leaving his experimental works he was mostly interested in non-European music. Finally, from 1950

until his death, he tried to combine his previous innovations in his compositions.

One of the techniques introduced by Cowell in order to obtain new sound qualities from the piano was the “tone cluster”, formed by playing more than two consecutive notes at the same time. Cowell used these clusters, which are played by full hand, forearm or fists, to reinforce his melodic lines. Cowell not only invented “tone cluster” term, but he developed a new notation to write them as well.

Cowell’s other new technique was what he called “string piano”. His string piano compositions are played by plucking, pressing or rubbing the strings of the piano with fingers or palms. Cowell also used the idea of manipulating the strings of the piano with various tools to create new sonorities. This idea has been developed as “prepared piano” by John Cage in the following decades.

Although Henry Cowell’s compositions do not take an important place in the literature of piano and are not performed frequently, they have an important influence either directly or indirectly on the twentieth century piano music.

**Keywords:** Henry Cowell, tone cluster, string piano, experimentalism.

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
SUMMARY.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
ÖRNEKLER ÇİZELGESİ .....	vi
<b>I. BÖLÜM</b>	
GİRİŞ.....	1
<b>II. BÖLÜM</b>	
HENRY COWELL'IN YAŞAMI VE MÜZİKAL KİŞİLİĞİ .....	9
<b>III. BÖLÜM</b>	
HENRY COWELL'IN PİYANODAN FARKLI TINI ELDE ETME TEKNİKLERİ...18	
III.A. Ses Salkımları (Tone Clusters) .....	18
III.B. String Piyano (String Piano) .....	41
SONUÇ .....	51
KAYNAKÇA .....	54
ÖZGEÇMİŞ .....	61

## ÖRNEKLER ÇİZELGESİ

Örnek	Sayfa
1. Leo Ornstein, “Impressions of Notre Dame”, 2. bölüm, 39-42. ölçüler .....	19
2. H. Cowell, “The Tides of Manaunaun”, 22-24. ölçüler .....	21
3. H. Cowell, “Adventures in Harmony”, Chapter III, 1-6. ölçüler (el yazması nota) .....	25
4. H. Cowell, “Adventures in Harmony”, Chapter III, 12-15. ölçüler (el yazması nota) .....	25
5. H. Cowell, “Adventures in Harmony”, Chapter III, 21. ölçü (el yazması nota) ..	26
6. H. Cowell, “Adventures in Harmony”, Chapter V, 1. ölçü (el yazması nota) .....	26
7. H. Cowell’in ses salkımı notasyonu, ilk versiyonlar .....	29
8. H. Cowell’in ses salkımı notasyonu .....	29
9. H. Cowell’in ses salkımı notasyonu, son versiyon .....	29
10. H. Cowell, “Dynamic Motion”, 16-18. ölçüler .....	30
11. H. Cowell, “Advertisement”, 1-3. ölçüler .....	31
12. H. Cowell, “Advertisement”, 38-43. ölçüler .....	32
13a. H. Cowell, “The Voice of Lir”, 15. ölçü .....	34
13b. H. Cowell, “The Hero Sun”, 43-44. ölçüler .....	34
14. H. Cowell, “The Harp of Life”, 1-4. ölçüler .....	35
15. H. Cowell, “Set of Five”, 5. bölüm, 1-3. ölçüler .....	36
16. H. Cowell, “Tiger”, 41-45. ölçüler .....	36
17. Percy Grainger, “In a Nutshell Suite”, 4. bölüm .....	42
18. H. Cowell, “Aeolian Harp”, 5-7. ölçüler .....	44
19. H. Cowell, “A Composition for String Piano with Ensemble”, 1. bölüm, 1-4. ölçüler .....	45
20. H. Cowell, “A Composition for String Piano with Ensemble”, 2. bölüm, 1-5. ölçüler .....	45
21. H. Cowell, “A Composition for String Piano with Ensemble”, 3. bölüm, 31-32. ölçüler .....	47
22. H. Cowell, “A Composition for String Piano with Ensemble”, 3. bölüm, 93-96. ölçüler .....	47
23a. H. Cowell, “The Banshee”, 19-21. ölçüler .....	48
23b. H. Cowell, “The Banshee”, 31-34. ölçüler .....	49

## I. BÖLÜM

### GİRİŞ

Müzik, Yeni Dünya'ya erken ulaştı. İlk basılı Amerikan müziği, 1640 yılına ait "Bay Psalm Book" ilahilerin ölçülendirilmiş versiyonları oldu. Fransa'dan gelen Cizvit'ler Doğu Kanada'ya zengin bir müzik hazinesi getirmişlerdi; fakat bunun çok azı güneye ulaştı. Güney Amerika'da ise İspanyol fatihlerinin arasındaki din adamları ve müzisyenler geleneksel Avrupa dini müziğini, Maya ve İnka'ların müzik törenlerinin zengin geleneği ile birleştirdiler; bu büyük miras da, o zamanlar kuzeye ulaşamadı.

18. yüzyıl ortalarında Amerika'nın yeni şehir toplumları artık yaşamın incelik ve güzellikleri ile ilgilenmeye başlamışlardı. New York'un ilk halka açık konseri, 1736'da Johann Pachelbel'in oğlu Carl Theodor Pachelbel tarafından gerçekleştirildi.

Amerika'nın 19. yüzyıldaki büyüme ve zenginleşmesinde, müzikal aktivitelerdeki gelişme de etkili oldu. 1825'te, günümüzde de varlığını sürdüren *Haydn ve Handel Derneği* kuruldu. Avrupa'dan gelen konuk orkestralar konserler veriyorlardı. 1842'de ise New York, artık kendi orkestrasını kurmaya hazırды: *New York Philharmonic*.

Avrupa'daki konser ve operaların varlığı, büyük ölçüde devlet desteği ile sürdürülüyordu. 19. yüzyıl Amerika'sı ise böyle bir devlet desteğine sahip değildi. Bu tür kuruluş ve etkinlikleri, Amerikan aristokrasisi finanse ediyordu. 1881'de *Boston Senfoni Orkestrası*'nın kuruluşuna milyoner borsacı Henry Lee Higginson destek oldu

ve orkestraya büyük bir konser salonu inşa ettirdi. *New York Operası*'nı *Amerikan Demiryolları Kuruluşu*, *Carnegie Hall*'u ise *Amerikan Çelik Endüstrisi* kurdu.

Bu arada, ün ve kazanç arayan Amerikalı besteciler, bunu sağlayacak tek yolun, Avrupa'da eğitim görerek müzikal bir stil oluşturmak olduğunu düşünüyorlardı. İstisnalar da vardı: "Amerikan" diyebileceğimiz bir müzik eğitimi almış olan keman sanatçısı ve besteci George Frederick Bristow, 1854 yılında *New York Philharmonic*'i, "Amerikan müziğini gözardı edip, yabancıların müziğini çaldığı" için protesto ederek buradaki görevini bir süreliğine terk etti.

Bristow'un protestosu döneminde Amerika, Amerika dışındaki bestecilerin önemli bir kısmını tanımıştı. Boston'da yayınlanan *Dwight's Journal of Music*, okurlarını sürekli olarak müzikteki çağdaş eğilimler ve müzik dünyasında adı geçen bestecilerden haberdar ediyor; özellikle de, o sıralarda yıldızı parlayan Richard Wagner'e büyük yer ayırıyordu. Avrupa'nın büyük orkestraları her yıl Amerika'nın belli başlı şehirlerinde konserler veriyordu.

Büyüyen Amerika, müzik öğrencilerine ülke içinde yeterli bir müzik eğitimi sunmaya başlamıştı. 1837'de Ohio'da, Amerika'nın kolej düzeyindeki ilk müzik bölümü açıldı. Bunu Boston, Cincinnati, Chicago ve Baltimore'da açılan okullar takip etti. Ancak yine de, Amerikalı bir besteci için Avrupa'da eğitim almış olmak saygınlık göstergesiydi ve çok sayıda Amerikalı besteci kendisini, Avrupa'ya gidene kadar tam olarak eğitilmiş saymıyordu. Öyle ki, "Almanya'da eğitim görmüş John Knowles Paine, Edward McDowell ve Horatio Parker gibi Amerikalı bestecilerin stilleri, adları 'Liszt, Schumann ve Brahms'ın son takipçileri' olacak kadar Avrupalılaştı" (Rich 1995:26). Kısaca, "1914'ler öncesinin normu, bir Alman müzik okulunda eğitim görmektir; 1920'ler ve 1930'larınki ise Fransa'da Boulanger ile çalışmak olacaktı" (Nicholls 1990:1).

## 20. yüzyıl başlarında Amerika’da ulusal bir müzik bilinci uyanmaya başladı.

Amerikalı öncü besteciler tarafından, Amerika’nın müzikal özgürlüğünün kazanılması; Amerikan savaşçılarının 1776’da politik özgürlük kazanmalarındaki kararlılık ile aynı yolda gösterilmiştir. Amaçları, Amerikan müziğini, o güne kadar model rolü oynayan Avrupa’nın sonat ve senfonilerinden ayırt edilebilir kılmak olmuştur. Bu durumda, 20. yüzyıl başlarında oluşan ve yeni Amerikan müzik dilini şekillendirmede büyük rolü olan “Öncü Ruh”u nasıl tanımlamalı? Her şeyden önce, sonradan gelen Amerikan bestecileri, eski Avrupa modelinin her zaman geçerli ve kaçınılmaz bir model olmadığını iddia ettiler. 17. yüzyılda Püriten ve Pilgrim’ler Avrupa ile tüm bağlarını kesip bilinmeyen topraklara nasıl yelken açmış; daha sonraki yıllarda, yaşadıkları şehrin konforunu terk ederek atlar ve arabalarla Batı’ya göçerek Amerika kıtasını tümüyle keşfetmeye nasıl çıkmışlarsa; Amerikan öncü bestecileri de sanatsal ilhamları için yeni kaynaklar ve yeni yapılar araştırma konusunda o kadar kararlıydılar (Rich 1995:26).

Bu öncü besteciler, Avrupalı ustaların müziklerinin kurallarına bağlı olmadan, o güne kadar araştırılmamış müzikal kaynaklarda esin aramaya başladılar. Charles Ives, Carl Ruggles, Edgard Varèse, Charles Seeger, Dane Rudhyar, Henry Cowell, George Antheil, Ruth Crawford, Harry Partch, John Cage, Conlon Nancarrow, Henry Brant ve Lou Harrison, İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan dönemde ve sonrasında çalışan çok sayıda besteciden yalnızca birkaçıdır. Bunlardan Henry Cowell’in ilham kaynağı, ömrü boyunca süren “yeni tınılar yaratma” tutkusundan kaynaklandı. Yine yeni tınılar yaratma peşinde koşan John Cage ve Lou Harrison, Doğu’nun müzik ve inanışlarından ilham aldı. Solist ve orkestraların yeni müziği çalma konusunda isteksiz olmaları Cowell, Cage ve Harrison’ın hurdalıklara giderek, araba parçalarından oluşan orkestralar kurmalarına sebep oldu. Daha sonraki kuşaklar ise elektronik olarak üretilen ve çalınan seslerle deneylere giriştiler. “Sonuç olarak günümüzde Avrupalılar, Amerika’ya, yeni müzik düşüncelerinin esas kaynağı olarak bakarlar” (Nicholls 1990:1). Böylelikle, 20. yüzyılın başındaki bu bakış açısıyla, Amerikan müziği doğmuş olur.

California Berkeley Üniversitesi Müzik Bölümü Başkanı Charles Seeger, Amerikalı bestecilerin ilk yol göstericisi oldu. Yanında Henry Cowell, Carl Ruggles, Ruth Crawford ve Charles Ives yer aldılar.

1920’de Cowell, Ruggles ile tanıştı ve kısa bir süre sonra onu Seeger ile tanıştırdı. Seeger 1929-1930 yıllarında New York’ta ders verirken, ileride eşi olacak Ruth Crawford’a da öğretmenlik yaptı. 1934-1935 yıllarında New York’ta, genç John Cage’i çok sayıda yeni düşünceyle ve besteleme tekniğiyle tanıştıran da esas olarak Henry Cowell oldu.

Cowell, Crawford ve Seeger 1930’ların başlarında New York kökenli *Composers’ Collective*’e (Besteciler Topluluğu) de katılmışlardı. Crawford 1933’ten itibaren bestecilikten uzaklaşarak halk şarkılarının uyarlanması, düzenlenmesi ve yayımlanmasına yöneldi. Cowell da 1930’lardan itibaren müziğinde etnik materyallerden yararlanarak, dönemin genel eğilimini izledi.

Charles Ives’in müzik kariyeri, adı geçen diğer bestecilerinkinden oldukça farklıydı. Crawford ve Cage henüz yolun başındayken, onun aktif bestecilik yaşamı sona ermişti. Müzisyenler ve dinleyiciler, bestelerini yaptığı yıllarda onun müziğine hazır olmadıkları için, ilk tanınma dönemi; Ruggles, Cowell, Crawford ve Cage’in kariyerlerinin en parlak olduğu dönemle çakıştı. Ives’in deneyselliği, ilk olarak Cowell’in dikkatini çekti. “Ives bir bakıma, geri dönülüp keşfedilmişti” (Burkholder 1985:5).

Ives’in sigortacılık mesleğinden yaptığı servet, hem kendi eserlerini yayınlamasını, hem de Cowell’in çeşitli aktivitelerini desteklemesine yardımcı oldu. Desteklediği aktivitelerin önde gelenleri Cowell’in 1927’de kurulan *New Music Quarterly* (Yeni Müzik Dergisi); Ives, Ruggles, Crawford ve Cowell’in eserlerini kapsayan konserler ve kayıtlar (*New Music Quarterly Recordings*) ve uzun bir süre Cowell tarafından yönetilen *Pan American Association of Composers* (Birleşik Amerikan Besteciler Birliği) oldu.

Bütün bu çalışmalar, Amerika'nın avant-garde bestecilerinin davasını destekleme çabalarıydı. "Hepsinin yürütücü gücü Cowell, vazgeçilmez şefi ise Ives olmuştu" (Nicholls 1990:3).

Burada değinilen bestecilerin seçiminde bazı değerlendirmeler rol oynamıştır: Ives ve Cowell'in eklektik yapıtları deneysel yapıdadır ve besteleme teknikleri, zamanlarının çok ilerisindedir. Seeger'in öğretmenliği hem Cowell'in hem de Crawford'un bestecilikte olgunlaşmalarını sağlamış; bu iki başarılı öğrencisinin daha ileri besteleme deneylerine temel oluşturmuştur. Ruggles da, 1920'lerden itibaren Seeger'in düşüncelerinden etkilenmiştir.

Bir bakıma Fransa'nın yetiştirdiği Edgard Varèse; 1920'ler ve 1930'ların Amerikan avant-garde müzik yaşamında aktif bir rol oynamakla birlikte, hiçbir zaman gerçek bir Amerikalı besteci olamadı ve yapıtları Amerikalı'lar üzerinde etki bırakmadı (Nicholls 1990:3). Öbür yanda John Cage'in, İkinci Dünya Savaşı döneminden gelen ve oldukça olgunlaşmış bir müziği vardı ve Cowell'in deneylerinin çoğunu devam ettirdi. Cowell, bir yazısında şöyle demişti:

Bugün modern Amerikalı besteciler arasındaki keskin bölünme, müziğe eğlence amaçlı bakanlar ile onu duygu derinliklerini ifade etme aracı olarak görenler arasındadır. İlk grup [...] çoğunlukla Paris'te eğitim görmüş kişilerden oluşmaktadır ve belli Fransız felsefi akımlarından etkilenmiştir. İkinci grup ise çoğunlukla Amerika'da eğitim görmüş ve teknik olarak diğerlerinden daha kaba olsa da, ülkenin duyguları ve geleneklerinde köklenen bir stili oluşturan kişilerden oluşmaktadır (Rossiter 1976:222).

