



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Piyano Anasanat Dalı**

**MODERN MÜZİKTE GENİŞLETİLMİŞ PİYANO TEKNİKLERİ**

**SEDEF DURMAK**

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

MODERN MÜZİKTE GENİŞLETİLMİŞ PİYANO TEKNİKLERİ

SEDEF DURMAK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

# MODERN MÜZİKTE GENİŞLETİLMİŞ PİYANO TEKNİKLERİ

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA

**Yazar:** Sedef DURMAK

## ÖZ

20. yüzyıl boyunca, müzik alanında bütün enstrümanlarda yeni teknikler ortaya çıkmıştır ve besteciler, bu teknikleri kullanarak deneysel çalışmalar ortaya koymuşlardır. Piyano repertuarı, bu çalışmaların ilgi odağı haline gelmiş ve piyano teknikleri ciddi yeniliklerle ele alınmıştır.

Bu çalışma, bu yüzyılda, modern müzik alanında yazılan bazı eserlerden örneklerle ortaya çıkan başlıca yeni teknikleri ele almakta; notasyona dair gösterimlerle bu eserlerden bahsetmektedir. Bu yenilikçi piyano yaklaşımının oluşumuna dair tarihsel sürece değindikten sonra, teknikler tanıtılmaktadır. Henry Cowell, John Cage ve George Crumb gibi bestecilerin getirdiği yenilikler ve müziğe katkıları özel olarak ele alınmıştır.

Özellikle, ülkemizde bu konuda yeterli kaynak bulunmadığından; bu tez bu alanda çalışacak icracılara rehber olmak amacını gütmektedir. Bu alanda yazılan eserlerde kullanılan tekniklere dair bir bilgi birikimi oluşmasını ve bu alanda yazılmış repertuarı incelemeyi hedeflemektedir.

20. yüzyıl teknikleri, yorumlamada güçlük çekilen bir alandır ve bu alanda, belirli bir notasyon sistemi yoktur. Bestecilerin notasyonları arasında farklılıklar yer almaktadır. Yine de bu müziği icra ederken, belirli gösterimlere dair bilgi sahibi olmak gerekir. Bu alanda, yeterli kaynak bulunmamasından dolayı; bu çalışma, tarihsel gelişim, temsilciler, eser örnekleri ve notasyona dair genel bilgilerden oluşturulmuş bir kılavuz olarak görülmelidir.

**Anahtar sözcükler:** Modern, piyano, teknikler, Cowell, Cage, Crumb

# **EXTENDED PIANO TECHNIQUES IN MODERN MUSIC**

**Supervisor:** Assistant Professor Oya ÜNLER BAYKA

**Author:** Sedef DURMAK

## **ABSTRACT**

New techniques for all instruments were generated during the 20th century and these techniques are used by composers for experimental purposes. Piano repertoire has become one of the most attraction area of these works and significant innovations are applied to piano techniques.

This study generally focuses on the new musical pieces which includes new piano techniques and examples of these works. In addition to that, notation of these works also mentioned in this study. At first, chronologic information of these innovative approaches will be explained. Then, studies of innovator composers like Henry Cowell, John Cage and George Crumb will be explained.

This thesis is aims to be a guide to performers who want to work at this area. And also, aim of this thesis is to help to fund of opus knowledge about these new techniques and repertoire.

20th century techniques do not have strict rule of thumbs and notations, thus performers have difficulties at this area. Each composer use different notations and this cause contradictions, that is why performers should have knowledge about these works. There are not too many reference documents which contains these works, historical progress, opus examples and notations. So, this thesis aims to be a guide document for this area.

**Keywords:** Modern, piano, techniques, Cowell, Cage, Crumb

## TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitiminin boyunca heyecanıma ortak olan, değerli bilgileriyle bana yol gösteren, fikirlerimi destekleyerek çalışmalarımın beni cesaretlendiren, performans çalışmalarımın her aşamasında bilgi, tecrübe ve önerilerini bana aktaran sevgili hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA'ya,

Konservatuar eğitimine başladığım ilk günden itibaren bilgi birikimi ve manevi desteği ile çalışmalarımın tüm aşamalarında yanımda olan, beni her adımda destekleyen, edinmiş olduğum tecrübelerle akademik hayatımın temelini oluşturmayı sağlayan değerli hocam Doç. Aylin ÇAKICI UZAR'a,

Araştırma konularındaki yardımları ve çevirilerdeki destekleriyle babam Levent DURMAK'a,

Her ihtiyacım olduğunda yanımda olan, bilgisayar ortamındaki düzenlemeleriyle en büyük destekçim Uğur OKCU'ya,

Çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: 20. YÜZYILDA MÜZİKTE YAŞANAN GELİŞMELER.....	3
1.1. Tarihsel Süreç ve Müziğe Yansıması.....	3
1.2. Müzik Akımları ve Temsilcileri.....	8
2. BÖLÜM: PİYANODA YENİ TEKNİKLER.....	20
2.1. Genişletilmiş Piyano Teknikleri.....	20
2.1.1. Tekniklerin Özellikleri.....	22
3. BÖLÜM: HENRY COWELL'İN YENİLİKLERİ VE MÜZİĞİ.....	43
3.1. Amerika'da Oluşan Yeni Müzik.....	43
3.2. Henry Cowell'ın Müziği.....	44
3.3. Salkım Akorlar.....	46
3.3.1. Salkım Akorlar İçeren Eserleri.....	50
3.4. String Piyano.....	54
3.4.1. String Piyano Eserleri.....	56
4. BÖLÜM: JOHN CAGE VE HAZIRLANMIŞ PİYANO.....	61
4.1. Hazırlanmış Piyanonun Doğuşu.....	61
4.1.1. Bacchanele.....	67
4.2. Hazırlanmış Piyano için Dans Müzikleri.....	68
4.2.1. Hazırlanmış İki Piyano için Eser.....	70
4.3. Sonatas and Interludes.....	70
4.4. Hazırlanmış Piyano için Konçerto.....	74
4.5. Diğer Enstrümanlara Etkisi.....	75
5. BÖLÜM: GEORGE CRUMB'IN PİYANO MÜZİĞİ.....	77
5.1. George Crumb'ın Müzikal Stili.....	77
5.2. Five Pieces for Piano.....	77
5.3. Makrokosmoslar.....	81

5.4. Diğer Eserleri.....	92
<b>6. BÖLÜM: UYGULAMADAKİ ZORLUKLAR VE ÇÖZÜMLERİ.....</b>	<b>93</b>
6.1. Zorlukların Nedenleri.....	93
6.2. Uygulama için Hazırlanan Protokol.....	95
6.3. Çözüm Önerileri.....	98
<b>7. BÖLÜM: SONUÇ.....</b>	<b>101</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>103</b>
<b>ETİK BEYANI.....</b>	<b>111</b>
<b>YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>112</b>
<b>MASTER'S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....</b>	<b>113</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>114</b>

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Olivier Messiaen. Mode de valeurs et d'intensites, Durand edisyonu. 1949, (Schonberg, Harold C, 1970).....	11
<b>Görsel 2.</b> John Cage'in kendi el yazmasıyla 4'33". 1952, (Hancı, Seda, 2017)....	15
<b>Görsel 3.</b> Vidalarla hazırlanmış piyano örneği. (Osmun, Ross, 2015).....	23
<b>Görsel 4.</b> Curtis Curtis-Smith. Rhapsodies, Performans notları, Salabert edisyonu. 1973, (Ishii, Reiko, 2005).....	24
<b>Görsel 5.</b> Bowed Piano Ensemble. Newsounds.org.....	25
<b>Görsel 6.</b> Salkım akorların notasyonu. (Ishii, Reiko, 2005).....	27
<b>Görsel 7.</b> Salkım akorların diğer notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	28
<b>Görsel 8.</b> Tırnakla yapılan glissandonun notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	30
<b>Görsel 9.</b> Parmak ucuyla yapılan glissandonun notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)..	30
<b>Görsel 10.</b> Henry Cowell. The Banshee, 1-4. ölçüler, Urtext edisyonu. 1925, Petruccimusiclibrary.org.....	31
<b>Görsel 11.</b> Henry Cowell. The Banshee, 23-24. ölçüler, Urtext edisyonu. 1925, Petruccimusiclibrary.org.....	31
<b>Görsel 12.</b> Pizzicatonun notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	32
<b>Görsel 13.</b> Tırnakla yapılan pizzicatonun notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	33
<b>Görsel 14.</b> Robert Schumann. Carnaval Op.9 No.17 "Paganini", 33-37. ölçüler. 1835, (Ishii, Reiko, 2005).....	34
<b>Görsel 15.</b> Arnold Schoenberg. Drei Klavierstücke Op.11 No.1, 14-17. ölçüler, Universal edisyonu. 1909, Imslp.org.....	34
<b>Görsel 16.</b> Sessizce bastırılan tuşların notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	35
<b>Görsel 17.</b> Çalınan seslerin farklı notasyona dönüşmesi. (Stone, Kurt, 1980).....	35
<b>Görsel 18.</b> Susturulmuş seslerin notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	36
<b>Görsel 19.</b> Sonradan susturulan seslerin notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	36
<b>Görsel 20.</b> Doğuşkan seslerin notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	37
<b>Görsel 21.</b> Doğuşkan seslerin diğer notasyonu. (Stone, Kurt, 1980).....	38
<b>Görsel 22.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, Performans notları, Peters edisyonu. 1973, En. scorser.com.....	38
<b>Görsel 23.</b> Charles Ives. Concord Sonata, 2. bölüm "Hawthorne", 16-20. ölçüler, Knickerbocker Press edisyonu. 1911, Imslp.org.....	46



<b>Görsel 24.</b> Leo Ornstein. Impressions of Notre Dame, 2. parça, 63-64. ölçüler, Poon Hill Press edisyonu. 1914, Imslp.org.....	47
<b>Görsel 25.</b> Henry Cowell'ın salkım akor notasyonu. (Önal, Elif, 2005).....	48
<b>Görsel 26.</b> Henry Cowell. Tiger, 41-43. ölçüler, Universal edisyonu. 1930, (Önal, Elif, 2005).....	49
<b>Görsel 27.</b> Henry Cowell. Advertisement, 19-22. ölçüler, Breitkopf und Härtel edisyonu. 1917, Imslp.org.....	49
<b>Görsel 28.</b> Henry Cowell. Dynamic Motion, 19-20. ölçüler, Breitkopf und Härtel edisyonu. 1916, Imslp.org.....	50
<b>Görsel 29.</b> Henry Cowell. Advertisement, 23-26. ölçüler, Breitkopf und Härtel edisyonu. 1917, Imslp.org.....	51
<b>Görsel 30.</b> Henry Cowell. Antinomy, 72-74. ölçüler, Breitkopf und Härtel edisyonu. 1917, Imslp.org.....	51
<b>Görsel 31.</b> Henry Cowell. Tiger, 4-7. ölçüler, Universal edisyonu. 1930, (Ishii, Reiko, 2005).....	52
<b>Görsel 32.</b> Henry Cowell. The Voice of Lir, 21-23. ölçüler, Breitkopf Publications edisyonu. 1922, Imslp.org.....	53
<b>Görsel 33.</b> Henry Cowell. The Voice of Lir, 15-18. ölçüler, Breitkopf Publications edisyonu. 1922, Imslp.org.....	54
<b>Görsel 34.</b> Percy Grainger. In a Nutshell Suite, 3. bölüm "Pastoral", son ölçüler, Schirmer edisyonu. 1916, (Önal, Elif, 2005).....	55
<b>Görsel 35.</b> Henry Cowell. Aelion Harp, 1-8. ölçüler, Associated Music Publishers edisyonu. 1923, Petruccimusiclibrary.org.....	57
<b>Görsel 36.</b> Henry Cowell. Sinister Resonance, 47-56. ölçüler, Associated Music Publishers edisyonu. 1930, (Ishii, Reiko, 2005).....	59
<b>Görsel 37.</b> Henry Cowell. A Composition for String Piano with Ensemble, 3. bölüm, 93-96. ölçüler. (Önal, Elif, 2005).....	60
<b>Görsel 38.</b> Maurice Delage. Ragamalika, 9-12. ölçüler, Durand edisyonu. 1914, Imslp.org.....	63
<b>Görsel 39.</b> Maurice Ravel. L'enfant et les Sortilèges, Performans notları, Durand edisyonu. 1925, Petruccimusiclibrary.org.....	64
<b>Görsel 40.</b> John Cage. Sonatas and Interludes, Hazırlık tablosu, Peters edisyonu. 1946-1948, En.scorser.com.....	66

<b>Görsel 41.</b> John Cage'in Sonatas and Interludes eserinin hazırlık malzemelerini içeren kutular. (Vaes, Luk, 2009).....	73
<b>Görsel 42.</b> John Cage'in Sonatas and Interludes eserinin hazırlık malzemelerini içeren zarflar. (Vaes, Luk, 2009).....	73
<b>Görsel 43.</b> Tack Piano. Rickgnelson.com.....	75
<b>Görsel 44.</b> George Crumb. Five Pieces for Piano No.1, 1-3. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, (Ishii, Reiko, 2005).....	78
<b>Görsel 45.</b> George Crumb. Five Pieces for Piano No.1, 16-17. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, En. scorser.com.....	79
<b>Görsel 46.</b> George Crumb. Five Pieces for Piano No.5, 1. ölçü, Peters edisyonu. 1962, (Ishii, Reiko, 2005) .....	79
<b>Görsel 47.</b> George Crumb. Five Pieces for Piano No.2, 14-15. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, En. scorser.com.....	80
<b>Görsel 48.</b> George Crumb. Five Pieces for Piano No.3, 1-3. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, En. scorser.com.....	80
<b>Görsel 49.</b> George Crumb. Five Pieces for Piano No.3, 7-10. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, (Ishii, Reiko, 2005) .....	81
<b>Görsel 50.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt I, No.4 "Crucifixus", Peters edisyonu. 1972, En. scorser.com.....	83
<b>Görsel 51.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.12 "Agnus Dei", Peters edisyonu. 1973, En. scorser.com.....	85
<b>Görsel 52.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt I, No.1 "Primeval Sounds", 1. satır, Peters edisyonu. 1972, (Ishii, Reiko, 2005).....	87
<b>Görsel 53.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt I, No.1 "Primeval Sounds", 7. satır, Peters edisyonu. 1972, En.scorser.com.....	87
<b>Görsel 54.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt I, No.5 "Phantom Gondolier", 1. satır, Peters edisyonu. 1972, En.scorser.com.....	88
<b>Görsel 55.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt I, No.9 "The Abyss of Time", 1. satır, Peters edisyonu. 1972, En.scorser.com.....	88
<b>Görsel 56.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.2 "The Mystic Chord", 9-10. ölçüler, Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com.....	89
<b>Görsel 57.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.3 "Rain-Death Variations", 2. satır, Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com.....	90

<b>Görsel 58.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.5 “Ghost Nocturne”, 1-2. ölçüler, Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com.....	90
<b>Görsel 59.</b> George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.10 “Voices from Corona Borealis”, 9-10. ölçüler, Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com.....	91

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Yy.: Yüzyıl ifadesinin kısaltılmışı

Op.: Opus, Eser sıra numarası

Ca.: Circa: Takriben, yaklaşık

B.C.: Before Christ: Milattan Önce.

## GİRİŞ

19. yüzyılda, Hector Berlioz ve Richard Wagner, müziğin ses rengine (tınıya) dair deneyler yapsalar da; bu öge hala müziğin ana unsurları içerisinde yer almamaktaydı. Özellikle piyano, o dönemin ses rengi ve tını anlayışı içerisinde sınırlanmış bulunmaktaydı. 20. yüzyılda ise, müzik estetiği değiştikçe, besteciler yeni ses renkleri aramaya başladı ve artık ses rengi kavramı da, melodi ve armoni gibi müziğin ana unsurlarından biri haline geldi.

Bu dönemde, besteciler, yeni çalma teknikleri geliştirerek; deneysel müziğe yöneldiler. Elbette her yüzyıldaki müzik dönemlerinde söz konusu olduğu gibi 20. yüzyıl (yy.) müziğindeki yeniliklerin kökeni de bir önceki yüzyıla dayanmaktaydı. Bu çalma tekniklerine hazırlık yapan; yoğun glissandolar, perküsyon efektleri ve sürdin kullanımlarının, özgür ve yoğun tercihini içeren eserler ortaya çıktı. 20. yy.da, her enstrümanın kendi bilindik kullanımlarının dışında; ele alınan tekniklerin keşfiyle kayda değer bir gelişim yaşandı. Bütün çalgıları etkileyen bu değişimin, en çok görüldüğü enstrümanlardan biri piyanodur.

Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky ve Arnold Schoenberg, modern dönemde piyanoda tını arayışını başlatan önemli isimler arasında yer almaktadırlar. Özellikle Béla Bartók'un, piyanoya bir perküsyon enstrümanı gibi yaklaşması fikri; bahsedeceğimiz stilde eser yazan bestecilere ilham vermiştir. Charles Ives'in "Concord Sonata"sı, çok geniş aralıktaki seslere basabilmek için, tahta şerit kullanımıyla; bize 20. yy.da gelecek olan yeniliklerin ipucunu veren önemli bir başlangıçtır. 20. yy.da ortaya çıkan birçok müzik akımı, avangart sanat anlayışıyla örtüşen müzik fikrinin meydana gelmesini sağlamıştır. Geleneksel piyano çalma teknikleri, bu gelişmelerle beraber yerini alışmadık, deneysel ve yenilikçi olan genişletilmiş tekniklere bırakmıştır (Ishii, 2005, s. 11).

20. yy.in başlarında, piyanoda bu tekniklerin gelişmesinde, büyük önem taşıyan isimlerden biri Henry Cowell'dır. H. Cowell sistemli olarak piyanoda yeni teknikler araştıran ilk bestecidir. Getirdiği yeniliklerin en önemlileri arasında, "salkım akorlar" (Cluster Tone) ve "string piano" (telli piyano) yer almaktadır. Dirsek, yumruk ve benzeri tekniklerle klavyede ve tellerde çalmayı geliştirmiştir.

Bu alanda, özellikle notasyonundaki değişikliklerle dikkat çeken bir diğer önemli isim olan George Crumb'ın ise; B. Bartók'tan esinlenerek adını verdiği "Makrokosmoslar" albümünde, neredeyse 20. yy.da kullanılan bütün yeni tekniklerin örneklerine rastlamak mümkündür (Vaes, 2009, s. 887).

Piyano konusundaki en meşhur modern teknikler arasında John Cage'in hazırlanmış piyanosu (prepared piano) ön sıralarda yer alır. Bu teknikte, piyano çalmadan önce, yabancı materyallerin tellerin arasına yerleştirilmesi ile saatlerce süren bir hazırlık süreci ön plana çıkmaktadır. Piyanonun performans öncesi hazırlanışı bazı piyanistlerin zorlanabileceği kadar karmaşık ve yenilikçi bir uygulamadır.

Klavye üzerinde uygulanan çeşitli yeni teknikler; piyanonun içerisinde tellerde çalma, bir el piyano içerisinde bir el klavye üzerinde çalma, yabancı materyallerle piyano çalma veya hazırlama, piyanonun kasasından yararlanma, yeni pedal efektleri, müzik ötesi öğelerin kullanımı, elektronik cihazlar ve tüm bunların kombinasyonları ile gerçekleştirilmektedir. Bu piyano performansları, çok geniş ürünlere sahiptir ve bunların her birini tek tek ele almak, ne yazık ki mümkün değildir. Bu nedenle bu araştırmada, en yaygın kullanılan, en çok bilinmesi gereken başlıca teknikler yer almaktadır.

Bu çalışma, yeni piyano tekniklerinin kullanımı ile ilgili bir kılavuz niteliği görmektedir. Araştırmacı, bu tekniklerin tarihsel gelişimini, sınıflandırılmasını, eser örneklerini ve kullanımını anlatarak bu müziğe merak duyan icracılara yol göstermeyi hedeflemektedir.

## 1. BÖLÜM: 20. YÜZYILDA MÜZİKTE YAŞANAN GELİŞMELER

Bu bölümde, 20. yy.da yaşanan toplumsal, siyasi, teknolojik gelişmeler eşliğinde ortaya çıkan düşüncelerin; sanat üzerindeki etkilerinden bahsedilmektedir. Bu etkilerin sonucu olarak, müzikte ortaya çıkan belirli yenilikler ve akımlar, bu alanlarda yazan besteciler ve eserler örnekleri ile ele alınmaktadır.

### 1.1. Tarihsel Süreç ve Müziğe Yansıması

20. yy.ın ilk yarısı iki dünya savaşına tanıklık ederek büyük çaplı değişimlere; siyasal, politik, ekonomik, toplumsal alanlarda derin çalkantılara sebep olmuş, önem arz eden bir dönemdir. Günlük yaşamın değişimi, hayat şartlarının daha özgür ve serbest hale gelmesi sanatın her alanını derinden etkilemiştir. Bu değişimlerden yeni materyaller oluşmuş ve sanatta da etkisini göstermiştir. Bunlardan en çok etkilenen sanat dallarından biri de müzik olmuştur. Besteciler eserlerinde modern çağın karmaşasını, savaşın karanlığını ve parçalanmışlığını konu almışlardır. Özellikle savaşların etkisiyle sanatçılar kendi ülke müziklerini yansıtmayı ve tanıtmayı amaç edinmiş; teknolojik gelişmelerin ve bilim alanındaki ilerlemelerin etkisi ile de diğer ülkelere tanıtma fırsatı bulmuşlardır. Teybin icadı, uluslararası radyo yayınlarının popülerlik kazanması müzikte de evrenselliğe ve yeniliklerin yayılmasına öncülük etmiştir (Çelikten Hepgüler, 2015, s. 2).

Yenilik arayışının temelinde ise, o döneme kadar zaten artık yapılacak ve üretilecek olan her şeyin yapılmış olması fikri yatmaktadır. Romantik döneme kadar tüm formlar kurulmuş; kurallar, tonalite her şey oturmuş; yapılacak tüm değişiklikler değerlendirilmiştir. O döneme kadar besteciler tonal armoninin tüm imkanlarından faydalanmış ve artık eski olan şeyleri kendi armoni kurallarına ve kendi stillerine göre değişik şekillerde çoktan ele almışlardır. Bu noktadan sonra, yapılacak her şey tekerrüre düşeceğinden en yenilikçi ve farklı olan ilk düşünce tonaliteden kopmak olmuştur. Claude Debussy'nin 1894 yılında yazdığı "Prélude à l'après-midi d'un faune" (Bir Pan'ın Öğleden Sonrası için Prelüd) isimli eseri, bu düşünceyi gerçekleştiren ilk adım olarak kabul edilse de; bu esere temel olan değişimler Richard Wagner ve Franz Liszt'e kadar uzanmaktadır (Say, 2002, s. 117). Hector Berlioz (1803-1869) ve Richard Wagner (1813-1883) gibi 19. yy.

bestecileri tınıyla ilgilenmiş olsa da tını 19. yy. müziğinin ana öğelerinden biri değildi. Piyano o zamanki tını olasılıklarıyla sınırlıydı. Birçok besteci için, 19. yy. müziğinin ana unsurları olan melodi ve armoni, artık 20. yy.daki eserlerinin en önemli kompozisyon özellikleri olmaktan çıkmıştı. Dikkatlerini; ses perdesinden, ölçülü ritimden ve formdan uzaklaştırıp tını ve dinamiğe yönelttiler. Reginal Smith Brindle bu fikri şöyle özetliyor:

Tınıdaki zıtlıklar, özellikle Romantik Dönem’de, müziğin güzelliğine uzun zamandır katkıda bulundu; ancak modern besteciler, yavaş yavaş, müziğin daha geleneksel unsurlarını (melodi, armoni, ölçü vb.) atarken; bestecinin elinde, tını rengi ana silahlardan biri haline geldi (Brindle, 1975, s. 153).

Ancak sadece tondan kopmak yeterli gelmemiş, bu kullanımlar da eskidikçe daha yenilikçi düşüncelere gitmek gerekmiştir. Bu da müzik anlayışını sadece enstrümanla yapmaktan uzaklaşmaya, alışılmamış yöntemlerle ve gelenek dışı unsurlarla icra etmeye, teknolojik imkanlar dahilinde yeni fikirler ortaya atmaya kadar ilerletecek bir süreçtir. Bu süreç boyunca çok sayıda besteci, eserlerinde yeni tını rengi üretmek için; yenilikçi enstrümantasyon ve orkestrasyonlar kullandı. Geleneksel enstrümanlar üzerinde, yeni çalma teknikleri geliştirdiler. Hatta geleneksel enstrümanları değiştirdiler, yeni varyasyonlarını icat ettiler ve geleneksel olmayan enstrümanlar kullandılar (Ishii, 2005, s. 8).

Bilinmeyen yenilikçi bir arayışla keşfetme dürtüsü, 20. yy.ın sonunda; piyanonun her bir bölümünün ses üretimi için denenmiş olmasına ve enstrümana karşı akla gelemeyecek tutumların oluşmasına da sebep olacaktır. Klasik nota yazımı yıkılarak yeni gösterimler, yeni işaretler; her bestecinin kişisel isteklerini dikkatle belirttiği notasyon ve açıklamalarla farklı bir müzik dili bile doğacaktır. Yeri geldiğinde virtüözite imkanlarının sınırlarından rahatsızlık duyan besteciler, bir icracıya gerek duymadan müzik yapma fikri ile insanların yerine bilgisayar ve elektronik imkanları tercih edeceklerdir. Conlon Nancarrow’un “Müzik yazdığım süre boyunca icracılardan kurtulmayı hayal ediyordum.” cümlesi bu durumu çok güzel bir şekilde dile getirmektedir (Conlon Nancarrow Biography, Musicianguide. Erişim: 14.06.2021).

20. yy. müziği, sesleri kaydetmek ve dağıtmak için ileri teknolojinin aniden ortaya çıkmasıyla, müzikal formlarda ve tarzlarda dramatik yeniliklerle tanımlanır. Müzik



artık konserler, operalar, kulüpler ve yerli müzik yapımı ile sınırlı olmadığı için, 20. yy. müziği, daha önceki dönemlerin kabul edilen müzik kurallarına meydan okuyan yeni müzik tarzları ve formları ile özgürlükçü deneysel çalışmaların kapısını açmıştır. Bu dönem çok stilli ve birçok akımın iç içe geçtiği bir dönemdir. Ancak bu dönem bestecileri sadece bir akımı temsil etmek yerine, birçok akımda eserler ele almışlar ve her bir stili benimsemişlerdir (Çelikten Hepgüler, 2015, s. 3-4). Örneğin Arnold Schoenberg hem dışavurumculuk akımında, hem on iki ton sisteminde ismi geçen önemli bir bestecidir. Ayrıca tamamen yenilikçi anlayışın dogma değerlerine bağlı kalınmayan bu süreçte, atonal eserler ele alınsa da tonal yazmayı sürdüren besteciler de hala varlığını korumaktadır. Bu nedenle, artık bir besteciye tek bir akım veya stil altında değerlendirmek eski dönemlerdeki gibi mümkün değildir. Bu dönemin çizgileri, içinde bulunulan süreç açısından o kadar keskin ve belirgin ele alınamamaktadır.