Avrupa müzik gelenekleri ile ilgilenenler, önceleri, Amerikan deneysel hareketinin tek başına, tesadüfen ve disiplinsiz bir biçimde geliştiği kanısındaydılar. Daha ileri giderek, müziklerinde deneysel unsurlar bulunan bestecilerin eserlerinin, haklarında çıkan haberlerden çok daha az ilgi çektiğini söyleyenler de olmuştu. Halbuki bu

bestecilerin çoğunun müzikleri ve fikirleri katı ve disiplinli olup, teknik açıdan şu konular çevresinde odaklanıyordu:

1. Melodi ve armonide kromatiklik.
2. Gürültü (ses salkımları).
3. Yeni ve bilinmeyen çalgıların kullanımı (elektronik veya akustik) veya bilinen çalgıların alışılmadık şekillerde kullanımı.
4. Karmaşık ritimler (bunların birlikte veya peşpeşe kullanılması).
5. Poliritim (gerçek veya hissettirilen).
6. Çalgı gruplarının mekan içinde ayrı tutulması veya öyle duyurulması.
7. Müzikal bir çizginin veya fikrin çeşitli parametrelerinin bağımsız organizasyonu (düzenlenmesi).
8. Müzik dışı yöntemler (örneğin numaralama) ile formun geniş ve/veya dar ölçekte yapılandırılması.
9. Grafik notasyon kullanımı ve yarı doğaçlama eserler.
10. İcraları belirsizlik gösteren eserler (Nicholls 1990:218).

Bu prensipler, deneysel akım içinde kabul görmüş; daha sonra ortaya çıkan başka prensipler de, yine bu temel prensiplerden türemiştir.

Amerikan müziğini etkileyen kaynaklardan biri de Avrupa dışı dünya müziği ve kültürü oldu. 1889 yılında Paris’te, *Exposition Universelle* adlı evrensel bir sergi açıldı. Bu sergi çok büyük bir alana yayılmış bir “dünya kültürü” vitrini olup, insanları Batı Dünyası’nın deneyimlerinin çok ötesinde bir yaşamın genişliği ve çeşitliliği ile tanıştırdı. Batılı olmayan sanat eserlerinin sergilenişi, Batılı izleyicilerin daha önce hiç görmedikleri bir olaydı ve Batılı olmayan müzik fikirlerinin Batı müziği ile karıştırılıp birleştirilmesinde önemli bir dönüm noktası oldu. Bu “Paris Evrensel Sergisi”nin sunduklarından ilham alan bazı akademisyenler Asya ve Afrika’ya giderek, Avrupalı ve Amerikalı bestecilere ilham kaynağı olacak ses kayıtları ile geri döndüler. Bu kayıtlar, yeni bir bilim dalı olarak “etno-müzikoloji”nin doğmasına da yol açtı (Rich 1995:184).

Debussy ile çalışan Edgard Varèse, ustasının Asya müziğine duyduğu ilgiyi paylaşmış ve daha sonra Amerika'ya göçtüğünde, bu coşkunu yeni arkadaş çevresine iletmiştir. Varèse'i asıl cezbeden unsur sadece Asya müziğinin egzotik yapısı değildi. Onu asıl çeken, bu müziklerin, Batı'nın oniki ton tekniğini ve bestecilerin bu teknikten yola çıkarak ürettikleri karmaşık armonik sistemleri kullanmaksızın, ustaca besteler yapmaya kaynak olacağını fark etmesiydi (188).

Yeni keşfedilen müziklerin cazibesi, en çok Amerika'nın Batı kıyılarında yaşayan müzisyenler üzerinde etkili oldu. Bu bölgeler zaten Asya'yı tanıyan bölgelerdi. Henry Cowell'ın vürmalı çalgı orkestrası için yazdığı "Ostinato Pianissimo" (1934) adlı eseri, varlığını açıkça Gamelan'a<sup>1</sup> borçludur. Bu eser, Cowell'ın öğrencileri John Cage ve Lou Harrison'ı da etkilemiş; 1930'ların sonunda tümüyle vürmalı çalgı kullandıkları konserlerinde, hurdalıktan topladıkları otomobil parçalarını da "çalgi" olarak "çalarak" San Francisco'da skandal yaratmalarına sebep olmuştu (188). Cage'in kariyerinin ilk dönemlerinde, "hazırlanmış piyano" (prepared piano) için yaptığı eserlerde üretilen sesler de bir Gamelan'ı andırıyordu (189).

Batı armonisinin esir alıcı kısıtlamalarını kırma mücadelesinde, Amerikalı öncüler içinde önemli bir yeri olan Harry Partch, tampere sisteme karşı oluşturduğu yeni ses sistemini örneklemek ve bu sistemde yapılacak müzik türünü icra etmek üzere, orijinal çalgılardan meydana gelen bir düzen oluşturdu. Metal tabaklar ve plakalar, belirli sesleri verecek uzunlukla tahta çubuklar, taş parçaları ve laboratuarlardan getirilen cam kase ve tüpler bu düzeni oluşturacak çalgılar arasındaydı.

Bu Amerikalı öncülerin çoğu, eski ve o zamanın müzik geleneklerini yıkmaya niyetlenmeden önce, bu gelenekleri öğrenmişlerdi. Cage ve Harrison, bir süre Arnold Schoenberg'in derslerine girmiş; fakat üzerlerinde Schoenberg dalgasının, pek de uzun süreli bir etkisi olmamıştı. Örneğin Harrison'un doğal eğilimi, Schoenberg'in oniki ton

---

<sup>1</sup> Endonezya'da, Gendang adlı davul önderliğinde, sayısı kırka varan her türlü vürmalı, üflelemeli ve yaylı çalgıdan oluşan; tapınma dansları ve gölge oyunları için çalan topluluğun, çoğunlukla Fransız ve empresyonist bestecileri etkileyen ve Doğu'nun gizemi olarak nitelendirilen müziği.

teknikinin sahip olmadığı bir nitelik olan “zarif ve kolay hatırlanabilir melodi” yönündeydi (194).

Daha önce bahsedilen teknik prensipler ve Batılı olmayan müziklerin etkisi dışında, deneysel bestecilerin ortak bir bağı da, özgün ve farklı stilleri bir arada kullanmalarıydı. Tek bir eser içinde bile, farklı stiller kullanılabilirdi. “Partiler birbirlerinden çok farklı olmalı ve birbirleri ile olan ilişkileri, benzerlikleri yerine farklılıkları vurgulanacak şekilde kurulmalı[ydı]” (Seeger 1930:28).

David Nicholls, Amerikan deneysel müziğinin köklerinin, sadece bestelemeye yeni ufuklar aramaya değil; aynı zamanda, müzikal bütünlüğün stilistik ayrılıklar ile oluşturulması temeline dayandığını düşünmektedir.

Deneysellik birçok farklı biçim alabilir ve birçok farklı şekilde açıklanabilir. Ives ve Schoenberg’in deyimi ile, materyal veya fikir, stilden daha önemlidir. Stilistik ayrılık kavramı, materyalin kendisine olduğu kadar, materyalleri düzenleme yöntemlerine de uygulanabilir. Bu durum, “deneysel”cileri, tek bir gelenek veya söylem ile ilgilenenlerden ayırmaktadır. (Nicholls 1990:220)

Amerikalı besteciler söz konusu olduğunda, yapıtlarında her zaman bir açıklık unsuru olmuştur; çünkü bu besteciler Batı kültürü gibi, belli bir tarihsel birikiminden gelmemişlerdir (Köksal 2003b). Cowell 1931’de şu kanıya varmıştı: “20. yüzyıl Amerikalı deneysel müzik bestecileri, Amerikan toplumunun tarihsel gerçeği olan ve temelinde yatan ‘aykırılıklardan birlik üretme’ felsefesini yansıtmaktadırlar” (Rossiter 1976:222).

## II. BÖLÜM

### HENRY COWELL'IN YAŞAMI VE MÜZİKAL KİŞİLİĞİ

Henry Dixon Cowell 11 Mart 1897'de California Menlo Park'ta doğdu. Henüz altı yaşındayken anne ve babası boşandı. 1906 büyük San Francisco depreminin ardından Henry ve annesi sokakta kalınca, dört yıl boyunca Orta Batı Amerika'nın çeşitli şehirlerdeki yakınlarına misafir oldular ve ardından tekrar San Francisco'ya döndüler.

Cowell 1910'da, *Intelligence Quotient* (IQ) testinin geliştiricisi Psikolog Lewis M. Terman tarafından seçilen kırkbir üstün çocuk arasına girdi. Terman, okul çocuklarının zekası hakkındaki önemli çalışmasında, onüç yaşında olan Henry'nin, ondokuz yaşındakilerin zeka seviyesine sahip olduğunu belirtmiş ve şunları eklemiştir (Terman 1919:246):

Annese onu okula gönderme niyetinde değildi. Evde de bir eğitim vermiyor, fakat onunla bol bol konuşuyordu. Henry ondört yaşına kadar okuduğu üçyüz kitabın yanı sıra sosyalizm, ateizm ve bilimsel problemler hakkında da çok sayıda notlar almıştı.

Öyle görünüyor ki bayan Cowell, oğlunun hayatının biçimlenmesinde, gençliğinde ve daha ötesinde büyük bir rol oynamıştır. Cowell'ın o güne kadar formal bir eğitim almaması, belki de onun için bir kazanç olmuş; onun, bu eğitimin getireceği sorumluluklar olmadan ve içinde büyüdüğü müzik ortamını, akademik önyargıların filtresinden geçirilmeden özümseyerek beste yapmasını sağlamıştır.

San Francisco’da yetişmiş olmak Cowell’a, bu kozmopolit şehirdeki göçmenlerin özgün müziklerine; Çin ve Japon vokal müziğinin, Endonezya Gamelanı’nın ve Hint klasik müziğinin oluşturduğu panoramaya erişme imkanı sağladı. Cowell, ömrü boyunca süren İrlanda şarkılarına ve hikayelerine olan ilgisini ise, İrlanda soyundan gelen akrabalarına ve onun için bir baba figürü haline gelmiş şair John Varian’a<sup>2</sup> borçluydu.

Cowell, 1912’de ilk piyanosuna sahip oldu ve birkaç yerel piyano öğretmeniyle çalıştı. 12 Mart 1912’de, *San Francisco Müzik Kulübü*’nde kendi eserlerinden oluşan küçük bir resital verdi. Cowell bu eserleri, birçok yan yana tuşu önkol ve yumrukları ile bir defada basarak ve piyanonun içine uzanıp telleri çekerek çalıyordu. Günümüzde besteciler tarafından yaygın bir şekilde kullanılan bu teknikler, 1912’de neredeyse hiç duyulmamıştı.

Bu ilk resitalinden sonra genç Cowell’in ünü yayıldı. Fakat dikkatleri ilk çekişi, 5 Mart 1914’te, daha büyük bir kitleye verdiği konserde “Adventures in Harmony” (Armonide Serüvenler) (1913) adlı eserini çalması ile oldu. Dinleyiciler, bu eserdeki ses salkımları ile yine şaşkına döndüler (Winchell 1914:5).

Aynı yıl Cowell, California Üniversitesi müzik bölümü başkanı Charles Seeger ile çalışmaya başladı. Müzikoloji bilimini Amerikan üniversitelerinin ders programına sokan Seeger, aynı zamanda batılı olmayan müzikle ciddi olarak ilgilenen birkaç akademisyenden biriydi. Seeger bu özgür düşünceli öğrencisinin gönlünce beste yapmasını engellemeden, armoni ve kontrpuan konusunda yeterli temeli almasını sağladı. Seeger ve Cowell hem dost hem de iş ortağı olarak, ömürleri boyunca birçok projede birlikte çalıştılar.

Cowell 1916’da annesinin ölümünün ardından New York’taki *Institute of Musical Arts*’a (Müzik Sanatları Enstitüsü) kaydoldu. Fakat hoşgörüsüz akademik tutumla

---

<sup>2</sup> Kelt mitolojisine, büyücülüğe ve tekamülcü düşünce karmaşasına dayanan şiirler, tiyatro oyunları ve denemeler yazan İrlandalı yazar.

anlaşamadığı için, bir yarı yıl okuduktan sonra California'ya geri döndü. Bir yandan Seeger ile çalışmaya kaldığı yerden devam ederken, diğer yandan da Stanford Üniversitesi'nden Samuel Seward ile İngiliz Dili çalıştı. Seeger'ın ısrarı ve Seward'ın yardımı ile, hayalindeki bazı deneysel teknikleri sistematik olarak yazıya dökmeye başladı. 1919 yılında ise bu çalışmanın ürünü olan "New Musical Resources" (Yeni Müzikal Kaynaklar) adlı kitabını bitirdi. Bu kayda değer bilimsel incelemede Cowell, doğuşkanların oranlarına bağlı olarak ritm ve perde ilişkisine dair teorisini ortaya koymuş; aynı zamanda poliarmoni<sup>3</sup>, poliritm<sup>4</sup>, polimetre<sup>5</sup>, ikili armoni<sup>6</sup> ve ses salkımları armonisi teorilerini açıklamış ve bileşik nota değerleri için hazırladığı; üçgen, kare, elmas ve dikkörtgen şeklinde nota başları kullanılan yeni notasyonu sunmuştur.

Cowell'ın piyanistik deneyler repertuarı, 1919 yılına gelindiğinde büyük ölçüde genişlemişti. Cowell sadece ses salkımlarını değil, çalgının iç gövdesine girip tellere elle müdahale ederek ve hatta yabancı nesnelere yerleştirilerek telin frekansını ve niteliğini değiştirme yöntemlerini de geliştirmişti. 29 Kasım 1919'da tamamen kendi piyano eserlerinden oluşan ilk New York konseri büyük ilgi topladı.

1920 yılına gelindiğinde, ürettiği müzik hala çarpıcılığını korumakta ve gelişmeye de devam etmekteydi. Yazdığı müzikler arasında İrlanda halk ve mitolojik hikayelerinden esinlendiği ve gizemli armonilerle dolu orkestra eserleri, dini ve folklorik metinlerden hazırlanmış vokal eserler, notaların frekansları ve doğuşkanlar arasındaki karmaşık bir ilişkiye dayalı oda müziği eserleri ve küçük dans parçalarından, konser boyu süren süitlere kadar değişen yüzlerce piyano eseri vardı.

Cowell 1923'te bir Avrupa turnesine çıktı. Paris, Londra, Budapeşte ve birçok Alman şehrinde verdiği piyano resitaleri hem tepki uyandırdı, hem de beğeni topladı.

---

<sup>3</sup> Farklı tonal kimlikleri olan akorların eş zamanlı kullanılmasıyla oluşan armonik kurulum; çoklu armoni.

<sup>4</sup> Farklı ritm kalıplarının eş zamanlı kullanılması; çoklu ritm.

<sup>5</sup> Farklı tartımların eş zamanlı kullanılması; çoklu zaman.

<sup>6</sup> İkili aralıkları temel alan armonik sistem.

Berlin’deki konseri “sönük bir konser sezonunun en dikkat çekici olayı” olarak nitelendi (Weissman 1924:294). II. Viyana Okulu’nun sistematik arayışlarının aksine, Cowell’ın son derece kendiliğinden gelişen yeni teknik arayışları, II. Viyana Okulu bestecilerinin de ilgisini çekti ve turne sonunda Arnold Schoenberg onu Berlin’deki sınıfında sunum yapmaya davet etti. Béla Bartók ise 1926 yılında, “Out of Doors” (Kapıların Ardında) adlı eserinde ses salkımı tekniğini kullanmak üzere Cowell’ın iznini istedi.

Cowell bu Avrupa turnesinden sonra New York’a döndü ve ilk resmi Amerika konserlerini vermeye başladı: 4 Şubat 1924 *Carnegie Hall* ve 17 Şubat 1924 *Town Hall*. Bu konserler basında sansasyonel eleştiriler aldı. Cowell artık ulusal bir şöhret olmuştu. Bunu, Amerika’daki senelik konser ve konferans turneleri izledi.

Cowell kendi kariyeri için olduğu kadar, diğer bestecilerin müziklerini tanıtmada konusunda da çok çaba harcadı. 1925’te *New Music Society*’yi (Yeni Müzik Derneği) kurdu. *New Music Society* 1936 yılına kadar, Avrupalı ve Amerikalı çağdaş bestecilerin iddialı eserlerinin seslendirildiği konserler düzenledi. 1927’de Cowell, *New Music Society* etkinliklerinin bir devamı olarak, *New Music Quarterly* (Yeni Müzik Dergisi) adlı üç aylık bir dergi çıkarmaya başladı. Bu dergide Kuzey ve Güney Amerikalı bestecilerin eserleri çoğunlukta olmak üzere; aralarında Arnold Schoenberg, Anton Webern ve Edgard Varèse’in bulunduğu Avrupalı bestecilerin eserlerini de yayınladı. Charles Ives’in müziği düzenli olarak dergide yer aldı. O günlerde dünyadaki bestecilik etkinliklerinin son durumuna ulaşmanın, bugüne kıyasla çok daha zor olduğu düşünülürse, *New Music Quarterly*’nin önemi daha iyi anlaşılır. Yayımlanan eserler, çoğu yorumcunun beğenmediği ya da çalamadığı yapıtlar olsa bile bu dergi, zamanın en önemli ilerici bestecilerinin tanınmasına aracı olmuştur. Dikkat çekici olan şudur ki, yayımlandığı yıllar boyunca bu dergide, Cowell’ın kendi müziğinden tek bir nota bile yer almamıştır.