20. yy.daki müzik akımlarının tümü çağdaş müzik olarak anılmaktadır. Çağdaş müzik kavramı içinde birbirinden farklı akımları barındırmaktadır. 20. yy. bestecileri, akım ve eğilimlerin çok yönlü olanaklarından faydalanarak; aynı yapıt içinde çeşitli farklı eğilimleri bir arada kullanmaktan geri durmamışlardır. Eserler içerisinde çoğulculuğu kullanma burada ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla 20. yy. müziği devrimin, sosyalizmin ve ulusal kurtuluşun müziği olduğu kadar; karşı devrimin, faşizmin, emperyalizmin de müziği olmuştur. 20. yy. çok sayıda akımın yer aldığı, genel anlamıyla 300 yıldan beri kullanılan (1600 – 1900) tonal müzik ile tüm bağların kopartıldığı ve müzik tarihinde ton dışı arayışların başladığı yepyeni bir dönemdir (Göksel Erdal, 2013, s. 54).

Müziğin öğelerindeki değişimlere bakarsak, çağdaş müzik ile ritim bir canlanmaya tanıklık etmiş ve müziğin en dikkat çekici öğelerinden biri haline gelmiştir. Ritim yaşamın fiziksel doğasını temsil ederken; son derece endüstriyel ve teknik toplumun yoğun kentsel yaşamını, dalgalanmasını ve gürültüsünü bizlere sunmuştur. Karmaşık ritimler, düzensiz ölçüler ve vurgular, hızla değişen ölçüler, çoklu ritimler, polyrythm ve bunların eşzamanlı kullanımı ile iyice karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Bu unsurların yanında melodiye verilen önem kaybolmuştur. Balans dengesine dayalı melodi ortadan kalkmış ve düzensiz melodi kullanımı başlamıştır. Kabul edilen tek armoni dili anlayışı da bu dönemde geride

birakılmıştır (Wileman, tarihsiz, s. 42). 1900'den önce armoninin temeli ahenkli ve ahenksiz akorlara, üçlü veya üçerli kurulumlara dayanıyordu. Bu kurulumlar 20. yy. armoni uygulamalarında bulanıklaştı. Kompozisyonların gereksinimlerini karşılamak için armoniye dair yeni teoriler ortaya çıktı. Bunlar çoklu akorlar, dörtlü armoni, salkım akorlar, yeni ölçekler, çoktonluluk, 12 ton atonalitesi ile gelişen armoni kurallarını içerir. Nüansda ise eskiden dalgalanan ve gelişen dinamik çıkış ve alçalışlara tezat olarak; “sessizliğin” bizzat kendisinin kullanımı ile karşıtı olan “gürültü” kullanımı yer almaya başlamıştır. (Wileman, tarihsiz, s. 43-45). Ton çeşitliliği ve tını rengi arayışı ise her zamankinden daha önemli hale gelmiştir. Klasik form anlayışı tamamen dağılmış ve parçalanmıştır. Özellikle 20. yy.ın ikinci yarısından sonra bu değişimlere ek olarak, müzikte görülen belirgin yeni unsurlar arasında sesin özgürlüğü; yani mikrotonların kullanımıyla daha küçük aralıklarla, genişleyen ses düzeni ve karışık ortamların sentezi yani müziğin diğer görsel tamamlayıcılarla (elektronik ses, slayt, film, jest, mimik, tiyatral şov) birlikte sunumu yer almaktadır. Bunlara performans sırasında bilgisayar ve midi kullanımı örnek verilebilir (Wileman, tarihsiz, s. 76-83).

Müzikteki değişimler tek başına düşünülemez, arka planda toplumsal düşünceler ve olaylar yer alır. 19. yy.dan 20. yy.a geçerken romantik dönem estetik anlayışında değişimler yaşandığını görmekteyiz. Bilim, teknoloji ve toplumsal yaşamda değişimler çağı olan 20. yy.ın ilk yarısı ele alınırsa, başlarında; Sergei Rachmaninoff, Richard Strauss, Giacomo Puccini ve Edward Elgar dahil olmak üzere birçok besteci, 19. yy.dan türetilen bir müzikal dille ve formlarla çalışmaya devam etmişlerdir.

19. yy. sonu ve 20. yy. başında sanat anlayışındaki değişimlerde modernizm kavramını görmekteyiz. Modernizm 20. yy.a doğru ortaya çıkmış olan, sanatta önceki geleneği yıkma eğilimini dile getiren bir düşüncedir. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi modernizmi daha da güçlendirmiştir. Çünkü bu kadar büyük bir savaşla, bilimsel yenilik ve sanayi devriminden sonra gelinecek noktada; eski fikirlerden kopuş, hem çağ olarak hem de politik, toplumsal, sosyal, düşünsel olarak kaçınılmaz bir hal almıştır. O zamana kadarki sanat anlayışına bakıldığında, romantik dönemde hala tonal sistemin aynı şekilde devam ettiğini görmekteyiz. Örneğin daha önce de değindiğimiz gibi müzikte modernizmin ilk örneği olarak,

kendinden önceki form anlayışını değiştirme eğiliminde olan C. Debussy'yi verebiliriz. Bu eğilimin izinden giderek modernizmi müzikte önemli bir noktaya getiren en önemli modernistler arasında, A. Scriabin, G. Mahler ve R. Strauss gibi form, tonalite ve orkestrasyon denemeleri yapan, Wagner ekolü sonrası besteciler yer almaktadır. Daha sonradan farklı akımlara öncülük edecek olan F. Busoni, I. Stravinsky, A. Schoenberg, M. Ravel, F. Schreker ve D. Milhaud gibi isimler de modernizmin temsilcilerindendir (Modernism, Wikipedia. Erişim: 08.07.2021).

1914-1918 yılları arası Birinci Dünya Savaşı ve 1939-1945 yılları arası gerçekleşen İkinci Dünya Savaşı'nın ardından genel bir huzursuzluk duygusu, kültürü etkisi altına almıştır. Toplumun sosyal kaygısı, insan hakları, ulusların kurulması, sürekli kontrol mücadelesi, büyük gçlerin yıkıcı savaşları, küresel ticari ilişkiler; çağın politik, ekonomik, toplumsal izlerini taşıymaktaydı. İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında, terimsel anlamı "nde giden, nc" olan Fransızca kökenli "avant-garde" (avangart) kelimesi, karşımıza bir sanat anlayışı olarak ıktı (Wileman, tarihsiz, s. 64).

Avangart kelimesi, 1946 sonrası yeni arayışlara giren sanatta; "daha önce yapılmamış olanı yapmak, hiç denenmemiş olanı denemek" abasıyla yerleşik ve var olan fikirlerin reddi ile tamamen yeniyi yaratma anlamındaki yenilikçiliği temsil etmek için kullanılmıştır. 20. yy. sanatsal değişiklikleri ikonoklastiktir (geleneklere karşıdır). Yerleşik, geçerli ve egemen olan tüm siyasi, politik, dini ve sosyolojik olgulara karşı devrimci bir tutumla karşımıza çıkan bu felsefe, müzik alanında oldukça etkili olmuştur. Müzik alanında bir sürü yenilikçi akım oluşmuş ve bu müziğin temsilcisi avangart bestecilerin her türlü ses arayışı önem kazanmıştır. Müzik dünyasının öncüsü olarak bilinen Avrupa, bu dönemde arka planda kalacak; yeni gelişmelerin odağında, Atlantik Okyanusu'nda yer alan ABD yer alacak ve özellikle bu dönemde, Amerikalı besteciler bayrağı taşıyacaktı. John Cage, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, vb. gibi avangart besteciler, her türlü malzemeyi müzik unsuru olarak kullanma fikri ile öne çıkmışlardır (Göksel Erdal, 2013, s. 53-54).

Bu dönem müzikteki yenilik anlayışları belli akımlarla gelişmiştir; bunlardan 20. yy.ın ikinci yarısındaki yeni avangart akımın oluşumuna öncülük edenler arasında

empresyonizm, neoklasisizm, ekspresyonizm, on iki ton sistemi yer almaktadır. Bunlar daha sonradan oluşacak serializm (dizisellik), somut müzik, elektronik müzik, deneysel müzik, rastlamsal (aleatorik) müzik, minimalizm gibi çeşitli arayışların kapısını açacaktır.

## 1.2. Müzik Akımları ve Temsilcileri

19. yy.ın sonlarından 20. yy.ın başlarına doğru görsel sanatlarda başlayan, daha sonra edebiyata ve müziğe uzanan Fransız hareketi olan empresyonizm; yani izlenimcilik akımı, müzikte sadece bir melodi öneren belirsiz motifler, çeşitli tınılar; kısa, esnek formlar ve modların kullanımı; ritmik etkileri bulanıklaşmış değişken ritimler; paralel akorlara ve dokuzlu akorlara yer veren armoni kullanımı gibi özelliklerle karşımıza çıkmaktadır. Aslında yeni müzik anlayışının ilklerinden olan ve tarihte de bir dönüm noktası oluşturan, bu akımın en önemli temsilcisi C. Debussy'nin 1894'te yazdığı "Prélude à l'après-midi d'un faune"; tonalite ve armoni işlevini oldukça bulanıklaştıran, müzik tarihinin dönüm noktası diyebileceğimiz, tınısal renk arayışına öncülük eden ilk eser olarak görülebilir (Wileman, tarihsiz, s. 47-49).

Bir diğer empresyonist isim M. Ravel'in 1928'de yazdığı "Bolero" eseri için; "Uzun, çok kademeli bir crescendodan oluşan deney" tabirini kullanması da 1950 sonrası müziğin gideceği deneyselliğe özgü sinyaller vermektedir (Wileman, tarihsiz, s. 50). Ritmik yapının ön plana çıkması, ritmin saplantı halinde bir motifin sürekli tekrarına dayalı olması ve sadece tonal ve tınısal değişiklikler ile aktarılması fikriyle yazılan bu eserin; hem minimalizme hem de yeni arayışlara öncülük ettiğini söyleyebiliriz.

1923'ten 1950'ye kadar müzikte egemen bir diğer eğilim neoklasisizm ise Rönesans, Barok ve Klasik Dönemlerin karakteristik, teknik, form ve üslup özelliklerinin yeniden canlanması ideası üzerine kurulu bir akımdır. Önceki tarzların dengeli biçimlerini ve açıkça algılanabilir tematik süreçlerini canlandıran geç romantizmin abartılı jestlerine ve biçimsizliğine karşı bir tepkidir. I. Stravinsky, P. Hindemith, E. Carter, A. Copland bu akıma örnek verilebilecek isimler arasında yer almaktadır. I. Stravinsky'nin Vaslav Nijinsky tarafından 1913'de koreografisinin

yapıldığı bale eseri “Bahar Ayini”, 20. yy.ın en etkili partiyonu olarak görülmektedir. Karmaşık ritmik yapıları ve tını ahenksizliği kullanımları ile yeniliklere ışık tutması da müzikteki gelişmeler açısından önem taşımaktadır. (Wileman, tarihsiz, s. 54-55). Hatta ilk gösteriminde gerek sanatçılar gerekse halk tarafından aldığı olumsuz tepkiler, yeni müziği kabul etmek ve benimsemekte zorlanan kitlenin bu yenilikçi sanatçıları başlarda uygunsuzluk ve müziğe karşı ahlaksızlık ile suçlamalarının gözler önüne serilmiş halidir (Müzikteki Büyük Devrim Stravinsky'nin Bahar Ayini, Wannart. Erişim: 10.07.2021).

İzlenimcilik gibi önce görsel sanatlarda başlayan, daha sonra edebiyata ve müziğe geçen bir akım olan ekspresyonizm (dışavurumculuk), dışa bakan (doğaya dönen) izlenimciliğin aksine içe doğru bakmaya ve içe dönük duyguları ifade etmeye çalışmaktadır (Wileman, tarihsiz, s. 58). Romantik düşüncenin, iç dünyadaki güzelliği yansıtmaya fikrini biraz daha farklı ele alarak; sadece güzelin değil, içerideki çirkin, kötü ve karanlık duyguların da yansıtılması gerektiğini ileri süren bu akım; içe dönük tüm iyi-kötü, güzel-çirkin şeylerin dışavurumunu ilke edinmiştir. “Ekspresyonizmde belirlenmiş bir form ya da stil kullanılmamıştır. Bu sebeple özellikle müzikte ekspresyonizmi tanımlamak diğer sanat dallarına oranla daha güçtür” (Crawford ve Crawford, 1993, s. 15). Alban Berg'in yoksulluğun istismarı ve zorluğun kaçınılmazlığını konu alan “Wozzeck Operası”, dışavurumcu müziğin yapı taşlarından biri kabul edilmektedir. Almanya kökenli bu akımın temsilcileri, aynı zamanda 12 ton sistemi ve dizisel akımın da temsilcileri olan A. Schoenberg, A. Berg ve A. Webern'dir (Wileman, tarihsiz, s. 58-59).

Yukarıda adı geçen bestecilerin öncülüğündeki bir diğer akım olan 12 ton sistemi, tonaliteyi tamamen ortadan kaldırarak yeni bir matematiksel ve dizisel anlayışla atonaliteyi bir sistem haline getirmek üzere ortaya atılmış bir yöntemdir. 1920'li yıllarda A. Schoenberg tarafından kurulan bu sistemde, yıllarca kabul görmüş sekiz notadan oluşan tonalite kavramı, yerini kromatik on iki sesin tamamının kullanımı ile oluşan bir sisteme bırakmıştır. Klasik tonalite anlayışındaki bazı seslerin diğerlerine nazaran önem taşımaları ortadan kalkmış ve dizideki on iki ses de eşit öneme sahip olmuşlardır. A. Schoenberg'in tonalite kavramını, müzikten uzaklaştırmak için geliştirdiği bu sistemdeki kromatik on iki sesin bireysel tonlarına eşit önem verme fikri; toplumdaki özgürleşme ve demokratikleşme süreçlerinin,

müziğe bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sistemde, on iki notanın her biri yazıldığı dizi sıralaması ile birer kez duyurulmadan, hiçbir nota tekrarı gerçekleşemez. Örneğin dizideki üçüncü, beşinci ve yedinci notalar ardı ardına duyulabilir ancak diğer notalar duyulmadan tekrar çalınamaz. Bu sistemde genelde notalar bir sekvens ile ele alınmış olur. Eserin karakterini yansıtan unsur ise notaların kullanım sırasındır (Özçelik, 2001, s. 182-183). “20. yy. müziğinde oldukça yaygın olarak kullanılan bu tür, zaman içinde geliştirilerek müziğin nüanslar, tempo, duraklamalar, tını, dinamikler gibi diğer yapı materyallerini de kullanarak total serializm ismini almıştır” (Çelikten Hepgüler, 2015, s. 4).

12 ton sistemindeki yalnızca ses yükseklikleriyle sınırlanan diziselliği, müziğin tüm parametrelerine uygulamaya yönelik total serializm akımı; 12 ton besteleme sisteminin nota değerleri, dinamikler, tını yönlerinden daha geliştirilmiş halini simgeler. Bu iki akımda sıkı matematiksel formüllere dayalı temelleri ilke edinmişlerdir. Total serializmin en önemli temsilcileri Olivier Messiaen ve Pierre Boulez'dir. O. Messiaen kendine yeni modlar oluşturmuş ve C. Debussy'nin ilk adımını attığı yenilikleri temel alarak müziğini bu modlar üzerine kurgulamıştır. Serializmi virtüözite ile harmanlayarak sunduğu “Le Livre d'orgue” (Org Kitabı) adlı yedi bölümlü org eseri bu akıma örnek verilebilir. P. Boulez'in ses, alto flüt, vibrafon, marimba, viyola ve gitar altılısı için yazdığı “Le Marteau sans maitre” (Sahipsiz Çekiç) eseri, bu akımı daha serbest bir şekilde ele aldığı bir eser örneği olarak gösterilebilir. (Morgan, 1991. s. 365).

Harold Charles Schoenberg'in Büyük Besteciler kitabından edinilen bilgilere göre, bu akımın tam anlamıyla ilk kullanımı; Olivier Messiaen'in yazmış olduğu dört piyano etüdünden üçüncüsü olan “Mode de valeurs et d'intensites”de (Ritmik Değerler ve Yoğunluklar Modu) görülmektedir. Burada perdelerin veya seslerin kullanımı, nota değerlerinin uzunlukları, nüanslar ve klavye atakları olmak üzere müziğin dört temel ögesi, dizisellik ile ele alınmıştır. Görsel 1'de görüldüğü gibi, “Hepsi farklı otuz perdelik bir temel mod; yirmi dört 'süre'lik bir mod; yedi farklı nüanslı bir mod ve on iki farklı klavye atağından oluşan bir mod” şeklinde işlenmiştir. (Schoenberg , 1970. s. 561). Bu alanda eser veren diğer isimlere örnek olarak avangart bestecilerden M. Babbitt, K. Stockhausen, L. Nono gösterilebilir (Edwards, 2011, s. 59-60).



teybe kaydedilen ham seslere dayanması temel farkıdır (Çelikten Hepgüler, 2015, s. 4-5). Bir enstrümana bağlı olmadan, ortam sesleri, insan sesi, kuş sesleri, yol sesi vb. farklı sesler içerebilir. Buradaki farklılıkla kastedilen sadece elektronik ortamda üretilmemiş bir ses unsuru olmasıdır. P. Schaeffer ve elektronik müziğin de etkisiyle bu akımda eser veren sanatçılara örnek olarak P. Boulez, L. Ferrari, P. Henry, K. Stockhausen, E. Varèse ve I. Xenakis verilebilir (Boran ve Şenürkmez, 2010, s. 273).

Özellikle 1950'lerden sonra kaset stüdyolarının, sentezleyicilerin ve bilgisayarların geliştirilmesi; ses üretimi ve kontrolü için potansiyel olarak sınırsız kaynaklarla sonuçlandı. Bestecilerin müzik üretme kaynağı artık yalnızca enstrüman ve sanatçılarla sınırlı değildi. Bu gelişmeler de kuşkusuz elektronik müziğin ortaya çıkmasında etkili oldu. Yüzyıllar boyunca müzik anlayışındaki ses unsuru, ya şarkı söyleyerek, ses tellerinden ya da çeşitli enstrümanlarda üfleme, vurma ve yay ile telleri titretme gibi mekanik ve fiziksel olaylardan elde edilmiştir. 20. yy.ın başlarında, mekanik titreşim kaynağı olmadan elektronik olarak ses üretebilen ilk cihazlar icat edildi. II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda, bazı besteciler geliştirmekte olan elektronik teknolojisini benimsemeye hızlıydı. E. Varèse, K. Stockhausen, M. Babbitt, P. Boulez, L. Nono, L. Berio, H. Brün ve I. Xenakis gibi besteciler bunlardan birkaçıdır (Electronic Music, Britannica. Erişim: 10.07.2021).

İtalyan avangart bestecilerden biri olan L. Berio, 1954 yılında, bir diğer İtalyan avangart besteci olan B. Maderna ile Milano radyosunda elektronik müzik stüdyosu kurmuştur. Elektro akustik çalışmalarında, hem çalgı gruplarına hem de insan sesine elektronik seslerle birlikte yer vermiştir. Bu çalışmalara örnek olarak psikanalitik unsurlarla bilinçaltını yansıtan "Thema" ve "Visage" verilebilir (Göksel Erdal, 2013, s. 55).

Bu akımın en önemli örneklerinden biri, Edgard Varèse'in 1958'de Brüksel Dünya Fuarı'nda ünlü mimar Le Corbusier'in yapımı olan Philips Pavilion'u için bestelediği "Poeme Electronique" (Elektronik Şiir) eseridir. Mimari, film, ışık ve müzik gibi unsurları; zaman ve mekan işlevleriyle harmanlayan ilk elektronik uzaysal ortam çalışması olan bu eser, kullanılan makine sesleri, taşınan piyano akorları, filtrelenmiş koro ve solo sesleri ile sentetik ton çeşitlemelerini içerir



(Wileman, tarihsiz, s. 61). Sesi sadece tını olarak ele alan E. Varèse, müziğin armoni, ezgi gibi ana unsurları olmadan da ele alınabileceğini; farklı ortamlarla sentezinin de mümkün olabileceğini göstermiştir. İlgi odağının tını olduğunu söylediğimiz E. Varèse yeni ses rengi arayışları sırasında, yeni enstrümanlar üzerine de araştırmalar gerçekleştirmiştir. Bu esnada, adını yapımcısı Rus profesör Leon Théremin'den alan, elektronik bir çalgı olan theremin ile tanışmış ve müziğini yepyeni perspektiflerle ele almıştır. Bu gelişmenin üzerine, O. Messiaen gibi besteciler de elektronik enstrümanları canlı performansa dahil ettiler (Hancı, 2017, s. 40-41).

Bu alanda verilen konserler doğal ve endüstriyel seslerin birlikte kullanımı ile gerçekleşti. 1960 yılında ABD'ye göç eden Mario Davidovsky de elektro akustik müziğin öncülerinden ve en büyük bestecilerinden biri olarak burada anılmalıdır. Piyano ve elektronik sesler için 1970 yılında yazdığı "Synchronisms No. 6" eseri; 1971 Pulitzer Ödülü'nü kazanmış önemli bir eserdir. Bir kasetin çaldığı sesleri piyanonun sesleriyle birleştirdiği bu eser, pizzicato pasajlarıyla öne çıkmaktadır (Feng, 2018, s. 8-9). Bu alanda, elektronik klavye enstrümanları ve elektronik müzik için besteleriyle ciddi katkılarda bulunan diğer bir öncü isim ise K. Stockhausen'dır. Bestecinin "Dienstag aus Licht" adlı eserinin "Synthi-Fou" bölümü, mekanik piyano ve elektronik piyanonun harmanlanmasıyla oluşturulmuş değerli bir örnektir. Elektronik ortamda yaratılan seslerin kullanımı üzerine, ham ses kaynağı açısından, somut müzikten farklılık gösteren elektronik müziğin temeli; kaydedilen doğal sesleri kullanmak yerine tamamen yeni bir ses yaratmaktır. Bu anlayışı ile deneysel müziğin felsefesine de ilham verdiğini iddia edebiliriz (Vaes, 2009, s. 945).

20. yy.ın ikinci yarısında kaynağını yine teknolojik gelişmelerden alan özellikle de Kuzey Amerika'da yaygınlaşan bir "deneysel müzik" hakimiyeti söz konusudur. En önemli temsilcilerinden olan J. Cage'in "Deneysel bir eylem, sonucu öngörülemeyen bir eylemdir." (Cage, 1961. s. 39) şeklinde felsefesini tanımladığı bu yeni anlayış, 20. yy. yaşantısının bir uzantısı olarak; fabrika, araba, silah, savaş sonrası parçalanmışlık, kargaşa vb. ile oluşan; bir gürültü yığını şeklindeki dünyayı, olduğu haliyle sunan bir müzik elde etme çabasıdır. Doğadaki ve çevredeki sesleri taklit etmeye çalışan müzik, artık onları olduğu gibi bize sunmaya

başlayacaktır (Çelikten Hepgüler, 2015, s. 5). Burada etrafımızdaki malzemelerin müzik yaparken aktif bir biçimde kullanılması; örneğin bir çatalın, bir kağıdın, bir alarmin sesi ile müzik yapılması karşımıza çıkacaktır. Bu alanda eserler vermiş akla gelen isimler ise başta H. Cowell, J. Cage, G. Crumb, K. Stockhausen, C. Ives, H. Partch ve G. Ligeti olacaktır.

Enstrümanlarda, kendi ses rengini yitirmeye doğru giden yabancılaşan yeni tınılar elde etmek için hazırlanmış piyano, string (telli) piyano ve genişletilmiş teknikler gibi değişik uygulamalar görülecektir. Bu anlatılan düşüncüyü bir örnekle vermek gerekirse, "The Typewriter" adından da anlaşılacağı üzere; daktilo sesleri üzerine Leroy Anderson tarafından yazılmış bir orkestral eserdir ve günlük hayatımızda duyabileceğimiz daktilo sesi, eserde de bizzat solist olarak kullanılmıştır. Belki de daktilo ve orkestra için eser diye nitelendirebileceğimiz, güzel bir deneysel müzik örneğidir (Çelikten Hepgüler, 2015, s. 5). G. Ligeti'nin 1962'de kaleme aldığı, "Poeme Symphonique" isimli 100 metronom için senfonik şiiri de yaklaşık 20 dakika boyunca her biri farklı ritimde hareket eden; 100 metronomun müziği olarak karşımıza çıkan deneysel müziğin önemli bir diğer örneğidir. Her bir metronom kendi içinde sabit bir ritimde olmasına karşın, bu seslerin birleşimi; cızırtılı bir radyo frekansını ve ürkütücü bir gıcırta sesini anımsatmaktadır. Eser, her bir metronomun sırasıyla susup en sonunda tek bir metronomun kalması ve susması ile son bulmaktadır. İcracıların görevi ise metronomları belirlenen ayarlara getirmek ve zamanında susturmaktır (Poème Symphonique, Wikipedia. Erişim: 10.07.2021). J. Cage'in vurmali çalgı olarak ev eşyalarını kullandığı, dört kişi ile gerçekleştirilen ve genellikle oturma odasında seslendirilmesi için bestelediği "Living Room Music" (Salon Müziği), gündelik yaşamın müziğe dahil oluşunu; müziğin sadece seslerden değil yaşamın içindeki fikirlerden de ilham aldığını gösteren bir diğer örnek olarak verilebilir (Hancı, 2017, s. 49).

Deneysel müzik alanının en uçuk örneklerinden biri sayılabilecek, K. Stockhausen tarafından yazılan, "Helikopter-Streichquartett" (Helikopter Dörtlüsü) ise yaylı kuartetteki her bir icracının ayrı helikopterlere binmesiyle eşzamanlı olarak; canlı kayıtların bir salona yansıtılıp izlenmesi ile icracıların havada uçuş esnasında gerçekleştirdiği ve seyircilerin başka bir mekanda izlediği bir performans olarak, bu müzik arayışlarının yeni yüksekliklere ulaşma isteğini göstermektedir. Bu

performans için icracılar dışında 4 helikopter ve helikopter pilotu, ses ve video ekipmanları ile kurulum için teknisyenler gereklidir (Çelikten Hepgüler, 2015, s. 5).

Rastlamsal müziğin en önemli örneği olan J. Cage'in 4'33" eseri de bu felsefeyle kaleme alınmıştır. Müziği sessizleştirme olgusundan yola çıkan J. Cage, bu eserinde tamamen sessizliğin olmadığını; konser salonunda çıkan en ufak bir gürültünün, ayak sesinin, hapşırmanın, öksürmenin, bir şeyin düşmesinin, tıkırtının, kapı sesinin müziğe dahil olduğunu ve salt sessizliğe erişilemeyeceğini düşünmektedir. Çıkan her bir sesin o anda müziği yarattığını iddia ederek de bu düşüncüyü bize yansıtmaktadır (Hancı, 2017, s. 51). Görsel 2'de görüldüğü gibi malzemesi sessizlik olan bu yapıt deneysel türde en devrimci eserlerden biri sayılabilir.