*New Music Quarterly*, Cowell’ın Charles Ives’la tanışmasını ve aralarında yıllarca sürecek bir ilişkinin doğmasını da sağlamıştır. Ives, dergiye ve Cowell’ın 1934’te

başlattığı *New Music Quarterly Recordings* (Yeni Müzik Dergisi Kayıtları) adlı çalışmaya destek olmanın yanı sıra; Cowell'ın Edgar Varèse, Carlos Salzedo ve Carlos Chávez ile 1928'de kurduğu *Pan American Association of Composers*'ın (Birleşik Amerikan Besteciler Birliği) konserlerini desteklemek üzere büyük maddi yardımlarda da bulundu. Cowell ise, Ives'in müzik dünyası ile en önemli bağlantısı oldu; hayatı boyunca Ives'in eserlerini gerek açıklamalı konserlerde, gerek "Charles Ives and his Music" (Charles Ives ve Müziği) (1955) adlı kitabında ve diğer yazılarında gündeme getirdi. "American Composers on American Music" (Amerikan Müziği Üzerine Amerikalı Besteciler) yazılarında Ives için şöyle demiştir: "Özgür olmak için yeterince büyük olanları toplum hemen kabul etmez. Ives özgür ve gerçekten büyüktür. Hem yaratıcılıkta hem de ruh olarak Amerika'nın yetiştirdiği besteciler arasında başı çekenlerden birisidir" (Rich 1995:123).

1929 yılında Cowell, Rusya'ya davet edilen ilk Amerikalı besteci oldu. Sansasyonel performansları otoriteleri korkutmasına rağmen dinleyiciler tarafından coşkuyla karşılandı (San Jose Mercury Herald 1930:8). "Lilt of the Reel" (Reel<sup>7</sup> Ezgisi) (1928) ve "Tiger" (Kaplan) (1930?) adlı piyano eserleri, şehir basımevi tarafından basıldı.

Cowell uzun zamandır, karmaşık ritmik düzenler üretebilen bir müzik kaynağı hayal etmekteydi. Rus asıllı ses mühendisi ve mucit Leon Theremin ile karşılıklı görüşmeler sonucu, ortaya *Rhythmicon* adında bir çalgı çıktı ve 19 Ocak 1932'de *New York New School for Social Research*'deki (New York Yeni Toplumsal Araştırmalar Okulu) bir tanıtım konserinde tanıtıldı. *Rhythmicon*'un onaltı tuştan oluşan bir sistemi vardı ve her bir tuş, farklı ve karmaşık bir ritmik düzen belirliyordu. Cowell bu çalgı için iki eser besteledi. Bunlardan ilki olan "Rhythmicana"da *Rhythmicon*'u, Nicolas Slonimsky'nin yaptığı orkestrasyon üzerine yerleştirdi. Diğer eser ise "Keman ve Rhythmicon için Müzik" adını taşıyordu. Bu eserler zamanında icra edilmedi ve bütün

---

<sup>7</sup> Bir İskoç dansı.

bu denemeler sonuçsuz kalmış oldu. Theremin'in bu çalgısı daha sonraları müzikte değil, psikolojik araştırmalarda kullanıldı.

Cowell 1920'li yıllardan itibaren, Avrupalı olmayan müzikler ile ciddi şekilde ilgilenmeye başladı. 1931-1932 yıllarında *Guggenheim Foundation* (Guggenheim Vakfı) aracılığı ile Almanya'dan müzikolog Erich von Hornbostel, Hindistan'dan Profesör Sambamoorthy ve Endonezya'dan Raden Mas Jodjhana ile Berlin'de çalışmalarında bulundu. Yeni seslere ve etnik müziğe olan ilgisi, yaptığı araştırmalarla devam etti. Böylelikle ultra modern materyalleri, çeşitli müzik kültürlerinin sunduğu birçok olanakla sentezleyerek bilinçli bir girişimi başlatmış oldu.

Aynı yıllarda görev gereği olarak eğitim parçaları yazdı ve amatörler için müzik çalışmalarını yaptı. Bu döneme ait yazıları,<sup>8</sup> “faydalı müzik” (useful music) besteleme arzusunu yansıtır. Ona göre müzik, çocukların eğitime yardımcı olduğu kadar, sinema ve dans gibi sanat dallarına da hizmet etmelidir (Cowell 1934a:52-53). Bu inanç Cowell'ı, en özgün fikirlerinden biri olan “elastic” (esnek) forma yöneltti. 1934-1941 yılları arasında yazdığı bir seri dans müziğinde, dansçıların, parçaları kendi arzularına göre sıralayarak düzenlemesini istedi; öyle ki müzik, dansçıların formlarına bürünecekti. Bu durum, bestecinin eser üzerindeki kontrolünün, kısmen de olsa terkedilmesini öngörüyordu.

Ününün doruklarındayken Cowell'ın kariyeri beklenmedik bir noktaya geldi. 1936 yılında Cowell, onyedinci yaşındaki bir çocuğun şahitliği üzerine homoseksüellikten tutuklandı. Hayatı boyunca nazik ve insanlara güvenen bir kişi olduğundan, başlangıçta bir savunma avukatı tutmaya gerek görmedi ve hapis cezasına çarptırılarak San Quentin Hapishanesi'ne gönderildi. Hücrelerindeyken yazdığı itiraf yazısında af ricasında bulundu; fakat yapılan itirafın ağırlığı bu ricayı geçersiz kıldı ve Cowell, onbeş yıla mahkum oldu.

---

<sup>8</sup> Cowell 1935.

Cowell, 1936'da hapsedilişinden itibaren dört yıl boyunca klavyeyle çalışma imkanı bulamadı. 1938'de Ernst Bacon'a yazdığı bir mektupta şöyle demişti (Hicks 1991:112):

Piyanoda herhangi birşey deneme olanağım yok; dolayısıyla beste yaparken, seslerin umduğum gibi tınlayacağından emin olmak için kontrol edemiyorum [...]  
Her zaman piyano yapıtları üzerinde denemeler yaptığım ve bu deneylerden sonra onları değiştirdiğim için burada piyano için beste yapmak çok daha zor geliyor.

Aslında Cowell hapishanede kendini, dışarıda olduğundan çok daha fazla, müzikle iç içe buldu. Bando için besteler yaptı; bir hapishane orkestrası kurdu ve bir dizi oda müziği ve bando konseri düzenledi; 1939 yılında ise yaklaşık ikibin öğrencisi olan bir müzik okulunda öğretmenlik yapmaya başladı.

Cowell onüç yaşındayken, üstün zekası sebebiyle kendisiyle ilgilenmiş olan Lewis Terman, hapishanede Cowell'la görüşmeler yaptı ve otuzdokuz yaşındaki bu mahkumu gerçek bir homoseksüel değil, çocukluğundan kalma feminen etkilerden dolayı heteroseksüel gelişmesi gecikmiş biri olarak niteledi (Rich 1995:130). Avustralya asıllı Amerikalı piyanist ve besteci Percy Grainger ise, hapishane yönetimine yazdığı mektupta Cowell'ın, asistanı olarak çalışması için şartlı tahliyesini istedi. Bu tahliye kabul edildi ve Cowell 1940'ta Grainger'ın asistanı olarak New York'a gitti. Müzikal kariyeri, sanki bu dört yıllık hapis hiç olmamış gibi hemen hız kazandı. 1941'in ilk dört ayı içinde *New York Şehir Senfoni Orkestrası* ile iki orkestra konseri yönetti, iki resital verdi, bir kompozisyon yarışmasında jüri üyesi oldu, New York'da üç okulda öğretmenlik yaptı, birçok eser besteledi ve makale yazdı. Aynı yıl etno-müzikolog Sidney Hawkins Robertson ile evlendi ve birlikte Charles Ives'in biyografisini yazmaya başladılar. Bütün bu etkinliklerin yanı sıra 1940 sonlarında Cowell, Amerika Birleşik Devletleri ile Latin ülkeleri arasındaki iki yönlü müzik notası alışverişi için hükümet tarafından görevlendirildi. Bir yıl sonra ise *Savaş İstihbarat Ofisi*'nin denizaşırı ülkeler bölümünde "Uzman Müzik Editörü" oldu.

O sıralarda Cowell kırkbeş yaşındaydı ve o zamana kadar yaklaşık yediyüz tane eser bestelemişti. Bu eserlerden piyano için olanlar, çalgının genişletilmiş kullanımı ile, daha önce erişilmemiş bir tonal spektruma erişmişti. Diğer eserleri ise daha uzak tınılarda ilham buldu. Mesela 1924'te bestelediği "Ensemble" adlı eserinde, bir yaylı çalgılar dörtlüsü ile Güneybatı Amerika yerlilerinin thunder-sticks<sup>9</sup> adlı çalgısını biraraya getirdi; 1934'te, Varèse'in tamamen vürmalı çalgılar topluluğu için müzik yazma fikrinden hareket ederek "Ostinato Pianissimo"yu besteledi; 1936'da yazdığı "Mosaic Quartet"te ise yorumcuları, notadaki sıralamadan bağımsız pasajlar serisi oluşturmaları konusunda serbest bıraktı.

Cowell'in müziğinin geldiği bu noktanın ardından hapisanede geçen dört yıl, bir sınır çizgisi oluşturdu. 1942'den ölümüne kadar geçen sürede yazdığı eserler, eski deneysel tarzından uzaktı. Godwin, Cowell'in tutuklanması ve mahkumiyetinin, deneycilik hevesini gözden geçirmesine yol açmış olabileceğini, bunun da bestecinin 1940'lar ve 1950'lerin daha muhafazakar stillerine dönüşünü açıklamakta olduğunu öne sürmüştü (Godwin 1969:282). Artık müziği daha basit, ritmleri daha az karmaşık ve armonileri daha az tartışılır hale gelmişti. Bu yıllarda, ikisi bitmemiş ondokuz senfoni ve düzinelerce piyano ve keman parçası yazdı. Ama bu son dönem eserlerinin en güçlüleri olan "Madras" senfonisi (1958), keman ve piyano için "Homage to Iran" (İran'a Hürmet) (1957), oda orkestrası ve İran tarı için "Persian Set" (1957), oda orkestrası için "Teheran Movement" (1957), orkestra için "Ongaku" (1957) ve koto<sup>10</sup> ile orkestra için iki tane konçerto (1961 ve 1965), Cowell'in Asya müziğine olan sempatisinden kaynak buldu.

---

<sup>9</sup> Cowell, "Ensemble" eserinin basılmış notasında thunder-sticks'i şöyle tarif eder: "Thunder-sticks, Güneybatı Amerikan yerlilerinin hemen hemen bütün kabileleri tarafından törenlerde kullanılan, asılı olduğu çift tel aracılığıyla, bir kafa etrafında salınımında bulunan, belli büyüklükte ve ağırlıkta cetvel benzeri bir tahtadır. Tel, çubuğun hemen tınlamasını sağlamak için önceden bükülmelidir. Çubuk yavaş salındığında yumuşak bir vızıldama sesi çıkar; hız arttığında ses perdesinde bir crescendo elde edilir".

<sup>10</sup> Hareketli bir eşik üzerine gerili 13-17 telden oluşan ve yere konularak çalınan kanun benzeri bir Japon çalgısı.

Cowell'ın yenilikçi heyecanı bu son yıllarda soğumaya yüz tutsa da, çağdaş yaratıcılık sahnesindeki gayretleri şüphesiz ki son bulmamıştı. *New School for Social Research*'de, yeni müziği anlattığı derslerine devam etti ve başka kültürlerin müzikleri hakkında konferanslar verdi. 1930'da bu okulda başlattığı ve her seferinde iki besteci ve onların müziklerinin dinleyici ile tartışıldığı *Composers Forum*'u (Besteci Forumu) sürdürdü. Cowell, 1951-1956 yılları arasında Peabody Konservatuarı'nda ve 1949-1965 yılları arasında Columbia Üniversitesi'nde öğretmenlik yaptı. Amerika, Avrupa ve Asya'da elliye aşkın konservatuar ve üniversitede konferanslar verdi. John Cage , Lou Harrison, George Gershwin ve Burt Bacharach, onun öğrencileri oldu. Birçok ödül, burs ve onur belgesi aldı. 1951-1955 yılları arasında *American Composers Alliance*'ın (Amerikan Besteciler Birliği) başkanlığını yaptı.

Cowell'ın son yılları çok üretken geçti. 1946 yılından ölümüne kadar, bestelediği eserlerin yanısıra yüzden fazla müzik yazısı da yazdı. Bunlar içinde en önemlisi, *Musical Quarterly* için 1947-1958 yılları arasında yaptığı çağdaş müzikle ilgili seridir. Yeni müzikal deneyimler peşinde durmaksızın yaptığı araştırmaların sonucu olarak, 1956 yılında *Rockefeller Foundation*'ın (Rockefeller Vakfı) sponsorluğu ile, çeşitli kültürlerin müziklerini doğal ortamlarında ilk elden dinleme fırsatını yakaladığı; İrlanda, Almanya, Yunanistan, Türkiye, Hindistan, İran ve Japonya'yı içeren bir dünya turuna çıktı. 1961 yılında Tahran'daki *Uluslararası Müzik Konferansı*'nda ve Tokyo'daki *Doğu-Batı Müzik Karşılaşmaları Amerika Birleşik Devletleri*'ni temsil etti. 10 Aralık 1965'te New York'ta ölene kadar beste yapmaya devam etti.

Cowell'ın öğrencileri, çağdaşları ve daha sonraki nesillerin bestecileri; yeni müziğin, önyargılardan ve baskılardan uzak ve sadece yaratıcısının vicdanına borçlu olarak ortaya çıkacağı fikrini Cowell'dan aldılar. Bütün ses dünyasını müzik materyali olarak gören Cowell'ın çok büyük bir besteci olduğu düşünülmesi bile Cowell, Amerikan müziğinin gelişimindeki, belki de en önemli isim oldu.

### III. BÖLÜM

## HENRY COWELL'IN PİYANODAN FARKLI TINI ELDE ETME TEKNİKLERİ

### III.A. Ses Salkımları (Tone Clusters)

“Ses salkımı, bir grup bitişik notanın aynı anda seslendirilmesiyle oluşur. Klavyeli çalgılarda bunlar genellikle yumruk, avuç içi veya önkol ile çalınırlar” (Sadie 1980, 4). 1923'te Cowell, müziğini Avrupa'da ilk kez sunduğunda, bu teknik çoğu Avrupalı müzisyene ters geldiye de, seslendirdiği eserlerin bazıları önde gelen Avrupalı müzisyenleri etkilemiştir. Yüzyıl ortalarına gelindiğinde ise, çeşitli dillerdeki müzik ansiklopedilerinde “ses salkımı” terimi artık saygın yerini almıştır.

Ses salkımı'nı Cowell'ın icat ettiğini söylemek yanlış olur. Cowell'dan önce bu tekniği kullananlar olmuştu. Örneğin 1788 gibi çok erken bir tarihte Çek besteci Frantisek Koczwara “The Battle of Prague” (Prag Savaşı) adlı eserinde top sesleri ve yürüyen askerleri belirtmek için piyanoda avuç içi ile çalınan ses gruplarını notaya almıştı. Charles Ives “Concord Sonata”nın 1911 tarihli ikinci bölümünde sessiz basılan ses salkımları yazmış ve bu tuşlara basmak için uzun bir tahta parçası kullanılmasını istemişti. Rus asıllı Amerikalı besteci ve piyanist Leo Ornstein 1914'te yazdığı “Impressions of Notre Dame” (Notre Dame İzlenimleri) adlı eserinde, küçük boyutlu ses salkımları kullanmıştı (Örnek 1). Hatta 1924'te bir müzik yazarı, ses salkımlarının ilk olarak Ornstein, daha sonra Cowell tarafından kullanılmış olduğunu yazmıştı (Rosenfeld 1924:390). Ancak, Cowell'a kadar hiç kimse bu tekniğe bir isim vermemiş ve onu

sistematize etmemişti. Cowell'ın buradaki önemi, ses salkımlarının bir müzik malzemesi olmasını sağlaması ve 20. yüzyıl piyano müziğine, yeni bir teknik olarak kazandırması olmuştur.