**Görsel 2.** John Cage'in kendi el yazmasıyla 4'33". 1952, (Hancı, Seda, 2017)

Savaş sonrası Amerika’da yayılan en etkili akımlardan biri de bestecinin rastgele yöntemlerle; perdeleri, ton çeşitlerini ve ritimleri seçtiği veya müzik malzemesinin çoğunu tamamen sanatçının seçmesine izin verdiği yapıtlardan oluşan, “rastlamsal müzik”, bir diğer adı ile şans müziğidir (Wileman, tarihsiz, s. 74). Günümüzde deneysel müziğin bir alt kolu olarak görülmektedir. Örneğin besteci eseri yazarken, notaların oluşumunu ve uzunluklarını; zar atarak şans eseri gelen rakamlara göre belirlemekte yani bir yazı-tura gibi tesadüfi, rastgele, beklenmedik, rastlantısal durumlarla eseri oluşturmaktadır. Bu eserin performansı sırasında besteciler sayfa sırasını belirlemeyerek, tamamen icracının tercihine bırakmakta veya yorumcuyu öğelerin yerlerini ve ortaya çıkış sıralarını değiştirmek veya tamamen ortadan kaldırmak gibi imkanlar sağlayarak özgürleştirmektedirler (Hancı, 2015, s. 5-6). Bu sayede de aslında her icrada bambaşka bir eser ortaya konmakta, bir eser birden çok esere dönüşmektedir.

Temelleri Rönesans ve Barok müziğine kadar ulaşmakta olan bu akımın felsefesi, icracının hangi çalgıyı kullanacağını kendi bireysel tercihi ile ele alması esasına dayanmaktadır. Böylece yapılan seçimler sonucu her bir performans yeni bir performans olarak gerçekleşmektedir (Myers, 1972, s. 10). Eserde icracının tercihine bırakılabilecek belirlenmemiş unsurlar arasında; ortam, enstrümantasyon, dinamikler, bir notanın süresi, ritim, tempo, ses perdesi, form ve akış sıralaması bulunmaktadır (Kostka, 1989. s. 298).

Bu müziğin ilk önemli örneği, en önemli temsilcisi J. Cage’in 1951’de yazdığı “Music of Changes” (Değişimlerin Müziği) adlı piyano yapıtıdır. Piyanist dostu David Tudor’a ithaf ettiği bu eserdeki müziğe dair tüm unsurlar, “I Ching” adlı Çin kehanet kitabındaki fikirleri temel alan tablolar ve atılan zarlarla kararlaştırılıyordu (Kaya Elivar, 2015, s. 5, s. 70). “Imaginary Landscapes” adlı birkaç parçadan oluşan albümü de bu akımla ele aldığı eserleri arasında yer almaktadır.

Bu kavram altında bahsedilmesi gereken yapı taşlarından biri de nitekim yukarıda bahsettiğimiz “4’33” eseridir. Herhangi bir enstrüman veya enstrüman grubu için yazılmış olduğu belirtilen bu eser üç bölümden oluşmaktadır ve üç bölüm boyunca icracılara çalmamaları gerektiği belirtilmiştir. Birinci bölüm otuz saniye, ikinci bölüm iki dakika yirmi üç saniye ve üçüncü bölüm bir dakika kırk saniye sürmektedir. İlk

performansı, 1952'de New York'ta gerçekleşen bu eserin prömiyerinde; David Tudor, piyano başına geçip piyanonun kapağını kapatarak ve bölüm aralarını da, piyanonun kapağını bir kez açıp sonra tekrar kapatarak belirtmiş; icra sırasında hiçbir tuşa basmamış ve hiçbir ses çıkarmamıştır. Kronometrede belirtilen, dört dakika otuz üç saniyelik icra süresi bitince, selamını verip eseri sonlandırmıştır (John Cage 4'33", Classical-music. Erişim: 12.07.2021). Bir kronometre ile süreyi tutarak, nota sayfalarını çevirmek dışında bir şey yapmamıştır "Yaptığımız her şey müziktir." iddiasında bulunan J. Cage, ilk gösterimden sonra şunları demiştir:

Dinleyiciler bir noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Sessizlik olarak düşündükleri şey, aslında rastlantısal seslerle örülüydü; fakat onlar bunu fark edemediler, çünkü dinlemeyi bilmiyorlardı. Birinci bölüm boyunca, dışarıdaki rüzgarın sesini; ikinci bölümde, yağmur tanelerinin damdaki tıkırtısını duyabilirlerdi. Üçüncü bölümde ise; insanların konuşmaya başladığını, kimisinin dışarıya çıkmaya ve bu sırada, türlü türlü sesler çıkarmaya başladığını duyabilirlerdi (Kostelanetz, 2003. s.70).

Bu eser her bir performansı sırasında, farklı ortamlar ve kişiler tarafından yeniden hayat bulacağı ve yeni bir şekle bürüneceğinden ötürü; J. Cage'in rastlamsal müzik bağlamındaki yapı taşlarından biridir.

1956'da K. Stockhausen tarafından bestelenen "Klavierstück XI", bestecinin bu alandaki ilk çalışmasıdır. Müziği bağımsız 19 müzikal öge içerir ve icracıdan performans sırasında bu öğeleri kendi tercihi doğrultusunda seslendirmesi beklenir (Morgan, 1991. s. 370-371).

1954 yılında, piyanist D. Tudor ile çalışmaya başlayan J. Cage, Avrupa'ya konser turneleri düzenlediği dönemde; bir grup genç besteciyle bir araya gelerek "New York Okulu" olarak bilinen grubu oluşturmuştur. M. Feldman, E. Brown, C. Wolff ve J. Cage'den oluşan bu grup üyelerinin eserleri üzerine çalışmalar yapan piyanist D. Tudor, okulun beşinci üyesi sayılabilir (Vaes, 2009, s. 776).

Önemli rastlamsal müzik çalışmaları yapan bu grubun üyelerinden Earle Brown'ın en önemli yeniliği, notalama biçimindeki numaralama sistemidir. Bestecinin her pasajı numaralandırdığı sisteme dayalı bu yazımda, grup şefleri hangi numarayı seçeceğine karar vermektedir. Bir bakıma orkestra şefi ve grup şefleri, o eserin yeni üreticisi olurlar. Bu uygulamayı "December 1952" ve "Twenty-Five Pages" eserlerinde görmekteyiz (Balkarlı Can, 2002, s. 2).

Grubun diğeri üyesi Morton Feldman ise grafik notasyon sistemi kullanarak; icracılara önceden verilmiş bir perde dizisi ve tempo göstergesinden, istedikleri notaları seçmelerine imkan tanıyarak, doğaçlama ile ele alınan eserler yazmıştır. “Projection 2” eseri buna örnek gösterilebilir (Balkarlı Can, 2002, s. 3-4).

Klasik nota kullanımını yerine, sembolleri kullanarak notasyona getirdiği devrimlerle bilinen Christian Wolff ise eserlerin sürelerini icracıya bırakması, eser üzerinde değişiklik yapılmasına müsaade etmesi, belirlenmemiş icra grupları ve kompozisyon özellikleriyle, önem taşıyan bir diğeri isimdir. “Duo for II Pianists” isimli eserinin bir partiyonu bulunmamakla birlikte başlıktan elde edilen çalgının piyano olması dışında; müzikal malzemelerle ilgili hiçbir bilgi verilmemiştir. Bu çalışmada ne bir başlangıç ne de bir son yoktur, bu nedenle buna yön vermek rastlamsal olarak tamamen icracıya kalmıştır (Cope, 2001. s. 88).

G. Ligeti’nin deneysel müziği “Volumina” adlı org eserinde de hem süre hem de ses perdesi belirsizliği görülmektedir. Salkım akorların yaklaşık aralığı verilmiş olmasına rağmen kesin değildir (Brindle, 1975. s. 70). İcracının şans eseri yapacağı seçimlere dayanan bu eserin de rastlamsal bir felsefeyle ele alındığı görülmektedir. Bu alanda eser veren diğeri besteciler arasında E. Brown, K. Stockhausen, C. Ives, W. Lutoslawski gibi isimler de yer almaktadır.

Malzemelerin sadeleştirilmesini ve motiflerin yoğun bir şekilde tekrarlanmasını içeren minimalist müzik; sabit nabız, açık tonalite ve kısa melodik desenlerin ısrarla tekrarlanması ile karakterize edilir. 1960’lı yıllarda serializmin karmaşık sistemci ve kompleks yapısına karşı bir yalınlaşma olarak ortaya çıkan, az sayıda materyalin çok kez tekrarına dayalı bu akım, serializm fikrine bir karşı duruş olarak görülebilir (Hanning, 1998. s. 545). Bu akımla ilgili iki karşıt görüş dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, tekrarla müzik yapmanın gerçek müzik fikriyle örtüşmediğidir. Diğeri görüş ise minimalizmle beraber, tekrar fikrinin geliştirildiği ve tekrarlarla esere farklı bir boyut kazandırıldığıdır.

Az sayıda materyalin çok sayıda tekrarına dayalı bu akımın temsilcileri arasında Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass ve John Adams gibi isimler yer almaktadır. J. Adams’ın “Short Ride in a Fast Machine” eseri güzel bir minimalist müzik

örneğidir. Bu temsilcilere ek olarak Henryk Górecki, John Tavener ve özellikle vokal çalışmalarıyla Arvo Pärt de bu stili benimsemiş isimlerdendir (Wileman, tarihsiz, s. 74-82).

Bu dönemdeki önemli kadın besteci ve icracı olarak Ellen Taaffe Zwilich'den bahsetmeden de geçmemek gerekir. Bir alıntı müziği olarak, George Frideric Haendel'in keman sonatındaki temaları kullanarak; bestecinin 300. doğum gününü anmak adına, 1985'te kaleme aldığı "Concerto Grosso" eseri önem taşımaktadır (Wileman, tarihsiz, s. 81).

## 2. BÖLÜM: PİYANODA YENİ TEKNİKLER

Bu bölümde daha önceki tarihsel sürecin ardından ortaya çıkan yeni piyano tekniklerine değinilmektedir. Bu teknikler kategorize edilerek ele alınmaktadır. Bu yöntemleri kullanan besteciler ve uygulandığı eser örnekleri eşliğinde bu tekniklerin açıklamasına yer verilmektedir.

### 2.1. Genişletilmiş Piyano Teknikleri

20. ve 21. yy. kompozisyonları inanılmaz derecede büyük tonal ve atonal olanaklara sahiptir. Romantik çağın ve tonalitenin çözülmesinin ardından kompozisyonlar; çoktonluluk, tonsuzluk, serializm, empresyonizm, elektronik müzik ve minimalizm dahil olmak üzere birçok yönden çeşitlenmiştir. Çağdaş müzik, bu nedenle farklı şekillerde tanımlanabilen çok geniş bir yelpazeye sahiptir. İlk önce tonal anlayış parçalanmış, daha sonra tını renkleri arayışlarına Claude Debussy ile öncülük eden empresyonizm akımı karşımıza çıkmıştır. Ardından hala daha başka olanakları geliştiren 12 ton sistemi gibi kavramlarla; tonaliteden, armoniden, formdan kopuşların yeterli kalmaması üzerine yepyeni tını arayışlarına gidilmiştir. Bunun sonucu olarak çalgıların sınırlarının zorlanması ve değiştirilmesi ile müzikte farklılık yaratma konusunda çalışmalar yapılmıştır.

1711 yılında İtalya'nın Floransa kentinde, Bartolomeo Cristofori tarafından günümüzdeki haline kavuşan piyano, o tarihten bu yana çalma teknikleri açısından sistematik bir gelişme göstermiştir. 20. yy.ın başında, Maurice Ravel ve Claude Debussy'nin piyano eserlerindeki pedal ve geniş ses perdesi kullanımı eşliğindeki ses rengi ve figürsel nüanslar; Béla Bartók, Igor Stravinsky ve Sergei Prokofiev gibi bestecileri oldukça etkilemiştir. Piyanonun agresif ilkelerine kadar tınısal potansiyelinin incelenip arttırılması, bu bestecilerin eserlerinin temel dayanağı olmuştur. I. Dünya savaşı sonrası tüm dünyada yeni ve deneysel müzik arayışı gündemdeyken, aynı paralellikte; Arnold Schoenberg'in 1909 yılında yazdığı, "Three Piano Pieces op.11" eserindeki ve Henry Cowell'ın 1912 yılında yazdığı "The Tides of Manaunaun", 1923 yılında yazdığı "Aeolian Harp" ve 1925 yılında yazdığı "The Banshee" adlı eserlerindeki deneysel uygulamalar da piyanoya karşı



gelişen yeni duyarlılığın işaretleridir (Cebe, 1914, s. 180). Tüm bu arayışlar sonucunda farklı kullanımlar ve tekniklerin meydana gelmesi kaçınılmaz olmuştur.

İngilizcede “Extended Techniques” adıyla anılan, Türkçesini “Genişletilmiş Teknikler” şeklinde ifade edebileceğimiz bu kavram; müzikte alışlagelenin dışında veya uygunsuz enstrüman çalma, şarkı söyleme ve performans tekniklerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Geleneksel piyano tekniklerinde, tuşların üzerinde normal parmak hareketleriyle enstrümanın doğal tonu kullanılırken; değiştirilmemiş çekiçlerin, değiştirilmemiş teller üzerindeki etkisiyle üretilen seslerle müzik icra edilir. Oysa genişletilmiş teknikler, yeni ses renkleri ve çalgıdaki modifikasyonlarla farklı tınılar elde etmek üzere geliştirilmiş çalma yöntemleridir. Piyanonun uygunsuz kullanımı, bir eserin standart çalmadan sapma derecesine göre şekillenir. Piyanoyu vurmali veya telli enstrüman gibi değerlendirmeyi içeren uygunsuz kullanımların yanı sıra, tamamen yeni bir çalgı ortaya çıkaran kullanımlar da söz konusudur.