Örnek 1: Leo Ornstein, Impressions of Notre Dame, ii, 39-42. ölçüler

Cowell'ın yeniliklerinin hiçbirini, 1910'lardan 1930'lara kadar çok sayıda piyano eserinde ortaya çıkan bu ses salkımları kadar yüceltilmemiş, aynı zamanda da aşağılanmamıştır. O yıllardaki resitallerinin gazete eleştirileri, onun piyano çalarken yumruklarını ve kollarını kullanmasının ne kadar akıllıca olduğunun yanı sıra ne kadar anlamsız olduğuna ilişkin görüşlerle de doluydu. Dönemin "ciddi" müzik dergileri de Cowell'ın ses salkımlı eserlerine yönelik olarak, hayranlık ve alaycılık içeren ifadelere neredeyse eşit derecede yer vermekteydi. Böylece salkımlar Cowell'ın şöhretine, kariyerinin diğer özelliklerinin hepsinden daha fazla katkıda bulunmuştur. Müzik yazarı Gilbert Chase bunu uygun bir şekilde ortaya koyar: "Henry Cowell 'Salkım Adam'dır" (Chase 1966:578). Cowell ses salkımı fikrine nasıl ulaşmış, onları nasıl kullanmış ve "önkolla çalma müziği"nden bir kompozisyon sistemine nasıl dönüştürmüştür?

Salkımların kökenine ilişkin bildiğimiz tek şey, Cowell'ın onları neden ve nasıl kullanmaya başladığı konusundaki kararsızlığıdır. Kariyerinin erken dönemlerinde en sık yaptığı açıklama; salkımların, hayalindeki tınıları piyanoya uyarlarken ortaya çıktığı şeklindedir. 1926'da Cowell, çocukken sık ve kontrol edilemeyen "müzikal ziyaretler" aldığını yazar (Cowell 1926:235): "Zihnimde çalmakta olanlar üzerinde, başlangıçta en ufak bir kontrolüm yoktu [...] Materyali yazıya dönebilecek kadar aklımda tutamıyordum bile." Daha sonraları, bu tınıları bir çalgıda çalarak yazıya dökmenin

yolunu bulduğunu söylemiş; fakat onları çaldığında, düşlediği kadar iyi tınlamadıklarından ötürü duyduğu hayal kırıklığını da eklemiştir (236). 1932’de Cowell’ın, salkımların kökenine ilişkin Homer Henley’ye yaptığı açıklamayı, Henley şöyle özetlemiştir (Henley 1932:10):

Ses salkımları önce kendi zihninde duyulur [...] Piyanoda yarattığı efektler, bu tınıları üretmek için yapmak zorunda olduğu buluşlardan başka bir şey değildir [...] Öncelikle ses salkımlarını duymuş, sonra onları ifade etmek için uygun aracı yaratmıştır.

Cowell’ın böyle müzikal tınıları nasıl hayal edebildiğini anlamak için, onun müzikal yetişme sürecinin belli olgularını gözden geçirmek gerekir. Sahip olduğu ilk çalgı, her bir teli küçük boyutlu bir ses salkımı üretebilen akortsuz bir zitherdir<sup>11</sup>. Annesiyle San Francisco’daki Doğu mahallesine taşındıktan sonra ise gong ve tören davullarının tınılarıyla tanışmıştır. Daha sonraları “Çinliler daha yüzyıllar öncesinde, vurma seslerinin müzikal bir değeri ve keyif verme olanağı olduğunu bulmuşlardır” diye yazmıştır (Cowell 1934b:164). Onun sıklıkla bu vurma seslerine maruz kalması, kuşkusuz müzikal imgelemine doldurmuştur.

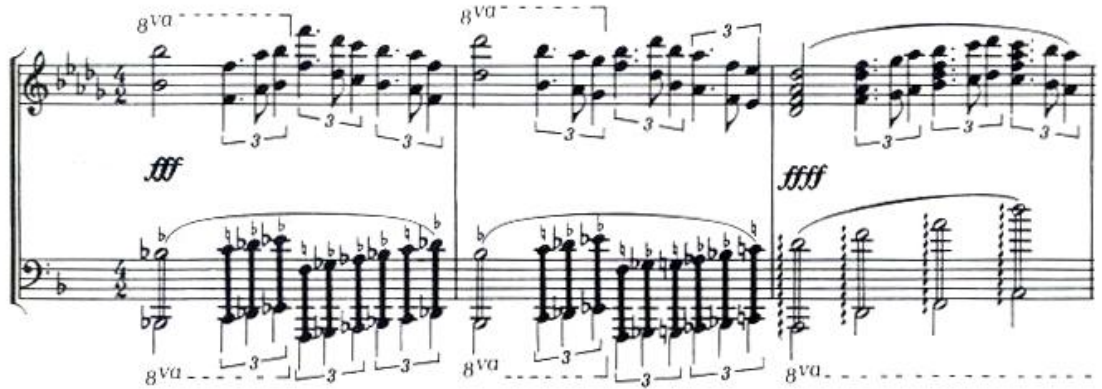
Müzik yazarı Marion Todd’un bir araştırmasında, Cowell’ın hayal ettiği salkımların, belirli imgelere bağlı olduğunu ortaya konmuştur (Todd 1925:10):

Cowell, bahsettiği müzikal ziyaretlerini; annesinin ona anlattığı mistik masallardaki tanrılar ve devlerin savaşlarını, karanlık evrendeki hareketli parlak yıldızları ve kaostan fıskıran harika bir dünyayı zihninde canlandırırken yaşamıştır [...] Ertesi gün boyunca da Menlo Park tepelerinde, gece duyduğu bu masalları yeniden yaşamış ve imgeleminde onlara eşlik eden güçlü ve yüce bir müzik duymuştur.

---

<sup>11</sup> Rezonans kutusu üzerine gerilmiş 30-45 telden oluşan, Tirol Dağları’nın tipik bir çalgısı.

Cowell, salkımların kökenlerine ilişkin daha sonraki bir açıklamasında, onları ilk kez, belirli bir dramaturjik ihtiyacı karşılamak amacıyla kullandığını iddia eder. Onbeş yaşında, İrlanda yaratılış mitleri konulu bir gösteri için müzik bestelemekle görevlendirildiğinde, kaostan çıkan evrene mistik dalgalarıyla düzen vermeye başlayan Sular Tanrısı Manaunaun karakterini betimleyecek bir müziğe ihtiyacı olduğunu açıklar. Cowell, dalgaları müzikal olarak betimlemek için oktavları ve çeşitli akorları denemiş, fakat hiçbirinden memnun kalmamıştır; çünkü bu akorlar evreni, hoş ve sürekli bir düzen içindeymiş gibi duyurmaktadır. En sonunda, piyanonun en kalın oktavındaki bütün notaları kullanma düşüncesine ulaşmıştır (Daily Palo Alto Times 1954:19). Sonuç olarak, özel olarak notaya alınmış bir ve iki oktavlık ses salkımlarının ostinatosuyla “The Tides Of Manaunaun” (Manaunaun’un Gelgitleri) eseri ortaya çıkmıştır (Örnek 2).



Örnek 2: The Tides of Manaunaun, 22-24. ölçüler

Madeliene Goss, ses salkımı fikrinin, sözü edilen İrlanda gösterisinin akustik ortamına bağlı olarak neredeyse zorunlu olduğunu açıklar (Goss 1952:268):

Provada Cowell, ağaçların arkasında kalan piyanoda müziğinin zayıf duyulduğunu ve on parmağının, onu tatmin edecek yeterli tınıyı yaratamadığını görünce, yumruğunu ve önkolunu kullanarak parmaklarını desteklemiştir.

Bu açıklama, salkımların sadece metnin ifadesini sağlama amacıyla değil, ses hacminin eksikliğini giderme amacıyla da kullanıldığını gösterir.

Cowell'ın salkımlarının kökenine ilişkin, bütün bunlardan çok daha basit bir açıklama getirilebilir. David Ewen, 1936'daki bir makalesinde Cowell'ın, çocukken piyanoya ilk dokunduğu andan itibaren, daha sonraları onu müzikte orijinal fikirlerin sahibi haline getirecek deneylerinden çok da farklı olmayan yeni olanakları denemeye başladığını yazmaktadır (Ewen 1936:53). Başka bir deyişle Cowell piyanoyla ilk karşılaştığında, çoğu çocuğun yaptığı gibi içgüdüsel olarak avuç içiyle, yumrukla, önkolla ve mümkün olan her şekilde, bitişik seslere serbestçe basmaya başlamıştır. Cowell'ın eşi Sidney Cowell da aynı açıklamayı yapmıştır (Hicks 1993:431):

Henry ilk kez bir piyano gördüğünde, herhangi bir çocuğun avuçlarıyla ve yumruklarıyla çalacağı gibi çalmaya başlamış olmalı [...] O zamanlarda bu çalış stilinin, geliştirmeyi düşündüğü bir fikir olduğunu hiç sanmıyorum; çünkü çoğu çocuk zaten böyle çalar.

Sidney Cowell bu açıklamasına, eşinin onüç yaşında sahip olduğu ilk piyanosunun, komşu tarafından ödünç verilen ve oldukça az sayıda kullanışlı tuşu bulunan bir piyano olduğunu ve muhtemelen bu piyanonun normal şekilde çalınmasının mümkün olmadığını da eklemiştir.

Cowell'ın piyanoyu avuç içleri, yumruklar ve önkolla çalma eğiliminde olmasının bir başka nedeni daha olabilir. Cowell sekiz yaşlarındaiken Kore Hastalığı olarak bilinen bir çocuk hastalığına yakalanmıştı. Temel belirtisi ellerin kontrol dışı kasılması olan bu hastalığa yakalanan hastaya, yumruklarını sıkmaktan başka hiçbir şey yapamadığı uzun nöbetler gelmektedir. Cowell'ın yakalandığı bu hastalık zamanla yatışmasına rağmen spazmları yıllarca sürmüştü. Stanford Üniversitesi psikologu Lewis Terman'ın 1919'daki bir açıklamasına göre Cowell, ilk piyanosunu satın aldığı onbeş yaşındaiken bile Kore Hastalığı'nın izlerini taşımaktaydı (Terman 1919:248). Bu patolojik durum, tekniğini etkilemiş olabilir.

Cowell'ın ses salkımlarının kökeni kesinlik kazanmamakla birlikte, onların ortaya çıkışının tek bir zihinsel veya fiziksel sebebi olmadığı açıktır. En başta belirtildiği gibi,

Cowell kesinlikle bu yöntemi icat eden kişi değildir. Cowell'dan önce birçok besteci ve sayısız çocuk bu yöntemi kullanmıştır. Fark, hiçbirinin buna bir “yöntem” dememiş olmalarıdır. “Şu da bir gerçektir ki ses salkımları aslında neyi ifade etmiş olursa olsunlar, modern sanatın, tekniği yeniden gençleştirme umuduyla çocukluk prensiplerine geri dönüşünü ve ilahi çocuksuluğu talep ederler” (Hicks 1993:432).

Cowell'ın bestelediği ilk ses salkımlı eserin hangisi olduğu, kesinlik kazanmamış bir diğer konudur. Günümüze kadar gelen el yazması notalarda salkımların ilk görüldüğü eser, Cowell'ın nota üzerine 1913 tarihini attığı “Adventures in Harmony”dir (Armonide Serüvenler). Fakat Cowell'ın, ses salkımı içeren ilk eseri olduğu konusunda ısrar ettiği “The Tides of Manaunaun”un hangi tarihte bestelendiği kesin değildir. Bazı kaynaklar<sup>12</sup> eserin 1912'de bestelendiğini kabul ederken, bazıları ise<sup>13</sup> çok daha sonraki bir tarihte bestelendiğini ya da en azından kağıda geçirildiğini ileri sürerler. Sidney Cowell, John Varian'ın eşi Dorothy Varian'a yazdığı bir mektupta; eşinin yıllarca “The Tides of Manaunaun”un besteleniş tarihinin 1912 olduğunu söylediğini, fakat daha sonra yanıldığına ve tarihin 1914 olması gerektiğine karar verdiğini yazmaktadır. Aynı mektupta eşinin, bu eserin “ses salkımlı ilk eseri” olduğu konusunda niçin bu kadar ısrar ettiğine de şöyle bir açıklık getirmektedir (Hicks 1993:433): “Aslında Henry ‘The Tides of Manaunaun’u, bestelediği ‘en eski’ ses salkımlı eseri olarak değil, ‘repertuarında yer alan en eski’ ses salkımlı eseri olarak düşünüyordu.” William Lichtenwanger ise Cowell'ın eserlerini bir araya getirdiği çalışmasında, “The Tides of Manaunaun” için 1917 tarihini kabul etmiştir (Lichtenwanger 1986:54-56). Ancak Sidney Cowell, Lichtenwanger'den bu tarihi iyice araştırmasını istemiş, eserin çok daha önce bestelendiğini düşündüğünü söylemiş ve kanıt olarak da eserin basitliğini öne sürmüştür (Hicks 1993:433): “‘The Tides of Manaunaun’ nasıl olur da ‘Dynamic Motion’ (Dinamik Devinim) gibi daha gelişmiş teknikteki bir eserden sonra bestelenmiş olabilir?” Ne yazık ki evrimsel önerme, Cowell'ın müziğinde geçerli değildir. Onun bestecilik sürecinde tekniğinin hiç de evrimleşmediği, poetikaya uygun stil hangisi ise

<sup>12</sup> Bulletin of the American Composers 1953:6, Composers of the Americas 1962:28, Folkways 3349, Weisgall 1959:485.

<sup>13</sup> Lichtenwanger 1986, Hicks 2002:85.

onu kullandığı ve böylece karmaşık bir eserin ardından çok basit bir eserin gelebildiği gözlemlenebilir.

Bütün bunlara ek olarak, Cowell'ın icra ettiği salkımlı eserler hakkında yayınlanmış ilk haberin 1914 tarihli olduğu saptanmış, fakat 1920'ye kadar "The Tides of Manaunaun" adlı bir eserin icrasına dair hiçbir haber bulunamamıştır. Eserin el yazması notaları da günümüze ulaşmamıştır ve basılan en eski versiyon ise 1922 tarihlidir. Böylelikle "The Tides of Manaunaun"un besteleniş tarihinin 1912 olduğu konusunda ısrar etmenin pek bir dayanağı kalmamıştır ve bu çalışmada 1917 tarihi kabul edilmiştir. Bu da bizi, Cowell'ın ses salkımı kullandığı ilk eserinin "Adventures in Harmony" olduğu gerçeğine götürür.

Cowell'ın o güne kadar yazdığı en büyük eser olan 1913 tarihli "Adventures in Harmony", "Chapter" (Kısım) adı verilen altı bölüme ayrılır. "Bu bölümlerde genç Cowell, armoniyi alt üst etme ve yeniliklerini gösterme çabasına girişmiştir" (Hicks 1993:434). Chapter III, eserin belki de en önemli bölümüdür; çünkü Cowell'ın müziğinde ses salkımlarının ilk görüldüğü yer burasıdır. Açılışta, piyanonun kalın bir oktavı içindeki tüm notalara, Cowell'ın nota üzerine açıkça yazdığı gibi, elin bütünü ile basılır (Örnek 3). Fakat el yazması notada, oktavın içindeki tüm notalar yazılı değildir; sol, sol diyez ve si notaları yoktur. Bunun bir yazım hatası olduğunu kabul edebiliriz; aksi takdirde salkımların yazıldığı haliyle çalınması imkansızdır. Bu salkımlar metrik vuruşlar halinde defalarca tekrarlanır. Gong benzeri bu efekt, sağ eldeki melodiye eşlik eder. Böylece tonal bir melodi, yoğun ve atonal akorlarla armonize edilmiş olur.



Örnek 3: Adventures in Harmony, Chapter III, 1-6. ölçüler (el yazması nota)

12. ölçüde yeni bir figür ortaya çıkar. Bu defa iki oktavlık salkımlar, iki eldeki akor ve oktavlar arasına art vuruşlar olarak girer. Cowell nota üzerine, ikinci ve dördüncü vuruşlardaki bu “makro salkım”ların<sup>14</sup> kol ile çalınacağını yazmıştır.



Örnek 4: Adventures in Harmony, Chapter III, 12-15.<sup>15</sup> ölçüler (el yazması nota)

Chapter III'ün 21. ölçüsünde otuzikilik notalar halinde yazılmış tek oktavlık çıkıcı ve inici kromatik gam, bir ses salkımı olarak düşünülebilir (Örnek 5). El yazması notada

<sup>14</sup> Michael Hicks, büyük salkımlar için “makro salkım” terimini kullanmaktadır (Hicks 1993:434).

<sup>15</sup> Ölçü numaraları kesin değildir; çünkü el yazması notada üzeri karalanmış birçok ölçü vardır.

buranın nasıl çalınacağına dair bir açıklama yoktur; fakat eserin temposu gözönüne alındığında, parmakla kromatik gam yapar gibi çalınması uygun olacaktır.



Örnek 5: Adventures in Harmony, Chapter III, 21. ölçü (el yazması nota)

Chapter V'in açılışında, sol eldeki melodinin üzerinde yer alan ve mikro salkım diyebileceğimiz iki ve üç notalı gruplar bulunur (Örnek 6). Bu mikro salkımlar, önceki dönem stillerindeki piyano eserlerinde bulunan türde, basit geçiş sesleridir. Aynı zamanda Cowell'ın çok sayıda gençlik eserinde bu tür yakın aralıklı akorlara rastlanır. Bu tip mikro salkımlar, Cowell'ın genel olarak ilgi duyduğu daha radikal tınırlara pek yakın sayılmamakla beraber, Cowell'ın daha sonraları "New Musical Resources" adlı kitabında sunacağı ses salkımları kuramında çarpıcı şekilde ortaya konmuştur.



Örnek 6: Adventures in Harmony, Chapter V, 1. ölçü (el yazması nota)

Görüldüğü gibi "Adventures in Harmony"de mikro ve makro salkımların her ikisi de geleneksel nota yazım şekli ile yazılmıştır. Ancak notalar, devamlı yazılamayacak

kadar çok sayıda ve yoğun olduğu zaman “hand” (el) ve “arm” (kol) yönergeleriyle birlikte “simile” (aynı) veya “sempre” (daima) terimleri kullanılmıştır. Glisando şeklinde çalınan salkımlar ve mikro salkımlarda geleneksel nota yazım şekli kullanılabilse bile, bir veya birkaç oktavlık salkımların yazımını ancak yeni bir notasyon sistemi çözebilirdi. Cowell, daha sonra geliştireceği notasyon sistemi ile bu sorunu da ortadan kaldırmıştır.

“Adventures in Harmony”deki salkımlar, eleştirmenler arasında olumsuz bir tepki yaratmamıştır. Cowell’ın ilk resitali olan 5 Mart 1914’teki *San Francisco Müzik Kulübü* resitalinin ardından müzik eleştirmeni Anna Cora Winchell “Adventures in Harmony” için şunları yazmıştır (Winchell 1914:5): “Geniş bir renk yelpazesine hakim [...] Derin duyguları ortaya çıkarmak üzere notaların bir araya gelişi, neredeyse senfonik bir karakter taşıyor.”

Cowell’ın “Adventures in Harmony”yi izleyen üç buçuk yıl boyunca bestelediği eserlerde, kimi yerdeki birkaç mikro salkım dışında ses salkımlarına rastlanmaz. Cowell onlu yaşlarının sonlarına kadar esas olarak basit şarkılar, çocuklar için parçalar ve klasik dönem ustalarını taklit eden küçük eserler yazmıştır. Bu durum, 1916 sonbaharında New York’a taşınıp Leo Ornstein’la tanışmasına kadar sürmüştür.

“Eleştirmenler Ornstein’ı çoğunlukla fütürist bir besteci ve piyanist olarak tanımlamışlardır; çünkü müziğinin büyük bir kısmı modern yaşamın hızı, saldırısı ve mekanikliğine saplantılıdır. Piyano eserlerinde Ornstein, Cowell’ın daha sonra ‘ses salkımları’ olarak adlandırdığı, bitişik nota kümelerinin hızlı tekrarlarını kullanır” (Slonimsky 1971:1301) (Bkz. Örnek 1). 1918’de müzik yazarı Buchanan, “Ornstein, yarım sesli aralıklardan oluşmuş birçok nota içeren ve üst üste yığılmış tiz sesli sert disonant akorlar kullanır” demiştir (Buchanan 1918:178).

Ornstein’in salkım fikrine nasıl ulaştığına ilişkin açıklaması Cowell’inkine benzer (177): “Salkımlar imgelemime kontrol dışı bir şekilde geldi ve onları klavyeye

aktardım.” Fakat Ornstein’in salkımları, Cowell’in “Adventures in Harmony”deki gong benzeri salkımlarından oldukça farklıdır; eserlerinde genellikle iki veya üç tane bitişik ikili kullanmayı tercih etmiştir. Bir açıklamasında, Cowell’in kullandığı salkım türü hakkında şunları söylemiştir (O’Grady 1984:128): “Çok sayıda minör ikili aralığı bir araya getirdiğinizde iç taraf mutlak bir şekilde bulanık ve karanlık olacaktır.”

1916 sonbaharında Cowell, *Damrosch Musical Arts Institute*’da (Damrosch Müzikal Sanatlar Enstitüsü) çalışmak üzere New York’a geldiğinde Ornstein’la tanışması kaçınılmaz olmuştur. Karşılaşmalarının hikayesi şöyledir (Globe and Commercial Advertiser 1920): Ornstein, bir müzisyen arkadaşının kendisine Cowell’dan bahsetmesine rağmen onunla tanışmayı reddeder. Müzisyen, “Leo, sen aptalsın. Bu genç adam senden daha yenilikçi” der demez Ornstein çok ilgi duyar ve görüşmeyi bizzat ayarlar. Görüşme sonrası öylesine heyecanlıdır ki, Cowell’in eserlerinin, yaşayan Amerikalı bir bestecide gördüğü en ilginç besteler olduğunu itiraf eder. Cowell’a teknik olarak yanlış yolda olduğunu, ancak onu bir yıl süreli bir çalışmaya tabi tutabileceğini söyler. Ne yazık ki bu çalışma hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. Görünüşte sebep, Cowell’in New York’ta yaşamaktan hoşlanmamasıdır.

Cowell ses salkımı terimini müzik dünyasına kazandırmanın yanı sıra, salkımlar için yeni bir notasyon da icat etmiştir. 1916 yılında, muhtemelen “Dynamic Motion” adlı salkımlı eserinin üzerinde çalışırken, salkımlar için düşündüğü yeni sembollerin ilk tipini yaratmıştır. Bu notasyona göre kenar sesler arasında çalınacak salkımın çeşidi, gövdenin solundaki, sağındaki veya her iki tarafındaki dik açılı çizgilerle belirtilmiştir. Zamanla bu dik açılı çizgilerin köşeleri yumuşamış, “Tides of Manaunaun”a gelindiğinde ise köşeler tümüyle yuvarlanmıştır (Hicks 1993:442) (Örnek 7).



Örnek 7

1920 yılı civarında Cowell, salkımın kenar sesleri arasındaki boşluğun nota genişliğinde karalanması şeklinde, çok daha basit bir notasyon sistemi oluşturmuştur. Eğer salkım siyah tuşlarda isteniyorsa üzerine bir diyez veya bemol, beyaz tuşlarda isteniyorsa bir bekar işareti konur. Salkımın üzerinde hiçbir arıza yoksa bu, kenar sesler arasındaki bütün notaların çalınması isteniyor demektir (Örnek 8).



Örnek 8

Cowell, geliştirdiği bu notasyon sisteminde son noktaya 1922'de ulaşır. Bundan böyle, salkımların kenar notalarının içerli değerlerinden dolayı dolu ise, bu notalar arasına kalın bir dikey çizgi çizilecek; boş ise, bu notalar iki dikey çizgi ile birleştirilecektir (Örnek 9). Cowell'ın bu notasyonu, günümüzde de kullanılan ses salkımı notasyonu olmuştur.



Örnek 9

Cowell, Aralık 1916'da New York'tan ayrılırken "Dynamic Motion" adlı salkım eserini yeni bitirmiştir. Eserin üzerine yazdığı yazıda, "seslerle resim yapmak [...] New York metrosunun müzikal sunumu" denmektedir (San Francisco Call and Post 1919). Eserde modern kent yaşamındaki koşuşturma kolayca fark edilir. Müzik tamamen yüksek volümlü ve saldırganca basılan akor ve her büyüklükteki ses salkımlarından oluşur. Bu salkımlar "Adventures in Harmony"nin gong benzeri huzurlu salkımlarına benzemez ve gergin bir atmosfer yaratır. Neyse ki bu tür şaşırtıcı efektler, her zaman daha fazla konser seyircisi çekmektedir (Vermont 1922).

"Dynamic Motion", Cowell'ın el ve kol ile çalınan akorlarının şekil değiştirerek yeniden yaşam bulduğu bir eserdir. Önkolun tuşlar üzerinde basitçe eğilmesiyle çalınan glisando tipi salkımlar, salkımların sessiz basılması ile rezonans elde edilmesi, geniş alana yayılan salkımların diyatonik ve pentatonik gruplar halinde arka arkaya sıralanması, siyah ve beyaz tuşları kapsayan makro salkımlar için her iki kolun da kullanılması gibi teknikler, bu eserde görülen başlıca tekniklerdir.

Eserdeki iki oktavlık siyah ve beyaz tuş makro salkımlarının aynı anda çalınabilmesi için, her iki kolun da kullanılması gerekmektedir. Bu teknik ilk kez Cowell'ın bu eserinde ortaya çıkmıştır (Örnek 10).

Örnek 10: Dynamic Motion, 16-18. ölçüler

1922’de müzik eleştirmeni Vermont, “Dynamic Motion”ın da çalındığı bir konserin ardından üç kadının koridorda bayılıp kaldığını ve on kadar erkeğin de ferahlamak için dışarı kaçtığını yazmıştır (Vermont 1922). “Bu yorumlar belki de bestecinin hoşuna gidiyordu; çünkü Cowell ve Ives arasındaki mektuplaşmalar, müziklerinin yarattığı sansasyondan birbirlerine zevkle bahsettiklerini göstermektedir” (Johnson 1997:18).

Cowell 1917’de “Dynamic Motion” eserine beş tane ardıl yazar: “What’s This?” (Bu da ne?), “Amiable Conversation” (Hoş Söyleşi), “Advertisement” (Reklam), “Antimony” (Çatışkı) ve “Time Table” (Tarife). Tümünü birden “Five Encores to Dynamic Motion” (Dynamic Motion’a Beş Bis Parçası) olarak adlandırdığı bu parçalarda, Cowell’ın daha sonraki salkımlı eserlerinde karşılaşacağımız tekniklerin neredeyse hepsi vardır. El ve önkol ile çalınan salkımların yanı sıra yumrukla çalınan ve sessiz basılan salkımlar da kullanılmıştır.

Bu bis parçaları arasında en çok seslendirilenler “Advertisement” ve “Antimony”dir. Disonant tını ağırlıklı atonal bir parça olan “Advertisement”, Times Meydanı’nın yanıp sönen reklam ışıklarının neşeli bir anlatımıdır. Açılışında, seslerin kromatik sıralama olmaksızın birer birer ilave edilmesi ile oluşan bir salkım vardır. Daha sonra bu tutulu sesler yine birer birer, fakat bu kez kalına doğru kromatik sıra ile bırakılır ve böylelikle organik bir diminuendo etkisi oluşur (Örnek 11).

Örnek 11: Advertisement, 1-3. ölçüler

Cowell, eserin karakteristiğini belirleyen mikro salkımların yumrukla çalınmasını istemiştir. Bu yumruk salkımları, parçanın sonuna doğru iki elde dönüşümlü olarak yer alır (Örnek 12).



Örnek 12: Advertisement, 38-43. ölçüler

“Antinomy” ise Cowell’in geliştirdiği yeni teknikler ile geleneksel ses dünyası arasındaki karşıtlık üzerine kuruludur. Bir yanda iki önkolla çalınan salkım tremoloları, bir yanda da tonal dizilere dayalı pasajlar vardır. Bu ikisi arasındaki karşıtlık, esere “Antinomy” (Çatışkı) adını veren ana yapıyı oluşturur. Aynı zamanda sağ ve sol el arasındaki politonal pasajlarla bu karşıtlık sürer (Köksal 2003a).

Cowell’in 1913’te tanıştığı John Varian, Cowell’dan, şiirsel ve dramatik metinlerini müziğe aktarmasını ister. Verdiği ilk metin “Building of Banba/Bamba” olmuştur. Bu yapıtta Cowell’in, Varian’ın “sakin [...] ve çok yavaş gürleyen dalgalar” sözcükleriyle Sular Tanrısı Manaunaun’u betimlemesi gerekiyordu (Hicks 1993:441). Bu tınıya erişmek için Cowell, “Adventures in Harmony”nin alçak sesli ve nabız gibi atan espressivo salkımlarından ilham almıştır. “The Tides of Manaunaun” adlı bu eserdeki salkımlar, zamanında ve günümüzde Cowell’in en iyi bilinen ses salkımları olmuştur.

Cowell'ın Varian esinli pek çok piyano eserinde benzer salkımlara rastlanmaktadır:

- “The Voice of Lir” (Lir’in Sesi) (1920)
- “The Hero Sun” (Kahraman Güneş) (1922)
- “The Vision of Oma” (Oma’nın Hayalleri) (1923)
- “The Fire of Cauldron” (Kazan Ateşi) (1924)
- “The Harp of Life” (Hayat Arpı) (1924)
- “The Trumpet of Angus Og” (Angus Og’un Trompeti) (1924)
- “March of the Fomer” (Fomer’in Yürüyüşü) (1924)
- “The Battle of Midyar” (Midyar Savaşı) (1925)
- “Domnu, Mother of Waters” (Domnu, Suların Anası) (1926)

Bu yapıtlar İrlanda mistisizminin ve mitinin farklı özelliklerini ve hikayelerini anlatırlar. Bu mistik tarz, biri İrlanda halk müziği, diğeri ise küçük bir salkım tekniği repertuarına dayalı temel nabız atışı olan iki müzikal katmanın üst üste bindirilmesiyle şekillenmiştir. Cowell'ın “Dynamic Motion” ve bis parçaları gibi fütürist imgeli salkım eserleri her nasıl modern yaşamın dramasını sunuyorsa, mitik imgeli salkım eserleri de daha yavaş ve daha incelikli bir kozmik drama sunar.

Varian ve Cowell'ın en sevdikleri Kelt mitolojik figürlerinden biri Lir'dir.

Tanrıların babası ve evrenin yaratıcısı olan Lir'in sadece yarım dili vardır. Evrenin yaratılması için daha küçük tanrılara emirler verdiğinde, yarım dilli olmasından dolayı bu emirlerin ancak yarısı anlaşılabilmiştir. İşte bu sebeple, yaratılan her şeyin ifade edilmemiş ve gizli kalmış bir parçası bulunur (Cowell 1950a).

Cowell'ın “The Voice of Lir” adlı eserindeki basit melodiler ve armoniler Lir'in açıkça anlaşılan emirlerini, pes salkımlar ise emirlerin gizli kalan bölümünü temsil ediyor olmalıdır.

“Hero Sun”ın hikayesi ise şöyledir:

Tanırlar birçok güneş yaratarak onları boşluğa bırakır. Fakat güneşler evreni aydınlatmak yerine bir araya gelip karanlığın bir köşesinde birikerek eğlenirler ve böylece evren karanlıkta kalır. Sonra tanrılardan biri onlara dünya diye bir yer olduğunu ve buradaki insanların karanlıktan dolayı çok sıkıntı çektiklerini söyler. Böylece güneşlerden biri gruptan koparak kendini karanlık boşluğa bırakır, dünyamıza kadar gelir ve bizim güneşimiz olur (Cowell 1950a).

“The Voice of Lir” ve “Hero Sun”da farklı bir salkım tekniği olan iç salkım tekniğine rastlarız. İç salkım, bir salkımın basılmasının ardından kenar seslerin tutulup iç seslerin bırakılmasıyla oluşur (Örnek 13a-b). Bu teknik aynı zamanda organik bir aksan etkisi de yaratır.