Genişletilmiş tekniklerin kullanımı 20. yy.dan önce nadir olsa da; modern klasik müzikte 1900'lerden itibaren oldukça sık kullanılmaya başlanmıştır. 20. yy.ın başlarında, genişletilmiş piyano tekniklerini doğuran keşifler; tınıya olan ilginin artmasının bir sonucudur. Çağdaş müzikte tınıların nasıl birleştirilebileceği, değiştirilebileceği; müzikal ortamlar ve duygular yaratmak için nasıl kullanılacağı gibi endişeler ön plana çıkmıştır. Bu dönemin başında, besteciler çok sayıda yeni yollar deneyerek farklı müzikal fikirlerin ve stillerin gelişmesine neden oldular. Çoğu çağdaş besteci, verilen enstrümanların “kelime hazinesini” genişletmek için, müzisyenler ise farklı enstrümanların timbral (ton rengi ve kalitesi) olasılıklarını araştırmak için, bu tekniklere ihtiyaç duymuşlardır. Bu uygulama kuşkusuz çağdaş parçalar için enstrümantal renk çeşitliliğini arttırmaktadır.

Piyanoda genişletilmiş teknikler basitçe şu şekilde ele alınabilir:

- 1- Sadece klavyede gerçekleştirilen kullanımlar (salkım akorlar, glissando...)
- 2- Sadece tellerde gerçekleştirilen kullanımlar (glissando, pizzicato, string piyano, yabancı cisimler...)
- 3- Bir el telde bir el klavyede kullanımlar (doğuşkan arayışları, susturma tekniği...)

- 4- Piyanonun kasasının kullanımı (el veya bagetler ile kasaya vurulması, vurmali çalgı görevi üstlenmesi)
- 5- Pedallar (yankı elde etme...)
- 6- Yabancı materyallerle oluşturulan kullanımlar ( hazırlanmış piyano, klavyeye ve tellere yabancı cisim ile temas...)
- 7- İcracı ve dış unsurlar tarafından üretilen sesler (elektronik sesler, icracının çıkardığı sesler, konuşma, fısıltı, ısıklık çalma...)
- 8- Tüm bunların kombinasyonel kullanımı (Ishii, 2005, s. 3-4, s. 10-18)

### **2.1.1. Tekniklerin Özellikleri**

Modern piyano çalmada sayısız teknik olmasına rağmen; genişletilmiş piyano tekniklerinin, icra imkanını sağlamak ve bu tekniklerin uygulanması adına genel bir bilgi vermek amacıyla; yukarıda parantez içinde belirtilen kullanımları birer birer incelemek; uygulama ve teknik olarak özetlemek daha yerinde olacaktır. Bu teknikler incelenirken, notasyondaki gösterimlerine dair görseller yer alacaktır. Bu teknikler ortaya çıkarken, var olan nota yazımı yetersiz kalmış ve yeni semboller ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak, her bestecinin kendi notasyonunu geliştirdiği ve sembollerin her parçada farklı ifadelerle ele alındığı unutulmamalıdır. Bu nedenle, standart kullanılan nota gösterimleri ve tutarlı kullanımlarla ele alınan belirli semboller dışında, kişisel açıklama ve semboller bu kısımda yer almayacaktır. Bu teknikler özellikleri ve detayları ile ele alınıp incelenirse şu şekillerde kategorize edilip sınıflandırılabilir:

### **Hazırlanmış Piyano**

Ses tınılarını değiştirmek için piyanoya değişik tahta, metal, plastik veya camdan yabancı cisimlerin sokulmasıyla oluşturulan bu teknik; kuyruk kısmındaki tellerin arasına veya üzerine kağıt parçası, demir para, çivi, iğne, metal parçası, kalem, cetvel, mektup açıcı, cam çubuk, mızrap vb. yerleştirilmesi ile meydana gelir (Görsel 3). Performans sırasında çalma klavyede gerçekleşse de, öncesindeki hazırlık ve ses rengi elde edişiyile oldukça farklı ve yenilikçi bir yaklaşımdır. Ancak icranın tamamen klavyede gerçekleşmesiyle; diğer genişletilmiş tekniklerdeki

performans esnasında aktif biçimde yabancı cisim kullanımına göre, daha pasif bir konumdadır.

Bu tekniğin yaratıcısı diyebileceğimiz en önemli isimlerden biri olan John Cage'in "Sonatas ve Interludes" eseri bu kullanımı içeren önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Genişletilmiş tekniklerin bir diğer kaşifi olarak anmamız gereken isim George Crumb ise alışılmadık tını kullanımı ve modern teknikleri ile bilinir. Kapağı açık bir kuyruklu piyanoya dökülen cam misketler gibi kullanımlar yapan G. Crumb'ın örnekleri arasında, iki albümden oluşan "Makrokosmoslar" ve "Voice of the Whale - Proterozoik(Var. II)" deki titreyen tellere ataş takılması uygulaması yer almaktadır. Bu tekniğe dair detaylar bölüm 4'te ele alınacaktır.



**Görsel 3.** Vidalarla hazırlanmış piyano örneği. (Osmun, Ross, 2015)


Bu kullanımdan esinlenerek ortaya çıkmış "Tack Piyano", bu çalışmada hazırlanmış piyanonun bir alt oluşumu olarak ele alınmıştır. Kullandığı materyal ilişkisinden ötürü, hazırlanmış piyano içerisinde ele alınması uygun görülmüştür. "Bowed Piyano" ise, hem materyaller hem de uygulandığı açısından, çok daha farklı olmasından ötürü ayrı bir kategori olarak değerlendirilmiştir. Yine de her iki oluşumun esin kaynağının hazırlanmış piyano olduğu tartışılmazdır. Bu nedenle tack piyano ile ilgili detaylara bölüm 4.5'de değinilecektir.


## Bowed Piyano (Telleri Yay Gibi Eğilmiş Piyano)


Oldukça karmaşık ve ustalaşması zaman alan bu teknik, telleri ip ile yönlendirmek için; misina ve benzeri malzemelerin tellerin arasına ve etrafına sarılıp, telli çalgılardaki gibi ileri, geri çekilmesiyle ses üretilmesini temel alır (Cebe, 1914, s. 181). Hazırlanmış piyanonun bir uzantısı olarak karşımıza çıkan bu uygulamada ilk olarak bir kurdele şeridi veya bir naylon balık misinasının uçları bant ile bir araya getirilir. Ardından bu yaylarla teller örülür. Daha sonra tellere örülü yayların bir taraftan diğer tarafa önden arkaya veya arkadan öne doğru çekilmesi ile bir veya daha fazla nota elde edilir. Reçine kullanımı sayesinde yay ve tel arasındaki sürtünme kesintisiz ses üretimini sağlar. Bu sayede bowing tekniği, tek bir nota üzerinde, sonsuz sayıda doğuşkan (armonik) üretmeyi ve pedal veya elektronik cihaz olmadan; sürekli ton oluşturulmasını, orgdaki gibi mümkün kılar.

Curtis Curtis-Smith tarafından, 1972'de icat edilen bu yöntemin ilk kullanımı, "Rhapsodies" eserinde görülür (Görsel 4). Naylon ipinden yapılmış yaylar, performanstan önce tellerin arasından geçirilerek; tellere stratejik olarak konumlandırılmıştır ve performans sırasında belirli bir sırada, yalnızca bir kez kullanılmaktadır. Piyanist iki elini kullanarak, tellerin üzerindeki yayları çekerek, keman çalar gibi bir teknik ile ses çıkarmaktadır. İcracının telleri aynı anda, hem yay gibi eğmesi hem de çektirmesini gerektiren bu tekniği; başarılı bir şekilde uygulaması için çok fazla uygulama ve enstrümana aşinalık gerekir.


**Bows for the Second piece:**

**GOLD** 


 - bow

**ORANGE** 

**Piano strings:**

Threaded thus:  "tip" (l.h.)\* "frog" (r.h.)\*\*

under the middle F# string. (Over all the other strings)

Threaded thus:  "tip" (l.h.)\* "frog" (r.h.)\*\*

under the 1st of the (♯) strings (counting from left to right) Over all other strings.

(\*l.h. is not used for the bows in the 2nd piece, as the r.h. pulls the bows alone)

\*\*The terms "frog" and "tip" (as well as upbow (∨) and downbow (∩)) are taken directly from violin terminology: i.e., the frog end of the bow is at the right; the tip end is at the left.

**Görsel 4.** Curtis Curtis-Smith. Rhapsodies, Performans notları, Salabert edisyonu. 1973, (Ishii, Reiko, 2005)

Yaylar, partiyonun başlangıcında verilen talimatlar ve resimlerle gösterildiği gibi performans öncesi piyanoya yerleştirilmelidir. “Upbow” (“V”) terimi için, piyanist yayları sağ elle çekmeli; “Downbow” (“∟”) terimi içinse sol elle çekmelidir. Bu kullanım yaylı çalgılar terminolojisindeki uygulamanın birebirdir. 1977 yılında, saksafon ve piyano için yazdığı, “Unisonics” isimli eserinde de bu tekniği kullanmıştır. Özellikle keman ve piyano için 1987’de kaleme aldığı “Fantasy Pieces” eserinin son bölümü “Romance”, piyanoyu kemanın tınısal rengine yaklaştırmak adına; bu tekniği kullandığı önemli bir örnektir.

Curtis Curtis-Smith’in ardından, bu tekniği; başka bir yorumla ele alan, çok önemli bir diğer isim Stephen Scott, onun bu kullanımından oldukça etkilenmesi üzerine 1977’de kurduğu “Bowed Piano Ensemble”de; birkaç piyanistin, bir kuyruklu piyanonun etrafında (üst kapağı çıkarılmış halde) durduğu; her birinin sorumlu olduğu telleri, yay gibi eğerek çaldığı bir “piyano orkestrası” yaratmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Bowed Piano Ensemble. Newsounds.org

C. Curtis-Smith’in kullandığı monofilament yerine; deneyleri sonucu başka malzemeler de keşfeden S. Scott, ses ve acelite açısından daha hassas ögeler elde etmeye imkan sunan yaylar yarattı. 1977’de yazdığı “Music One for Bowed Strings” de, hem yumuşak hem de sert yaylar kullandı. Ortaya çıkan ses, çello gibi yaylı enstrümanların rezonansına ve armoni özelliklerine sahipti. 1983’te

bestelediği “Resonant Resources” ise bowing piyano ile elektronik müziği sentezlemesiyle ilgi uyandıran bir çalışmasıdır (Proulx, 2009, s. 136). 1994 yılında yaylı piyano topluluğu için “Vikings of the Sunrise”i besteleyen S. Scott’un bu eserinde, on sanatçı piyano etrafında; piyano içindeki telleri eğmek (yay ile çalmak), vurmak, çekmek, ovalamak ve tıngırdatmak için toplanır (Ishii, 2005, s. 88).

## **String Piyano**

H. Cowell tarafından adlandırılan string piyano tekniği, doğrudan tellerde parmak ve ellerle çalmayı içerir. Bu tabir tellere doğrudan müdahale etmek veya piyanonun tellerine el ile müdahale edilmesiyle farklı tınılar elde etmek anlamında kullanılmaktadır (Cebe, 1914, s. 180). Bu teknik piyanonun sadece klavye üzerinde çalmadan ziyade farklı tını çeşitliliği elde etmek için; kuyruk içinde tellere vurarak veya hafifçe dokunarak ve telleri çekerek, ovalayarak veya süpürerek çalınmasından ötürü bu ismi almıştır.

H. Cowell, piyanist olarak piyano tuşlarına çarpmak veya buna ek olarak sesin telleri doğrudan manipüle ederek üretildiği bu genişletilmiş teknikleri, toplu bir şekilde tarif etmiştir. 1920’lerde H. Cowell tarafından öncülük edilen bu teknikler artık birçok avangart bestecinin eserlerinde sıklıkla kullanılmaktadır. H. Cowell’ın string piyano tekniğini kullandığı “Aeolian Harp” adlı eseri bu tekniğin en temel ve yalın örneklerindedir. Burada, piyanistten sol el ile klavyedeki notalara sessizce basarken, sağ el ile piyanonun tellerinde glissando yapması istenir (Cebe, 1914, s. 182). Bu tekniğin kullanıldığı diğer örnekler arasında, G. Crumb “Makrokosmos Cilt I ve II”, H. Cowell “A Continuum Portrait, Bölüm 1 ve 2”; “Piece for Piano with Strings” ve tamamen icracının kuyruk tarafında durup tellerle iletişimine dayanan “The Banshee” yer alır (Akbulut, 2010, s. 3081). Bölüm 3.4’te bu tekniğin ayrıntılarına yer verilecektir.



## **Salkım Akorlar**



İngilizcesi “Tone-cluster” terimi ile ifade edilen, H. Cowell tarafından sıkça kullanılan bir yöntemdir. Çeşitli aralıklardaki akor kümelerini çalmak için gerek



yumruk gerek dirsek ve bütün kol veya el ya da avuç içi ile tuşlara basma yöntemlerini ifade etmektedir. Belirtilen üst ve alt ses arasındaki tüm sesler, (sadece beyaz, sadece siyah veya hem beyaz hem siyah tuşlardan oluşabilir) uğultu ve kalabalık yaratmak için efektif bir şekilde kullanılmaktadır. Bir akor olarak, aynı anda çalınan en az üç ardışık notayla (örneğin, do-re-mi bemol) bir salkım yaratılabilir. Salkım akorlar armoni için değil sonoritesi için kullanılırlar.