Örnek 13a: The Voice of Lir, 15. ölçü



Örnek 13b: Hero Sun, 43-44. ölçüler

John Varian, Cowell'ın müziğine mitolojik bir içerik kazandırmaktan öte, onun kafasında çalgıları, özellikle de piyanoyu yeniden gözden geçirme fikrini uyandırmıştır. 1916'da Varian, "The Harp of Life" adlı oyununda kullanmak üzere, İrlanda Hayat Tanrısı Dagda'nın arpına benzeyen bir arp yapmaya çalışmıştı. Hikayeye göre bu arpın boyutları yukarıdaki cennetten başlayıp yeraltındaki cehenneme kadar uzanmaktaydı ve Dagda, arpın tellerine her vurduğunda, evrende yeni bir canlı hayat bulmaktaydı. Varian'ın yapacağı bu çalgı, iki ayrı rezonans kutusuna sahip olacak ve geleneksel arptan çok daha yüksek sesle titreşecekti. Fakat Varian, mali yetersizliklerden dolayı çalgıyı tamamlayamadı ve bunun üzerine Cowell, bu özel arpın mitolojik önemini yüceltmek için, arp tekniğinin özelliklerini piyanoya uyarladığı "The Harp of Life" adında bir eser yazdı.

"The Harp of Life", glisando şeklinde çalınan bir ve iki oktavlık glisando tipi salkımların gürüldeyen sesi ile, Keltik evreni kucaklayan o devasa telli çalgıyı anlatır (Örnek 14). Avuç içi ve önkolla çalınan bu salkımların yavaş yavaş hacimlenmesi ile eser, piyano için yazılmış neredeyse en volümlü müzik düzeyine ulaşır.

Largo (M.M. 60 = ♩)

*mp p*

*ppp*

*mp p*

*L.H.*

*Basso qua sempre All tones tied*

Örnek 14: The Harp of Life, 1-4. ölçüler

Glisando tipi salkımların en gelişmiş örneklerinden biri de 1952'de piyano, keman ve vurmali çalgılar için yazılmış "Set of Five" (Beşli Set) adlı eserin son bölümündedir. Cowell, buradaki glisando tipi salkımların son notalarının vuruş başında çalınmasını

istediği için, geliştirdiği salkım notasyonunu kullanamamış ve bu esere özgü, geçici bir çözüm bulmuştur (Örnek 15).

Vigorouso  $\text{♩} = 128$

5 Tablas or Tom-toms

*ff*

*marcato*

*ff*

Vigorouso  $\text{♩} = 128$

*ff*

*Red.* \*

*Red.* \*

*Red.* \*

*simile*

Örnek 15: Set of Five, v, 1- 3. ölçüler

Cowell'in kullandığı ses salkımı tekniklerinden biri de, sessiz basılan ses salkımı tekniğidir. Cowell bu fikri, Schoenberg'in Op.11 1 numaralı piyano parçasındaki, tuşlara sessiz basılarak rezonans elde etme yönteminden almış ve ses salkımlarına uyarlamıştır. İlk olarak 1917 yılında "Time Table"da kullandığı bu tekniğin en iyi örneklerinden biri de, 1930 yılı dolaylarında yazdığı ve neredeyse her tür salkım çeşidini kullandığı "Tiger"dır. Cowell bu sessiz salkımları belirtmek için, Schoenberg gibi, elmas şeklinde nota başları kullanmıştır (Örnek 16).

*without sounding*

*without pedal*

Örnek 16: Tiger, 41-45. ölçüler

1928 yılında Cowell, o zamana kadar yazdığı en büyük eser olan piyano konçertosunu bitirir. Konçertonun her bir bölüm başlığı, adını, yeni müzik terminolojisinden almıştır: “Polyharmony” (Çoklu Armoni), “Tone Cluster” (Ses Salkımı) ve “Counter Rhythm” (Karşıt Ritm). Bu başlıklar, bölümlerde kullanılan tekniklere gönderme yapmaktadır. Yaklaşık onyedinci dakikalık eser boyunca piyano, neredeyse sürekli olarak yoğun ve virtüözitik ses salkımları çalar. Bu piyano konçertosu, Cowell’ın salkım tekniğini olabirlik sınırlarına kadar götürmüştür. Cowell bu eserle birlikte ses salkımı tekniğinde kullanılmamış neredeyse hiçbir şey bırakmamıştır.

Cowell’ın bütün bu salkımlı eserleri ve geliştirdiği yeni notasyon, ses salkımlarını yeni bir müzikal sisteme dönüştürme yolunda sadece ilk adımdır. Cowell’ın ses salkımlarını meşrulaştırma girişimi tam olarak, Stanford Üniversitesi İngilizce Profesörü Samuel Seward ile başlamıştır. Seward Cowell’ın, kısa denemeler yazarak yazı yazma pratiğini geliştirmesine önyak olmuştur. Böylelikle Cowell 1919’da, “The Unexplored Resources in Musical Effects” (Müzikal Etkilerde Keşfedilmemiş Kaynaklar) başlıklı, kısa bir kitap haline gelebilecek kadar malzemeyi oluşturmaya başlamıştır. Bununla birlikte Cowell, “ses salkımı” terimini dünyaya tanıtacak olan ilk makalesini Seward’la değil, Stanford bölgesinin daha tanınan aydınlarından biri olan Robert Duffus’la birlikte yazmıştır. 1921’de yazılan “Harmonic Development in Music” (Müzikte Armonik Gelişim) başlıklı bu makale, kulağın doğuşkanları ve onların temsil ettiği aritmetik oranları aşamalı olarak kabul edişini izleyerek bu gelişimi açıklamaya çalışıyordu. Bu makalede yeni olan, Cowell’ın ses salkımlarının, kulağın uzak doğuşkanları kabulünden bir sonraki adım olması düşüncesiydi (Cowell 1921:112-13). Makale ses salkımını, “eş zamanlı olarak basılan ve tek bir birim sayılan, bitişik iki veya daha fazla minör ikiliyi ifade etmek için kullanılan kolay bir terim” olarak tanımlıyordu (111). Devamında, kenar sesleri konsonant bir aralık oluşturan salkımların, disonant bir aralık oluşturanlardan daha çok hoş gittiği; örneğin kenar sesleri oktav oluşturan bir salkımın, majör ikili oluşturan bir salkımdan daha konsonant duyulacağı belirtiliyordu (112).

Cowell 1920'lerdeki derslerinde ses salkımını, "bir veya birkaç oktav içindeki bütün majör veya minör ikililerin bir tını birleşimi" olarak tanımlamıştır (Cowell 1927:676-77). Bu tanım, onun diğer tanımıyla çelişmektedir; çünkü bu tanımla birlikte ses salkımını, ikililerin üst üste bindirilmesi olarak değil, bir aralığın dolgu maddesi olarak düşünmekte; minimum salkım genişliğini bir oktav olarak ölçümlemekte ve içinde majör ikili kullanılan salkımlara da izin vermektedir.

1930'da Cowell "The Unexplored Resources in Musical Effects" çalışmasının gözden geçirilmiş halini "New Musical Resources" başlığı altında yayınlamayı başarmıştır. Kitabın sonunda ses salkımı kuramını formalize etmiş ve şöyle demiştir (Cowell 1930:119):

Örneğin, basit üç sesli bir beşli akor çalındığında ortaya çıkan ve hassas bir kulağın duyabileceği tiz doğuşkanlar, bir ses salkımı oluşturur. Sadece kaba bir duyuşa sahip dinleyiciler, bir ses salkımıyla veya herhangi bir disonans tınıyla şoka uğrayabilir. Oysa müzikal bir kulak bu akorları, konsonant akorların doğuşkanları olarak zaten duyduğu için, tınıya aşına olacaktır.

Cowell "New Musical Resources"da, daha büyük salkımların temeli olan dört ana salkım olduğunu yazar (118): "İki minör ikiliden, iki majör ikiliden, bir minör ikili ile bir majör ikiliden ve bir majör ikili ile bir minör ikiliden oluşan salkımlar." Cowell bu kitapta ses salkımının kuramsal olarak en ayrıntılı tanımını vermiş, fakat eserlerinde uygulamamıştır. Büyük salkımların temeli olan dört ana salkım tipinden hiçbiri, Cowell'in salkımlı eserlerinin çoğunda görülen siyah tuş salkımını oluşturmaz; çünkü siyah tuş salkımı, artmış ikili (veya minör üçlü) aralıklar içerir.

"New Musical Resources"da, ses salkımlarının nasıl kullanılacağına ilişkin bazı tavsiyeler de bulunur. Bu tavsiyelere göre, salkımları diğer akor çeşitleri ile değişmeli olarak kullanmak yerine arka arkaya kullanmak daha tutarlı olacağı için tercih edilmeli, armonik etki yaratmak için ise eş zamanlı salkımlar kullanılmalıdır (119-23).

1920'lerde kamuoyu Cowell'ın salkımlarını "piyano jimnastiği" (The Daily Herald 1923) ve "şöhret kazanmanın garip bir yolu" (Daily Palo Alto Times 1920:6) olarak ele almıştır. Çok sayıda eleştirmen bu salkımları "dirsek müziği" olarak nitelmiş ve gazeteler bu yakıştırmayı, başlıklarında bile kullanmışlardır.<sup>16</sup> Kuşkusuz bu kişilerin göndermede buldukları olgu, büyük salkımları çalmada kullanılan önkol tekniğidir. Çünkü Cowell, aksine ilişkin söylentilere karşın hiçbir zaman dirseğini kullanmadığını söylemiş ve hatta, müziğini icra edenleri, seslerden birini vurgulayarak diğerlerinden ayırma ihtimali sebebiyle, dirseğe yüklenmemeleri konusunda uyarmıştır (Harrison 1953:7). Fakat aynı yıllarda eleştirmenler daha da ileri gitmiş, Cowell'ın yakında burnunu ve çenesini bile kullanabileceğini yazmışlardır (Glasgow Evening Times 1923, London Morning Post 1923).

Cowell 1940'tan itibaren ses salkımlarıyla beste yapmayı bırakmış olsa da, onların sahibi olarak tarihsel pozisyonunu güvence altına almaya çok önem vermiştir. 1920'ler ve 1930'lar boyunca kendininki dışında hiç kimsenin kullandığı salkımı, icat ettiği "ses salkımı" terimiyle nitelendirmemiş ve kendinden önce ses salkımlarıyla beste yapmış olanların katkılarını bir bakıma küçümsemiştir. Bir açıklamasında, Ornstein'in ses salkımı denebilecek birleşimler kullandığını, fakat bunların üzerinde hiç de çalışmamış olduğunu söylemiştir (Cowell 1921:112). Bu dönem boyunca Charles Ives'in müziğindeki salkımlardan da hiç söz etmemiş; sadece, Ives'in daha 1886'da piyanoda davul sesini, "pek de ciddiye almadan" taklit etmiş olduğunu yazmıştır (Cowell 1928:10). Amerikan yerel müziğine olan yoğun ilgisine rağmen hiçbir zaman blues ve caz alanlarındaki çağdaşlarının piyano çalışmalarında görülen salkımları dikkate almamıştır.<sup>17</sup> 1940'ta "bütün müzik üç armonik sisteme dayanır: Seslerin; kabul edilen form olan üçlüler içinde oluşturulması, Schoenberg ve takipçilerinin keşfettiği dörtlüler ve beşliler içinde oluşturulması ve benim yöntemimle oluşturulması" açıklamasını yapmıştır (Nolan 1940:9). Sonraki yıllarda Cowell gerçeğe biraz daha yaklaşmış ve

---

<sup>16</sup> "Elbow Pianist/ A Wonderful Test for the Instrument" (London Telegraph 1923), "Piano Played with Elbow" (A. K. 1923), "Elbowing it Along" (Musical Standard 1923), "Elbows" (Time 1924).

<sup>17</sup> 1920 gibi erken bir tarihte bile, caz müzisyeni Elder Charlie Beck'in performanslarında, sol elde doğaçlama mikro salkımlara rastlanır (Columbia Legacy 46779).

1955'te yazdığı bir yazıda Ives, Seeger, Ornstein ve kendisinin, ses salkımı tekniğini birbirlerinden bağımsız olarak keşfettiklerini ve kullandıklarını kabul etmiştir (Cowell 1955:55).

Açıktır ki Cowell, ses salkımı terimini icat etmesinin yanı sıra, olayın patentine de sahip olması gerektiğini düşünüyordu. İster hayalindeki tınıları ifade etmek için olsun, ister piyanoyu açık havada çalmak için olsun, ister annesinin masallarını betimlemek veya mistik bir metni ortaya koymak için olsun Cowell, sadece çocukça bir tekniğe başvurmadığını, tamamıyla yeni bir şey yaratmış olduğunu söyler gibidir.

Cowell'ın ses salkımları çağdaşları ve ondan sonra gelen besteciler tarafından kolaylıkla benimsenmiş ve kullanılmıştır. Béla Bartók 1926 yılında, "Out of Doors" eserinin dördüncü bölümünde, ses salkımlarını temel armonik materyal olarak kullanmak için Cowell'dan izin almıştır. Karlheinz Stockhausen 1956 yılında bestelediği "Klavierstück XI"de ses salkımları kullanmıştır. İlhan Baran 1958'de piyano için bestelediği "Üç Soyut Dans"ın "Aksak" başlıklı ilk bölümünde ses salkımları kullanmış, İlhan Mimaroglu ise 1978'de bestelediği "Rosa" adlı eserinde, politik kahraman Rosa Luxembourg'un hayatı ve ölümü ile ilgili dramatik görüntüler oluşturmak üzere ses salkımları kullanmıştır. Cecil Taylor ve Frank Zappa gibi caz ve rock müzisyenleri ise, müziklerinin gürültülü görünümünü ses salkımları ile sağlamışlardır.

Cowell'ın ses salkımları sayesinde o güne kadar alışlagelmiş müzik dinleme geleneği ustalıklarla yeniden kurgulamış ve dinleyicide ham tınıdan, gürlemeden ve çarpışmadan alınabilecek ilkel zevkleri uyandırmıştır.

### III.B. String Piyano (String Piano)

Cowell 1923 yılında Avrupa'ya bir turne düzenledi. Daha önceleri Amerikalı müzisyenler Avrupa'ya, müzik eğitimi görmek ve kendilerini geliştirmek üzere giderlerdi. Bu defa Cowell Avrupa'ya, Amerikan modern müziğini tanıtmak üzere gidiyordu. Savaş sonrası Avrupa'da da yeni ve deneysel bir müzik gündemdeydi. Çeşitli modern müzik festivalleri ve dernekleri oluşmaya başlamıştı. Cowell bu turne için "Piece for Piano with Strings"i yazdı. Diğer piyano eserlerinden farklı olarak bu eserde, piyanonun tellere elle müdahale ederek farklı tınlar elde ediliyordu. Cowell, o güne kadar hiçbir yerde sözünü etmediği bu yeni müzikal kaynak için "string piyano" adını uygun gördü (Hicks 2002:110).

Piyano tellerinin tınası, Cowell string piyano terimini icat etmeden birkaç kuşak önce araştırılmaya başlanmıştı. 19. yüzyılın başlarında piyano yapımcıları, Türk müziğindeki simbal efektini üretmek için pirinçten yapılmış çubuklarla piyanonun pes bölgesindeki tellere vurmak, davul efektini üretmek için piyanonun arkasındaki ses tahtasına vurmak, fagot efektini üretmek için ise tellerin önüne parşömen kaplı bir tahta dayamak gibi deneyler yapmışlardı. Bazı yapımcılar ise bir pedalle harekete geçerek tellere hafifçe dokunan ve armonikler üreten bir çubuk kullanmışlardı. Bu türden icatlar için 1850'lere kadar düzinelerce patent alınmıştı. Bütün bu düzenekler dışında bazı piyanistler, sadece eğlence olsun diye elleri ile piyano telleri üzerinde çalışıyorlardı. "Ciddi anlamda piyano telleri üzerinde çalınmak üzere müzik yazan ilk besteci, Avustralya asıllı piyanist Percy Grainger olmuştur" (Hicks 2002:110). Grainger 1916'da yazdığı "In a Nutshell" (Kısaca) süitinin son bölümünde piyanistin, bir çeşit marimba tokmağı ile tellere vurmasını istemiştir (Örnek 17). Ancak bu ve bunun gibi tını üretme yöntemleri geliştirmek ve bu tekniğin isim babası olmak Cowell'a nasip olmuştur.



Örnek 17: Percy Grainger, In a Nutshell Suite, iv

Cowell'ın ilk string piyano eseri olan "Piece for Piano with Strings", piyano içi ve ses salkımı tekniklerini virtüozca birleştirmektedir. "Eser, Cowell'ın 'yeni piyano sonoritelerinin sanal bir katalogu' gibi görülebilir" (New Worlds Records 80203:12).

Eser, mistik ses salkımı eserlerini anımsatan bir bölümle açılır ve hemen ardından atematik kalp atışları ile dolu, ince dokulu fütürist bir virtüozite ortaya çıkar. Eserin ikinci yarısında, piyanonun tellerine odaklanan kısımlardan ilki gelir. Başlangıçtaki klavye yazısına bir dönüşün ardından tellerde çalınan ikinci kısım ile eser kapanır.

"Piece for Piano with Strings"te iki temel string piyano tekniği kullanılmıştır:

1. Klavyede basılan tuşlara ait titreşen tellerin elle susturulması.
2. Tellerin doğrudan elle çalınması:
  - Parmak etleriyle tellerde glisando yapma.
  - Parmak uçlarıyla tellerde glisando yapma.
  - Avuç içiyle tellere yavaşça vurma.
  - Telleri parmaklarla çekerek çalma.

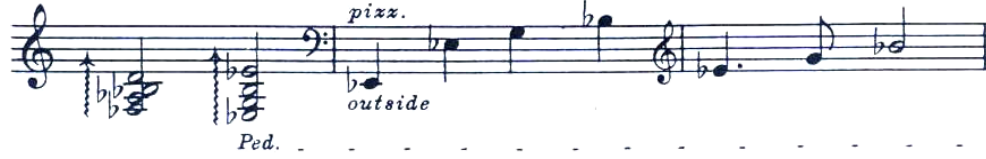
Bu eserin notasyonunun oldukça gelişigüzel olduğu söylenebilir. Notaların yanındaki parantez içindeki sayılar, orada hangi tekniğin gerektiğini gösterir; bu tekniklerin listesi de sayfanın altında yer alır. Ancak, yeri gelen her yönergeye sırası gelen rakam verildiği için yönergeler gereksizce tekrarlanmaktadır. Bu durumda “teller üzerinde çal” gibi bir ifade, iki ayrı sayıyla ortaya çıkar. Üstelik yönergelerde, zaman zaman aynı tekniği tanımlamak için farklı dil kullanıldığı da görülür.

Cowell, bu eserini de çaldığı 1923 Avrupa turnesinden döndükten sonra New York'ta bazı piyanistler, piyanonun telleri üzerinde çalmayı müzikal ahlaksızlık olarak nitelmişlerdir (Pelham 1924:34). Çek piyanist Ludvik Kundera gibi birçok müzisyen de Cowell'in alışılmıştın dışındaki tekniklerini, kompozisyon tekniğindeki yetersizliklerini örtmek için kullandığını iddia etmiştir (Drlikova 1988:58-59). Ancak bazı kritiklerin string piyanoyu, ses salkımlarında olduğu gibi onaylaması (Brown 1924), Cowell'in kendine güvenini artırmış ve 1924'ten itibaren her notası teller üzerinde çalınan eserler yazmasına cesaret vermiştir. Bu eserlerden ilk ikisi olan “Aeolian Harp” ve “The Sword of Oblivion” (Ob'un Kılıcı) piyano tellerine iki ayrı yaklaşım getirmektedir:

1. Telleri çaprazlamasına çalış.
2. Telleri boylamasına çalış.

“Aeolian Harp”, teknik olarak yeni ama armonik yapı bakımından eski moda bir eserdir. Burada Cowell, telleri rüzgarla titreşerek ses veren bir çalgıyı piyanoya uyarladığı için, piyanonun alışlagelmiş tınlarına yer vermemiştir. Eserde iki temel string piyano tekniği kullanılmıştır (Örnek 18):

1. Tellerin parmakla çekilerek çalınması.
2. Klavyede bir akora sessizce bastıktan sonra parmak ucu veya tırnak ile tellerde yapılan glisando ile sessiz basılan akor seslerinin tınlaması.



Örnek 18: Aeolian Harp, 5-7. ölçüler

Cowell'ın 1924'te yazmış olduğu ikinci string piyano eseri, John Varian'ın İrlanda mitolojisi hikayelerinden esinlenmiş "The Sword of Oblivion"dur. Birçok bakımdan diğerlerinden daha radikal bir eser olan "The Sword of Oblivion"da icracı, piyanonun bas telleri üzerindeki sarımlara tırnak sürterek glisando efekti yaratır ve klavye üzerinde notaları çalarken aynı anda bu notalara ait tellere parmakla basarak ses perdesinin değişmesini sağlar. Hiçbir alışıldık müzik malzemesinin kullanılmadığı bu eser, piyanoya radikal yaklaşımı nedeniyle zamanında ne basılmış ne de icra edilmiştir.

Cowell 1925'te, string piyano tekniğini kullandığı "Duet for St. Cecelia" ve önceleri "String Concerto" olarak anılan ama sonradan "A Composition for String Piano with Ensemble" adını alan üç bölümlük bir eser yazmıştır. "A Composition for String Piano with Ensemble"ın her bölümünde string piyano, değişik bir çalgı kombinasyonu ile birlikte çalmaktadır. Bu çalgılar ilk bölümde üç tahta nefesli, korno ve yaylı çalgılar; ikinci bölümde solo keman ve son bölümde yaylı çalgılar dördlüsüdür.

Eserin birinci bölümünde yaylılar ritmik ve armonik olarak düzenli bir dizi çalarken, string piyano üç ayrı katman içinde hareket etmektedir (Örnek 19):

1. Tellerin parmakla çekilmesiyle çalınan ve diğer partilerle poliritmik bir ilişkisi olan melodi.
2. Tellerin parmakla çekilmesiyle çalınan ve yaylı çalgıların armonisini destekleyen bas çizgisi.
3. Bastaki tellerde parmakla glisando yapılmasıyla ortaya çıkan dominant pedali.

Örnek 19: A Composition for String Piano with Ensemble, i, 1-4. ölçüler

Solo keman ve string piyano için yazılmış poliritmik ikinci bölümde melodi kemandadır ve string piyano ona eşlik eder. Yazılı yönergelere göre 1 numaralı yerde, sınırları verilmiş notalar arasındaki tellerde, her ölçünün ikinci ve dördüncü vuruşlarında parmak ucuyla glisando yapılacak; 2 numaralı yerde, “Aeolian Harp”te kullanılan tekniğe benzer şekilde, akorlara sessizce basılacak ve ikinci ve dördüncü vuruşlarda tellerde yapışan glisando ile bu sessiz basılan akor sesleri tınlamış olacak; 3 ve 4 numaralı yerlerde ise o notalara ait teller parmakla çekilecektir (Örnek 20).

Örnek 20: A Composition for String Piano with Ensemble, ii, 1-5. ölçüler

Yaylı algılar dörtlüsü ve string piyano için yazılmış ve adını İrlanda mitolojisinde ayakkabı tamircisi olan bir hayaletten alan ‘‘The Leprechaun’’ başlıklı son bölüm, l formda yapılandırılmıştır. A kesitinde yaylı algılar dörtlüsünün disonant kontrpuanının üzerine string piyano, şu teknikleri kullanarak çeşitli etkiler yaratır:

1. Metal bir nesne kullanılması.
2. Parmakların yan yana iki telde, doğuşkanları duyuracak şekilde yukarı ve aşağı kaydırılması.
3. Parmakların tek bir telden, ses duyulana kadar aşağı kaydırılması.

A' kesitinde ise iki farklı teknik daha kullanılır:

1. Sağ el tırnaklarının belli bir tele hızlıca sürtülmesi ve bir oktav aşağıdaki tele metal bir nesne ile vurulması.
2. Her iki elin dönüşümlü olarak tellerde hafifçe glisando yapması.

Bu bölümün B kesitinde string piyano ve ona eşlik eden yaylı algılar dörtlüsü, neredeyse sürekli olarak glisando almaktadır. Bu glisandolar, küçük boyutludan büyük boyutluya doğru bir ilerleyiş gösterirler. Bu pasajlar, ‘‘New Musical Resources’’ kitabında ortaya konan şu düşüncenin pratikteki ifadesi olabilir: ‘‘Kayan sesler [...] Belki de bu sesler sadece, doğayı taklit etme düşüncesini yansıtma, soyut müzik yapmak isteyen bir besteci tarafından, kompozisyon sanatının temeli haline getirilebilirler’’ (Cowell 1930:19-20).

‘‘A Composition for String Piano with Ensemble’’ grafik notasyona dayanmaktadır. Ancak bu notasyonun ne kadar hassas olduğu tartışılabilir. Öyle ki 31. ve 32. llerde yaylı çalgıların ne alacakları çok kesin bir şekilde belirtilmişken, string piyano partisindeki glisando eğrisinin üst notası verilmemiştir (rnek 21). Bir bakıma burada, yarı doğaçlama bir müzikle karşılaşılır. Böylelikle icracı, notaları çalma yükümlülüğünün yanı sıra, hangi notaları çalacağına da karar verecektir.

Example 21: A Composition for String Piano with Ensemble, iii, 31-32. ölçüler

Örnek 21: A Composition for String Piano with Ensemble, iii, 31-32. ölçüler

Bölümün kısa kodası ise yönergeler doğrultusunda şöyle çalınır: 1 numaralı yerde, notalara ait tellere boylu boyunca parmak sürülür; 2 numaralı yerde ise do teline ileri geri tırnak sürülür. 95. ölçüde sol önkolla çalınan kromatik salkım pedale alındıktan sonra, 3 numaralı yerde sağ el fa ve do notaları arasındaki tellerde tırnakla glisando yapar; 4 numaralı yerde ise sol el metal bir nesne ile do teline üç kere vurur (Örnek 22).

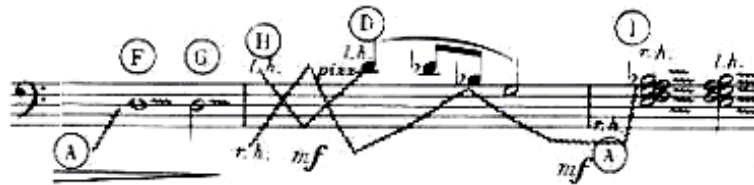
Example 22: A Composition for String Piano with Ensemble, iii, 93-96. ölçüler

Örnek 22: A Composition for String Piano with Ensemble, iii, 93-96. ölçüler

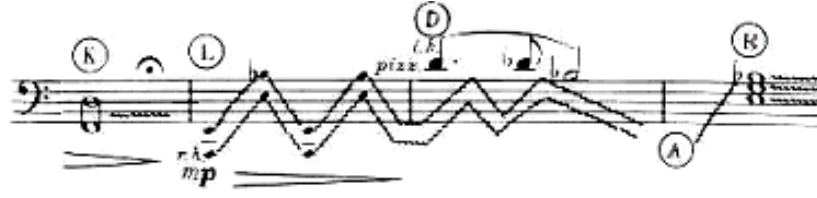
Teller herhangi bir nesne ile vurulduğunda elde edilen tını, icracının ellerini kullanarak yarattığı tınılardan çok daha farklıdır. Bu teknik bir bakıma, John Cage'ın "hazırlanmış piyano" konusundaki çalışmalarına ilham kaynağı olmuştur (Rich 1995:136). Daha sonra Cage, çeşitli tellerin tınlarını değiştirmek üzere piyanoya mekanik ilaveler yerleştirmiş, kendi müziğini olduğu kadar kendi çalgısını da kompoze etmiştir.

Cowell'ın, tamamen piyanonun içinde icra edilen ve klavyeye hiç dokunulmayan tek eseri "The Banshee"dir (1925). Efsaneye göre Banshee, ölüm esnasında dünyamıza gelerek ruhu iç dünyaya geri götüren bir peri kızıdır. Ölümlülerin dünyasında kendini mutsuz hissetmekte ve buradan ayrılana kadar feryat etmektedir (Smithsonian-Folkways 40801). Eserdeki bu feryat ve ağlayış etkisi, piyanonun tellerinden çeşitli yöntemlerle çıkarılan seslerle elde edilmektedir. İcra eseri, piyano kuyruğunun oyuk kısmında ayakta durarak piyanonun tellerinde icra ederken, bir asistan da taburede oturup sürekli olarak sağ pedale basarak tellerin serbest kalmasını ve serbestçe tınlamasını sağlar. Eserin notası üzerinde tellerin nasıl çalınacağını açıklayan oniki yönerge bulunur. Eserde kullanılan başlıca string piyano teknikleri şunlardır (Örnek 23a-b):

1. Tellerde parmak ucuyla (A ve H) veya avuç içiyle (L) glisando yapılması.
2. Bir ya da daha fazla tele boylamasına olarak parmak eti (E ve I) veya tırnak (F ve K) sürtülmesi.
3. Tellerin parmaklarla çekilmesi (D).
4. Tırnak tele boylamasına sürtülürken (F), telin yarısına gelindiğinde diğer parmağın eti ile sesin kısmen susturulması (G).



Örnek 23a: The Banshee, 19-21. ölçüler



Örnek 23b: The Banshee, 31-34. ölçüler

Cowell'ın 1930'da bestelediği "Sinister Resonance"da (Uğursuz Tını), geleneksel yaylı çalgı tekniklerini çağrıştıran bir teknik kullanılarak doğuşkan sesler üretilir. Eserde doğuşkanların kullanımına yer verildiği için, ortaya çıkan sesler, doğuşkan dizilerinin yapısına bağlı olarak, tampere sistemdeki sesler değildir. Üstelik, piyanoda bu yöntemle elde edilen tınılar, aynı yöntemle yaylı çalgılardan elde edilen tınılardan da farklı olacaktır.

"Sinister Resonance" yorumcu-icracının, müziğin genel gidişi ile ilgili temel kararlar veren bir yaratıcı-icracı haline gelişinin uç bir örneğidir. Şöyle ki eserin "İcra Yönergeleri" icracıya şu izni verir (Cowell 1940):

Kuyruklu piyanonun çoğu modellerinde "Sinister Resonance"ı tam yazıldığı gibi çalmak mümkün olabilirken, bazı yapım ve modellerde kolay olmayabilir. Bu gibi durumlarda icracının, eserde gerekli olan ayarlamaları yapmasına her zaman izin verilir.

Cowell'ın string piyanosu, ses salkımlarının aldığı tepkilerden daha çok tepki almıştır. 1926'da *New York Aeolian Hall*'de, son eserlerini ve müzikal yeniliklerini göstermek amacıyla düzenlediği bir resitalde, piyano çalmanın yüzaltmışbeş biçimini keşfettiğini de anlatan Cowell, bazı müzisyenler tarafından alaya alınır. Ünlü piyanist Olga Samaroff, konserin ardından yazdığı eleştiri yazısında şöyle der (Samaroff 1926:9):

Ben de meğer beş yaşından beri ne yaptığımı bilmeksizin string piyano çalıyormuşum [...] O zamanlar bez parçaları, fırçalar, saç tokaları ile çalmıştım [...] Demek ki o zamanlar sanatımı ve kendimi yanlış değerlendirmişim [...] 1924'te Schumann'ın bir eserini çalırken bir kedi yavrusu piyanonun içine girmişti.

Kapağın üzerinde çok fazla eşya olduğu için onu kovamamış, gitmesi için bütün tuşlara kuvvetle rastgele vurmuştum. Bu olayın piyanodan elde edilebilecek yüzaltmışaltıncı tını türü olduğunu o zaman keşfetmiş olmalıydım. Eğer aklım olsaydı o anda bu keşfimi ve kompozisyonumu oturur yazardım. Bir salon kiralar ve bir menajere program notları yazdırırdım. Böylelikle fütürist yaratıcı dahiler ordusunun ön sıralarında yer alırdım.

Cowell “A Composition for String Piano with Ensemble”ın 1929’da Nicolas Slonimsky yönetimindeki icrası sırasında, eserin metal nesne ile tellere vurulmasını gerektiren yerlerinde lastik başlı davul tokmakları, gitar penası, kurşunkalem ve örgü yumurtası gibi nesnelere kullanır. Cowell’in konser öncesi bir konuşma yaparak, dinleyicilerden sadece dinlemelerini ve önyargılı olmamalarını rica etmesine rağmen eleştirilenler, sadece dinleyicilerin değil, orkestra elemanlarının da bu müzikten çok rahatsız olduklarını iddia ederler (P.R. 1929:8).

Bütün bu saldırılar ve olumsuz eleştiriler, Cowell’in geleneksel piyano çalma stiline getirdiği bu yeniliklerin önemini gölgeleyemez. Tellerin doğrudan elle ve parmaklarla çalınması veya herhangi bir nesne ile tellere vurulması gibi yöntemler, o güne kadar kimi besteci tarafından denenmiş olsa da, hiçbiri bu yöntemleri geliştirme konusunda Cowell kadar ayrıntılı çalışmamış ve bu yöntemleri kullanarak yazdığı eserleri, konser salonlarında ısrarla icra edecek kadar cesur olmamıştır.