Piyanoda bir beyaz tuş kümesi, bir siyah tuş kümesi veya karışık (kromatik) bir küme üretilebilir. Kümeler, eklenecek notaya ve nota aralığına bağlı olarak parmaklar, yumruk, el ve hatta kolla çalınabilir. Salkım akorlar, sadece, belirli veya belirsiz bitişik aralıkların bir kombinasyonu olarak değil aynı zamanda bir akordan ziyade bir yapı olarak düşünülmelidir. Küme sabit iki ses aralığından oluşmasına rağmen üst tonların etkileşimi ve yoğun ardışıklık ile gürültüye benzer belirsiz etkiler üretir. Bu durum, bestecinin kaynaklarının bir parçası haline gelen; bir ses kitlesi veya gürültü olarak tanımlanabilir. Küme kelimesi bir anti-uyum, yoğunluk içerisinde bir ses kalabalığı ve gürültü arasındaki çağrışımları dile getirmek için kullanılmıştır. Pierre Boulez kümeyi, şekilsiz bir malzeme ile doldurulmuş bir alanı temsil eden frekans bandı olarak tanımlamıştır.

Notasyonda, Görsel 6'da olduğu gibi siyah tuşlarda mı, beyaz tuşlarda mı, yoksa ikisinin kombini olarak mı yapılacağı ve küme aralığını belirten başlangıç ve bitiş sesleri belirtilir. Burada başlangıç ve bitiş sesleri kesin bir şekilde belirtilmiş salkım akor gösterimi örneği yer almaktadır.

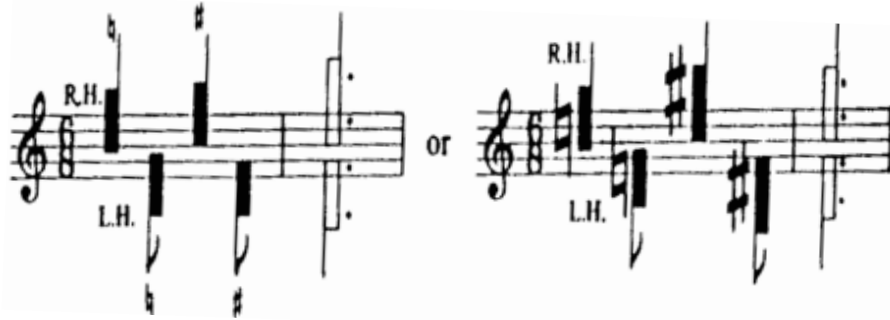
Thus, the symbols  should be played: 

With a sharp:  = 

With a natural:  = 

Görsel 6. Salkım akorların notasyonu. (Ishii, Reiko, 2005)

Başlangıç ve bitiş sesleri keskin çizgilerle belirlenmemiş salkım akorların gösterimi ise, Görsel 7’de görülmektedir. Aynı zamanda görüldüğü üzere, salkım akorların notasyonunda belirtilen değiştiriciler seslerin önünde büyük tek bir sembolle de gösterilebilir.



**Görsel 7.** Salkım akorların diğer notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

H. Cowell’ın bir piyano albümünde yer alan “The Tides of Manaunaun”, “The Hero Sun” ve “The Voice of Lir” eserleri bu teknikten oluşan örneklerdir. Bu yöntem ile elde edilen mikrotonları kullanan H. Cowell’ın diğer eserleri arasında yer alan; “Adventures in Harmony” (1913), “Dynamic Motion” (1916) ve “Tiger” (1930) gibi salkım akor kullanımından oluşan eserlerinin ardından; bazıları, ona “dünyanın en gürültülü piyanisti olma ününü” verdi. O, bu tekniği meşru bir müzik ekipmanı olarak tanıtmak için en fazla çaba harcayan müzisyendir. H. Cowell’ın bu tekniği keşfetmesinden birkaç yıl önce; C. Ives tarafından kullanılan salkım akorlar, eğilimin adlandırılması, sistemleştirilmesi ve popülerleştirilmesi açısından; H. Cowell’ın icadı olarak kabul görmektedir.

Charles Ives, uluslararası öneme sahip Amerikalı bestecilerden biri olarak kabul edilmektedir. Onun geniş kapsamlı kompozisyon teknikleri arasında; çoktonluluk, çok ritimlilik, salkım akorlar, rastgele elementler ve çeyrek tonların keşfi yer almaktadır. “Three Quarter Tone Piano Pieces” parçasında ve bestecinin tanınmış ve saygın parçalarından “Piyano Sonatı No. 2, Concord, Mass.”da (yaygın olarak “Concord Sonata” olarak bilinir) salkım akor kullanımları görülmektedir. Piyano sonatının ikinci bölümünde, piyanonun tuşlarına 14 3/4 inç uzunluğunda tahta parçasıyla basılarak bir küme akoru oluşturulur. Burada salkım akor kullanımı tahta parçasıyla gerçekleştirilir (Demirci Akbulut ve Savaş, 2012, s. 2). C. Ives’in 1910 yılında yazdığı “Scherzo: Over the Pavements”, piyano icracısının, salkım



akorlarla çalma tekniğini kullandığı; dokuz sanatçı için yazılmış bir oda orkestrası çalışmasıdır.

Humfrey Anger, çan seslerini taklit etmek için 1911'de yazdığı piyano parçası "Tintamarre"de salkım akorlara yer vermiştir. Piyanist Leo Ornstein, bol miktarda salkım akor içeren "Wild Men's Dance" parçası ile dikkat çekerken; 1986'da "Twelve New Etudes for Piano" eserini tamamlayan ve iki yıl sonra bu çalışma üzerine Pulitzer Ödülü'nü kazanan, William Bolcom ise geleneksel yöntemlere entegre edilmiş salkım akorları kullandığı etüt çalışmalarıyla öne çıkmaktadır. Bu konu ile ilgili daha detaylı incelemeler bölüm 3.3'te yer almaktadır.

## **Glissando**

Modern piyano tekniklerinin 20. yy.daki başlangıç serüveninin temelinde; aslında 19. yy.da, sonoritesel veya çalma tekniği alanında pek de devrimci adımlar yaşamayan müzik algısındaki glissando kullanımının varlığı yatmaktadır. Piyanistik açıdan enstrümanın sınırlarını zorlayan Franz Liszt bile uygunsuz kullanım açısından glissandonun ötesine geçememiştir. 19. yy.a kadar, piyano çalma teknikleri açısından sadece klavyedeki kullanımı ile tek yenilik olarak değerlendirebileceğimiz glissando; zamanla gelişerek, ilerleyen yıllarda yeni şekillerde karşımıza çıkacaktır.

Glissando çeşitleri içerisinde klavye glissandosu, beyaz tuş/siyah tuş glissandosu veya her ikisini de içeren kromatik glissandolar, sağ ve sol el glissandosu, aşağı veya yukarı glissandolar, tel glissandosu, tellerde yabancı maddelerle (çivi, pena gibi) glissandolar yer alır. Yoğunluk derecesine göre ise bir notadan oluşan glissandolar, çoklu notalardan oluşan glissandolar (üçlü, altılı aralıklı seslerden veya akorlardan oluşanlar vb.) ve oktav glissandolar şeklinde sınıflandırılır.

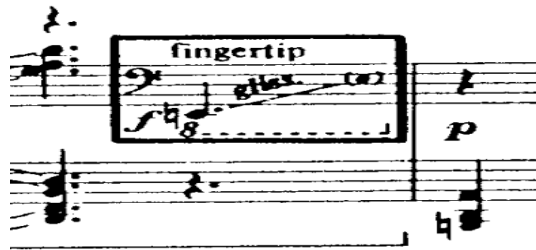
Parmak ucu, tırnak veya bir nesne kullanımı ile yukarı ve aşağı doğru çalınan glissandolar; hem piyanonun tuşesinde hem de kasası içerisindeki teller boyunca uygulanabilir. Notasyonda tırnak ile yapılan teknikler, "☺" sembolü ile gösterilir. Bunun yanı sıra, her bestecinin kendi notasyon dili vardır ve bu sembol yerine, kısaltmalı yazımları veya açıklayıcı ifadeleri tercih edebilirler. Görsel 8'de

piyanonun içerisinde yani tellerde gerçekleştirilen, tırnakla yapılması istenen glissandonun yazımına dair bir örnek yer almaktadır.



Şekil 8. Tırnakla yapılan glissandonun notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

Görsel 9’da ise, tırnakla veya parmağın herhangi başka bir kısmı ile değil; parmak ucuyla yapılması istenen bir glissandonun açıklamalı gösterimine dair farklı bir örnek görülmektedir.

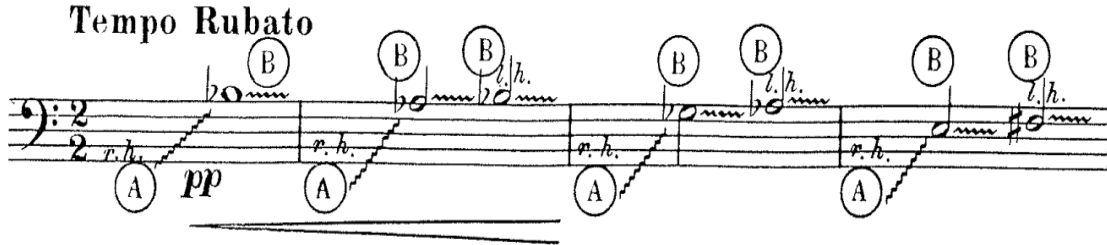


Görsel 9. Parmak ucuyla yapılan glissandonun notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

Tellerde yapılan glissandonun iki ana çeşidi vardır. Birincisi, bir parmak veya parmak grubuyla; herhangi bir sayıda teli süpürmekten oluşur. Burada, piyano sesi neredeyse bir arp gibi duyulur. İkincisi ise boylamasına glissando olarak adlandırılan bir parmağın, tek bir tel üzerinde uzunluğu boyunca kaydırılmasıyla elde edilen bir tel glissandosudur. Bu, sadece tellerin işlenmiş bakırdan yapıldığı; sarmal bas perdelerinde gerçekleştirilebilir.

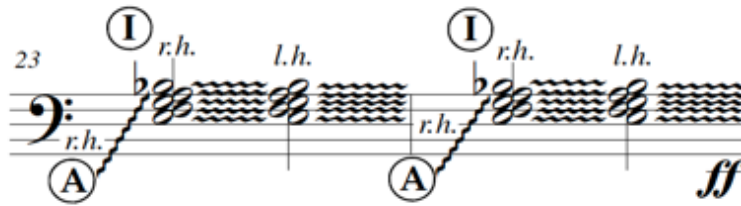
Boylamasına glissando, H. Cowell’in en başarılı piyano parçası olan; “The Banshee” tarafından temsil edilmiştir. Bu parçada piyanist, tamamen piyanonun kuyruk kısmında ayakta durarak tellerde glissandolarla eseri icra etmektedir. Bu konum, piyanistlere; amortisörlerin ötesindeki bas tellerin tüm uzunluğuna fiziksel erişim sağlar. Farklı sesler arasında gerçekleştirilen glissandoların geleneksel notasyondaki gösterimi aynı kullanımı sürdürmekteyken; boylamsal glissando Görsel 10’daki gibi belirtilmektedir. Burada A ile belirtilen yerler iki farklı ses

arasında yapılan glissandoları, B ile belirtilen yerler ise tek bir tel üzerinde boylamasına gerçekleştirilen glissandoyu göstermektedir (Osmun, 2015, s. 6).



**Görsel 10.** Henry Cowell. The Banshee, 1-4. ölçüler, Urtext edisyonu. 1925, Petruccimusiclibrary.org

Boylamsal glissandolar aynı anda birkaç tel üzerinde gerçekleştirilirse, Görsel 11'de görülen notasyondaki gibi belirtilir. "I" sembolüyle belirtilen beş seste, aynı anda boylamsal glissando yapılmaktadır (Osmun, 2015, s. 6).



**Görsel 11.** Henry Cowell. The Banshee, 23-24. ölçüler, Urtext edisyonu. 1925, Petruccimusiclibrary.org

Klavyede glissando, beyaz tuşlarda ve siyah tuşlarda veya kromatik olarak her ikisinde birden çalınabilir. Buna karşılık, genişletilmiş tekniklerde; geleneksel çalma biçiminden ayrılan tel glissandosunu ise sadece kromatiktir ve çok daha yumuşaktır. Teknik olarak, tellerde uygulanan pizzicato ve kromatik glissandonun çok ortak noktası vardır. Her ikisi de daha yuvarlak bir ses elde etmek için doğrudan damperlerin ötesindeki tellerde ve bazen de daha nazal bir tını yakalamak için damperlerden önceki tellerde çalınabilir. Glissandoya başlamadan önce uzatma pedalına basmayı ve tellerin titreşmeye devam etmesini sağlamak için sürekli basılı tutmayı unutmamak gerekir. Glissandolar bambu çubukları, kartvizit, ahşap cetveller, dondurma çubukları ve pena gibi bazı nesnelere aracılığı ile de gerçekleştirilebilir. Geleneksel enstrümanların, olağandışı enstrümantal kombinasyonlarını kullanan Sofia Gubaidulina'nın "Piano Sonata" eserinde, tellerin akort pimleri kısmında, bambu çubuklarıyla yapılan glissando kullanımı mevcuttur.