## SONUÇ

Amerika kıtasının yapısında zaten var olan, farklı kültürlerin bir araya gelerek bir bütün oluşturması, 20. yüzyıl Amerikan müziğinde de kendini göstermiştir. Amerikalı öncü bestecilerin çalışmaları sonucu, Avrupa dışı (özellikle Doğu) ülkelerinin müzikleri ve yapılan deneysel çalışmalar, yeni kıtanın yeni oluşmaya başlayan müziğinde kaynak olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Avrupalı müzisyenler ve Avrupa müzik geleneklerini benimsemiş Amerikalı besteciler, Amerikan yeni müzik hareketinin tesadüf eseri ve disiplinsiz geliştiğini düşünüyorlardı. Henry Cowell, Charles Seeger, Charles Ives, Ruth Crawford ve Carl Ruggles'ın, Amerika'nın kendine özgü müziğinin oluşturulması yolunda giriştikleri çalışmalar sonucunda Avrupa, Amerika'ya yeni müzik düşüncesinin çıkış yeri olarak bakmaya başlamıştır.

Bu çalışmada, Henry Cowell'ın, piyanodan farklı tınlar elde etme yolunda yaptığı deneysel çalışmalar ve 20. yüzyıl piyano müziğine kazandırdığı iki yeni teknik ele alınmıştır. Bu teknikler, aynı anda ikiden fazla bitişik notanın avuç içiyle, yumrukla veya önkolla seslendirilmesinden oluşan “ses salkımı” (tone cluster) tekniği ve piyanonun tellerine elle veya çeşitli nesnelere müdahale edilmesi anlamındaki “string piyano” (string piano) tekniğidir. Her iki tekniği de Cowell'dan önce kullananlar olmuş, fakat Cowell'a kadar hiç kimse bu teknikleri formalize etmemiştir. Cowell, bu teknikleri icat eden kişi değil, onların sahibidir. Çünkü bu teknikleri eserlerinde bolca kullanmış, aldığı ağır tepkilere ve hakaretlere rağmen eserlerini konser salonlarında ısrarla icra edip kitlelerle buluşturmuş, yazdığı “New Musical Resources” (Yeni Müzikal Kaynaklar) kitabında ve çeşitli makalelerinde bu teknikleri açıklamış, ve belki de en önemlisi,

onlara günümüzde kullanılan “ses salkımı” ve “string piyano” isimlerini vermiş ve onlar için özel bir notasyon geliştirmiştir.

Cowell’ın ses salkımı kullandığı ilk eserinin hangisi olduğu kesinlik kazanmamıştır. Birkaç yazısında ve sözlü beyanında, “The Tides of Manaunaun” (Manaunaun’un Gelgitleri) adlı eserini 1912’de yazmış olduğunu ve ilk ses salkımlı eserinin de bu eser olduğunu belirten Cowell, daha sonraları, bu eserin yazılış tarihinin 1917 olduğunu söylediği çelişkili ifadeler vermiştir. 1917 tarihinin doğru olması durumunda, 1913 yılında yazılan “Adventures in Harmony” (Armonide Serüvenler) eserinin salkımları, Cowell’ın müziğinde görülen ilk ses salkımları olacaktır. Yapılan araştırmalar sonucu bu çalışmada, “The Tides of Manaunaun” eserinin 1912 yılından itibaren şekillenmeye başladığı fakat 1917 yılında kağıda döküldüğü ve böylece, Cowell’ın ilk ses salkımlı eserinin 1913 tarihli “Adventures in Harmony” olduğu kabul edilmiştir.

Ses salkımını kullanma fikrinin, Cowell’ın zihninde nasıl canlandığı da kesin olarak bilinmemektedir. Açıklamaları yine çelişkilidir. Önceleri, bu tınıları zaman zaman kafasının içinde duyduğunu ve onları ortaya çıkartmak için, piyanoda deneyler yaptığını söylemiştir. Daha sonraki bir açıklamasında ise ses salkımlarını, İrlanda mitleri konulu bir açık hava gösterisine müzik yazarken, Sular tanrısı Manaunaun’un yarattığı dalgaları betimlemek amacıyla kullandığını anlatmıştır. Bu çalışmada, ses salkımlarının Cowell’ın eserlerinde ortaya çıkışının tek bir sebebi olmadığı, birçok faktörün bir araya gelmesiyle şekillendiği kabul edilmiştir.

Cowell’ın eserlerinde her çeşit ses salkımı, yoğun bir şekilde kullanılmıştır. 1928 yılında yazdığı piyano konçertosunda piyanist, neredeyse tüm eser boyunca durmaksızın ses salkımı çalar. “Tiger” (1930?) adlı eserinde ise ses salkımının neredeyse her çeşidi kullanılmıştır. Bu bakımdan, Cowell’ın bir “ilk” olduğu söylenebilir.

Cowell, ilk string piyano eseri olan “Piece for Piano with Strings”in (1923) ardından string piyano eserleri yazmaya devam etmiş ve 1925 yılında tamamen piyanonun içinde icra edilen “Banshee”yi ve piyanonun tellerine metal bir nesne ile vurulmasını gerektiren “A Composition for String Piano with Ensemble”ı bestelemiştir. Cowell’in string piyano eserleri bir bakıma, John Cage’in “hazırlanmış piyano” (prepared piano) konusundaki çalışmalarına da ilham kaynağı olmuştur.

Ses salkımı ve string piyano eserlerinin icrası, emek isteyen uzun bir “tanışma” dönemi ve üstün bir fiziksel güç gerektirir. Piyanistin geleneksel piyano çalma stilineki becerisi, bu eserleri çalışırken ona yardımcı olmayacaktır. Özellikle string piyano eserlerini başarıyla icra etmenin, piyanistik virtüozite ile ilişkisi yoktur. Ayrıca, bir piyanistin bu eserleri çalarken kullandığı yöntem, bir başka piyanist için uygun olmadığı gibi, kaslarının zedelenmesine bile yol açabilir. Her piyanistin kendine uygun tekniği bulmasının daha doğru olacağı düşünüldüğü için bu çalışmada, icraya hazırlık dönemi çalışmaları sırasında kullanılacak teknik çalışmalar, ipuçları ve önerilere yer verilmemiştir.

Cowell, müzik dünyasında bir dahi olarak kabul edilmediği gibi, dinleyici topluluklarını peşinden koşturucu etkileyici bir müzisyen de değildir. Bir besteci olarak, hiçbir zaman öğrencisi Cage kadar ünlü olamamış ve çağdaşları yanında ikinci sırada kalmıştır. Ancak, yenilikçi ve araştırmacı kişiliğinin ürünleri olan müzikal, yazınsal ve sosyal çalışmaları, çağdaşlarına ve kendinden sonra gelen bestecilere çok önemli yönelimlerin kapılarını açmıştır. Bu açıdan Cowell için “müzik emekçisi” tanımlaması daha uygun düşmektedir. Cowell’in yaptıklarının sanat olup olmadığı tartışılabilir; fakat sunduğu materyallerin, 20. yüzyıl müziğine etkisi inkar edilemez.

## KAYNAKÇA

A. K. "Piano Played with Elbow," *London Daily News*. 11 November 1923.

AKTÜZE, İrkin. *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

"Brighter Piano Recitals," *Glasgow Evening Time*. 12 December 1923.

BROWN, C. W. "Cowell is Undisturbed by Criticism," *San Francisco Chronicle*. 29 June 1924.

BUCHANAN, Charles L. "Ornstein and Modern Music," *Musical Quarterly*. IV. 1918.

BURKHOLDER, Peter. *Charles Ives: The Ideas Behind the Music*. New Haven: Yale University Press, 1985.

"Catalogue of Henry Cowell Compositions," *Bulletin of the American Composers Alliance*. III/4. (Winter 1953).

CHASE, Gilbert. *America's Music: From the Pilgrims to the Present*. 2nd ed. New York: McGraw-Hill, 1966.

"Chronological Catalog of the Works of the North American Composers: Henry Cowell"  
*Composers of the Americas: Biographical Data and Catalogs of Their Works*.  
Washington, D.C.: Union Panamericana, 1962.

“Cowell Concert Is Revelation of Genius,” *Daily Palo Alto Times*. 8 November 1920.

“Cowell Plays Own Music for Club,” *San Francisco Call and Post*. 19 June 1919.

COWELL, Henry and Robert L. Duffus. “Harmonic Development in Music,” *Freeman*. III/57. (13 April 1921).

COWELL, Henry. “The Process of Musical Creation,” *American Journal of Psychology*. XXXVII/2. (April 1926).

\_\_\_\_\_. “The Impasse of Modern Music: Searching for New Avenues of Beauty,” *Century Magazine*. CXIV/6. (October 1927).

\_\_\_\_\_. “The Music of Edgar Varèse,” *Modern Music*. V/2. (January-February 1928).

\_\_\_\_\_. *New Musical Resources*. New York: Knopf, 1930.

\_\_\_\_\_, ed. *American Composers on American Music*. Stanford CA: Stanford University Press, 1933.

\_\_\_\_\_. “How Relate Music and Dance?,” *Dance Observer*. I/5. (June-July 1934a).

\_\_\_\_\_. “Jazz Today,” *Trend*. II/4. (October 1934b).

\_\_\_\_\_. “‘Useful’ Music,” *New Masses*. XVII/5. (29 October 1935).

\_\_\_\_\_. “A Note on Wallingford Riegger,” *Juilliard Review*. II/2. (Spring 1955).

DRLIKOVA, Eva. “Henry Cowell, Leos Janacek, and Who Were the Others?,” *Sonneck Society Bulletin*. XV/2. (Summer 1988).

“Elbow Pianist/ A Wonderful Test for the Instrument,” *London Telegraph*. 11 December 1923.

“Elbowing it Along,” *Musical Standard*. 22 November 1923.

“Elbows,” *Time*. 18 February 1924.

EWEN, David. *Composers of Today*. 2nd ed. New York: H. W. Wilson, 1936.

GODWIN, Joscelyn. *The Music of Henry Cowell*. unpubl.diss.: Cornell University, 1969.

GOSS, Madeleine. *Modern Music-Makers: Contemporary American Composers*. New York: E.P. Dutton, 1952.

HARRISON, Jay S. “Cowell: Peck’s Bad Boy of Music,” *New York Herald Tribune*. 22 November 1953.

HENLEY, Homer. “Music: The Anatomy of Dissonance,” *Argonaut*. CX/2847. (27 May 1932).

“Henry Cowell Tells of Music Career that Began in P.A.,” *Daily Palo Alto Times*. 26 May 1954.

“Henry Cowell,” *Globe and Commercial Advertiser*. 31 January 1920.

HICKS, Michael. “The Imprisonment of Henry Cowell,” *Journal of the American Musicological Society*. XLIV/1. (1991).

\_\_\_\_\_. “Cowell’s Clusters,” *Musical Quarterly*. LXXVII/3. (Autumn 1993).

\_\_\_\_\_. *Henry Cowell, Bohemian*. Chicago: University of Illinois Press, 2002.

JOHNSON, Steven. "The Worlds of Ideas," *The Whole World of Music: A Henry Cowell Symposium*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

KÖKSAL, Aykut ve Mehmet Nemutlu. "Açık Yapıt," *Minima Musica Programı*. İstanbul: Açık Radyo. 2 Şubat 2003a.

\_\_\_\_\_. "Açık Yapıt," *Minima Musica Programı*. İstanbul: Açık Radyo. 16 Şubat 2003b.

LICHTENWANGER, William. *The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalog [I.S.A.M. Monographs: Number 23]*. Brooklyn: Institute for Studies in American Music, 1986.

"Music/ Modern American Music," *London Morning Post*. 15 December 1923.

NICHOLLS, David. *American Experimental Music, 1890-1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

NOLAN, Ruth K. "Henry Cowell, Pioneer Among Modern Composers, Plays With Arms, Plucks Strings, Pounds Case To Produce Massive 'Tone Clusters'," *White Plains Daily Reporter*. 17 July 1940.

O'GRADY, Terence J. "A Conversation with Leo Ornstein," *Perspectives of New Music*. XXIII. (1984).

P.R.. "Slonimsky Conducts Chamber Concert," *Boston Globe*. 12 March 1929.

PELHAM, Adrian. "Music/Stravinsky and Cowell Break the Ice of Tradition," *Theatre Magazine*. (April 1924).

"Pianist-Composer Appears Before College Classes," *San Jose Mercury Herald*. 11 June 1930.

"Piano Gymnastics," *The Daily Herald*. December 1923.

RANDEL, Don Michael, ed. *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996.

RICH, Alan. *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London: Phaidon Press, 1995.

ROSENFELD, Paul. "Musical Chronicle," *The Dial*. LXXVI/4. (April 1924).

ROSSITER, Frank R. *Charles Ives and His America*. London: Yyy, 1976.

SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 1980.

SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press, 1982.

SAMAROFF, Olga. "Music: Henry Cowell's String Piano," *New York Evening Post*. 3 February 1926.

SAY, Ahmet. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

SEEGER, Charles. "On Dissonant Counterpoint," *Modern Music*. VII. (June-July 1930).

SLONIMSKY, Nicolas. *Music Since 1900*. 4th ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.

TERMAN, Lewis M. *The Intelligence of School Children*. Boston: Houghton Mifflin, 1919.

TODD, Marion. "The Boy Who Heard the 'Music of the Spheres' Astounds Artists," *Brooklyn Daily Eagle*. 19 April 1925.

VERMONT, Louise. "A Musical Note/Butchers Paper and Cold Feet," *The Greenwich Villager*. 15 April 1922.

WEISGALL, Hugo. "The Music of Henry Cowell," *Musical Quarterly*. XLV/4. (October 1959).

WEISSMAN, Adolf. "Konzert," *Die Musik*. XVI/4. (January 1924).

WINCHELL, Anna Cora. "Lad Shows Signs of Real Genius," *San Francisco Chronicle*. 6 March 1914.

### **Ses Kayıtları**

COWELL, Henry. *Piano Music by Henry Cowell: Twenty Pieces Played by the Composer*. Plak. Circle L-51-101 and Folkways FM 3349, 1963.

\_\_\_\_\_. *Henry Cowell - Piano Music*. Kompakt disk. Smithsonian-Folkways SF 40801, 1993.

HAMM, Charles. *Sound Forms for Piano*. Kompakt disk. New World Records NW 80203, 1994.

*Preachin' the Gospel: Holy Blues*. Kompakt disk. Columbia Legacy CK 46779, 1991.

### **Notalar**

COWELL, Henry. *Sinister Resonance for Piano*. New York: Association Music Publishers, 1940.

\_\_\_\_\_. *Three Irish Legends for Piano*. New York: Breitkopf and Härtel, 1950a.

\_\_\_\_\_. *The Piano Music of Henry Cowell*. Vol.I. New York: Breitkopf and Härtel, 1950b.

\_\_\_\_\_. *Set of Five for Violin, Piano and Percussion*. New York: Edition Peters, 1968.

ORNSTEIN, LEO. *Impressions of Notre Dame*.1914. <http://www.otherminds.org/ornstein/Scores/S056%20%20Imp.%20of%20Notre%20Dame.pdf>. (12 Aralık 2004).

## ÖZGEÇMİŞ

Elif Önal 1978 yılında doğdu. 1987 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü'ne Prof. Tuvana Alton'un öğrencisi olarak kabul edildi. 2001 yılında bu bölümün Yüksek Lisans programından mezun oldu ve 2002 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü'nde Sanatta Yeterlik çalışmalarına başladı. Prof. Namık Sultanov ile başladığı piyano çalışmalarını Gülnara Azizova ile sürdürdü.

Viyana'da Roland Batik, Salzburg'da Christoph Lieske, İstanbul'da Frank Braley, Leontina Margulis, Gülsin Onay ve Hüseyin Sermet ile master-class çalışmaları yaptı. İstanbul Uluslararası Müzik Festivali, CRR Piyano Festivali, CRR Gençlik Festivali, Boğaziçi Albert Long Hall, Avusturya Kültür Merkezi, İtalyan Kültür Ofisi, Bilkent Konser Salonu, İş Sanat Konser Salonu, İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde resitaller ve oda müziği konserleri; Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası ile de iki konser verdi.

Halen Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde part-time öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.