## Pizzicato

Yaylı çalgılardaki gibi; piyanonun kasası içerisindeki tellerin doğrudan bir parmakla çektilmesi “pizzicato” ile tanımlanır. Yaylı çalgılar terminolojisinden alınan bu terim birebir oranda yapılan uygulamanın aynısını ifade etmektedir. Bu teknikte elde edilen ses rengi beş faktöre bağlı olarak değişir. Bunlar; telin malzemesi ve durumu, teldeki gerilim miktarı, teli çektilmek için kullanılan kuvvet, telin çekildiği yer ve teli çektilmek için neyin kullanıldığıdır. Klasik bir şekilde parmak ile uygulanabileceği gibi yabancı materyaller veya pena, tokmak, çivi gibi aparatlarla da gerçekleştirilebilir.

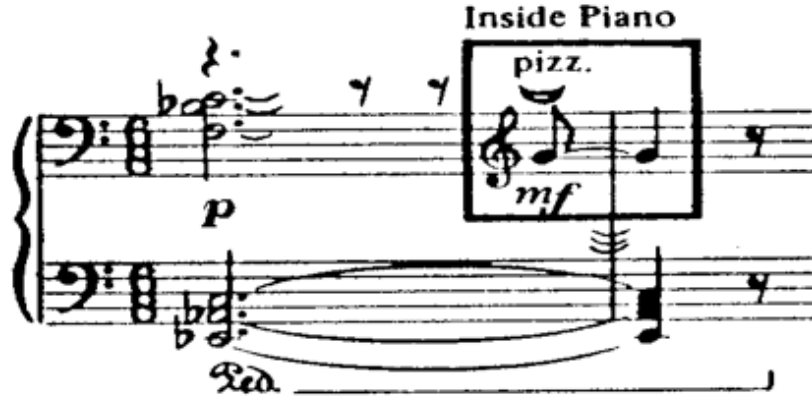
Sanatçı doğrudan tellerde çaldığında damperler, klavyede çaldığındaki gibi otomatik olarak yükselmez. Bir notayı parmaklarla çalmadan önce, tellerin titreşime hazır olmasını sağlamak için damperleri yükselterek pedala basmak gerekir. Glissandoda olduğu gibi tellerde yapılacak pizzicatoda da, pedala basmayı hatırlamak önem taşır.

Glissando ile benzer özellikler taşıyan bu tekniğin uygulanması ise, aynı şekilde amortisörden önce veya ötede gerçekleştirilebilir. Telin, damperin yaklaşık üç ila beş inç ötesinde çektilmesi ile temel pizzicato sesi; güzel, tok ve sıcak bir renkle üretilir. Besteci tarafından aksi belirtilmedikçe, pizzicato burada çalınmalıdır. Görsel 12’de yer aldığı gibi notasyonda “pizz.” ifadesi ile belirtilen pasajlarda uygulanır (Görsel 12).

The image shows a musical score for a piano, titled "Inside the Piano". It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The score includes dynamic markings: *f*, *sfz*, *mf*, *ff*, *mf*, and *ff sub.*. There are two boxes labeled "pizz." above the treble staff. The first box is above a triplet of notes, and the second box is above a triplet of notes. Below the score, there are three boxes with arrows pointing to specific parts of the score: "raise damper the ordinary way (by playing the C)", "raise damper with silently depressed key", and "raise dampers with pedal".

Görsel 12. Pizzicatonun notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

H. Cowell'ın, "Aeolian Harp" eserinde, temel alınan tellerde glissando kullanımına, tellerde pizzicato kullanımı da eşlik etmektedir. Glissandoda değindiğimiz gibi tırnakla yapılan pizzicatlarda Görsel 13'te yer almakta olan, önceden bahsettiğimiz belirlenmiş sembol ile yazılabilir veya detaylı talimatlarla da belirtilebilir (Ishii, 2005, s. 30).



Görsel 13. Tırnakla yapılan pizzicatonun notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

### Tel Rezonansı ve Yankılanması

Bir veya daha fazla tuşa sessizce basmak, karşılık gelen tellerin serbestçe titreşmesini sağlamak, böylece bir tür yankı efekti yaratmak için kullanılan yöntemi tel rezonansı ve yankılanması şeklinde ifade edebiliriz. Bir tuşa veya bir tuş grubuna sessizce basılı tutularak yapılan bu teknikte, sessiz tuşların damperi tellerden ayırması ile diğer tellerin tepki yaratarak titreşmesine izin verilmiş olur.

Bu şekilde rezonans elde etmenin iki yaygın yolu vardır. İlkinde piyanist uzatma pedalına basarken, notaları çalar; ardından uzamakta olan ve önceden pedala aldığı basılı sesleri tutar ve pedalı değiştirir. İkincisinde sanatçı sessizce tuşa basar ve el veya sostenuto (orta) pedal ile onu tutar.

Şaşırtıcı bir şekilde, bu tekniğin yukarıda bahsedilen birinci yöntemle ele alındığı ilk yayınlanan örnek olarak Robert Schumann'ın 1835'te yazdığı "Carnaval Op. 9" eserinin "Paganini" başlıklı bölümü karşımıza çıkar. Görsel 14'te yer almakta olan bu parçanın son ölçüsünde, yedili mi bemol majör akoru kullanan besteci, pedalı temizlemeyi de işin içine katarak ciddi bir rezonans yaratıyor.



**Görsel 14.** Robert Schumann. Carnaval Op.9 No.17 "Paganini", 33-37. ölçüler. 1835, (Ishii, Reiko, 2005)

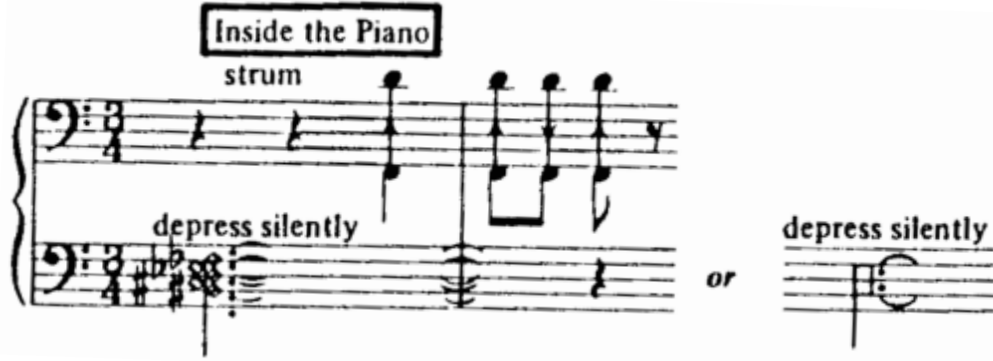
İkinci yöntemle ele alınan eserlerin en eskilerinden biri de A. Schoenberg'in 1909'da yayınlanan ilk atonal eseri "Drei Klavierstücke Op. 11" dir. Görsel 15'te bu tekniğin farklı müzikal bağlamlarda ele alındığı ölçüler görülmektedir.



**Görsel 15.** Arnold Schoenberg. Drei Klavierstücke Op.11 No.1, 14-17. ölçüler, Universal edisyonu. 1909, Imslp.org

A. Schoenberg, benzer bir işlemi, "Concerto for Piano and Orchestra Op. 42"de; 245 ila 248 arasındaki ölçülerde de kullanmıştır. Buna örnek verilebilecek bir başka kullanım ise C. Ives'in "Piano Sonata No. 2"sinin ikinci bölümünde yer almaktadır.

Görsel 16’da görüldüğü üzere; ikinci yöntemle ele alınan sessizce bastırılan tuşlar notasyonda elmas şeklinde bir sembol ile belirtilmektedir. Bunun yanı sıra görüldüğü gibi çeşitli alternatif gösterimler ve açıklamalarla da yer alabilir.



Görsel 16. Sessizce bastırılan tuşların notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

Duyurulan bir ses de sonradan basılmaya devam ederek, rezonans elde etmek adına kullanılabilir. Bunun notasyonunda, uzayan seslerin standart gösterimi, sessizce bastırılan seslerin sembollerine dönüşür (Görsel 17).



Görsel 17. Çalınan seslerin farklı notasyona dönüşmesi. (Stone, Kurt, 1980)

### Sesi Susturma ve Sönümlendirme Tekniği

İngilizcesi “muting” olan susturma veya sessizleştirme tekniği, parmak veya el kenarının, klavyede eş zamanlı basılan notaya ait ilgili telin üzerine; titreşimlerini sınırlamak için bastırılması ile gerçekleşir. Çoğunlukla sağ el piyano kasasının içindeki akort pimleri ve damper arasındaki telin üstüne yerleştirilip, sol elle klavye üzerindeki notaların çalınmasıyla uygulanır (Cebe, 2014, s. 181). Susturulmuş sesler, sürdün görevi üstlenen parmağın, telin titreşimlerini ne kadar kısıtladığına bağlı olarak değişir.

Teli, damperlerin ötesinde susturmak mümkün olsa da normalde bu şekilde yapılmaz, çünkü bu esnada yanlışlıkla bir doğuşkan üretilebilir. Tipik olarak, susturmalar; akord pimlerinden bir inç ileride ve damperlerden geride, tellere bastırılarak yapılır. Kauçuk takozlar ve keçe takozlar da susturma ekipmanı olarak kullanılabilir. Parmakların kapatamayacağı genişlik ve aralıkta uygulamalarda; özellikle uygun ebatlarıyla bu tarz malzemelerin, sürdün olarak kullanıldığı görülmektedir. Nota üzerindeki gösterimi “+” şeklindedir. Susturma tekniğinin notasyonu Görsel 18’de verilmiştir.

### Muffle or “Stop” the String with a Finger (Before Playing)



Görsel 18. Susturulmuş seslerin notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

Susturma işleminde, el içeride çoktan tele müdahale ediyorken, nota çalınır. Sönümlendirme işlemi ise, notaya basıldıktan sonra; diğer elin, uzamakta olan sesin titreştirdiği tel üzerine, belirli hız ve basınçlarda vurması ile kademeli olarak gerçekleştirilir. Tellere avuç içi, parmak ucu, tırnak veya el kenarı ile müdahalelerle sönümlendirme işlemi yapılabilir. Notasyonda bir daire işareti içerisinde yer alan “+” ile gösterilir. Görsel 19’da sönümlendirmenin parmak ucuyla yapılması belirtilmiştir.



Görsel 19. Sonradan susturulan seslerin notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

Kuru bir vurmali sesini, normal bir tonun yarısı kadar rezonans sesini veya aradaki herhangi bir yankıyı elde etmek, bu yöntemler ile olasıdır. Susturma ve sönümlendirme olasılıklarıyla sonsuz ses yükseklikleri ve renkleri yaratılabilir. Davulları, ksilofonları, marimbaları, gongları ve gamelan (Endonezya ve

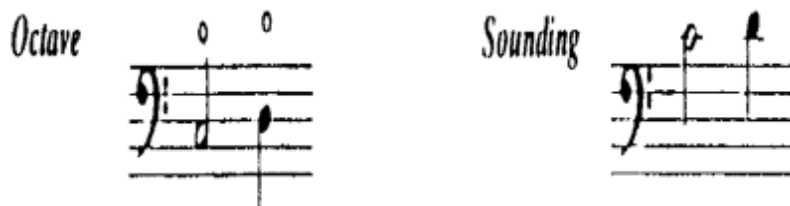


Güneydoğu Asya müziği) enstrümanlarını anımsatan beklenmedik derecede güzel ses renkleri üretebilmek mümkün hale gelmektedir. Aynı zamanda bu teknikler sınırsız yankı imkanları da sunmaktadır. Bu teknikler, özellikle George Crumb ve David Cope tarafından sıkça kullanılmıştır (Cebe, 2014, s. 181). Türk besteci piyanist Fazıl Say'ın "Kara Toprak" eserinde kullandığı teknik de bu uygulamaya girmektedir (Akbulut, 2010, s. 3082).

### Doğuşkan Yaratma (Armonik)

Uygulama açısından doğuşkan, susturmanın bir varyantıdır. Yaylı çalgılardaki "flageolet" tekniğinin piyanoya yansımasıdır. Bir el, klavyede aynı notayı çalarken; parmağı, ona karşılık gelen telin üzerine hafifçe koyarak, doğuşkan üretilir. Ancak doğuşkan elde edebilmek için; parmak, düğüm adı verilen telin belirli bir noktasına yerleştirilmelidir. Bir düğümüne basarak piyanist, telin bazı titreşimlerini kısıtlamakta, bazılarını da öne çıkartmaktadır. Normalde daha güçlü birincil titreşimler tarafından emilen ikincil titreşimler, bu işlemle duyulabilir hale gelir.

Piyanodaki her telin, her biri farklı doğuşkanlar üreten; birkaç düğüm noktası vardır. Bir tel üzerinde üretilen farklı doğuşkanlar, parça terimi ile tanımlanır: birinci parça, ikinci parça, üçüncü parça... Bazı düğümleri bulmak ve etkinleştirmek çok zordur. En kolay olanı, tel uzunluğunun tam ortasında yani merkezinde bulunur. Teli iki eşit parçaya böldüğünden, bu düğümün ürettiği doğuşkan ikinci parçadır. Doğuşkan sıralamasında elde edilen ikinci ses, notanın bir oktav üstteki sesidir. Ancak, bas tellerinin uzunluğundan ötürü; bu ikinci parçayı (çalınan sesin bir üst oktavı) elde edebilmek, pek mümkün değildir; orada diğer yüksekliklerdeki parçaların doğuşkanları elde edilir. Diğer parçalarda, doğuşkan sırası prensibine paralel olarak elde edilir. Notasyonda nota üzerindeki bir daire ile gösterilmektedir (Görsel 20 – Görsel 21).



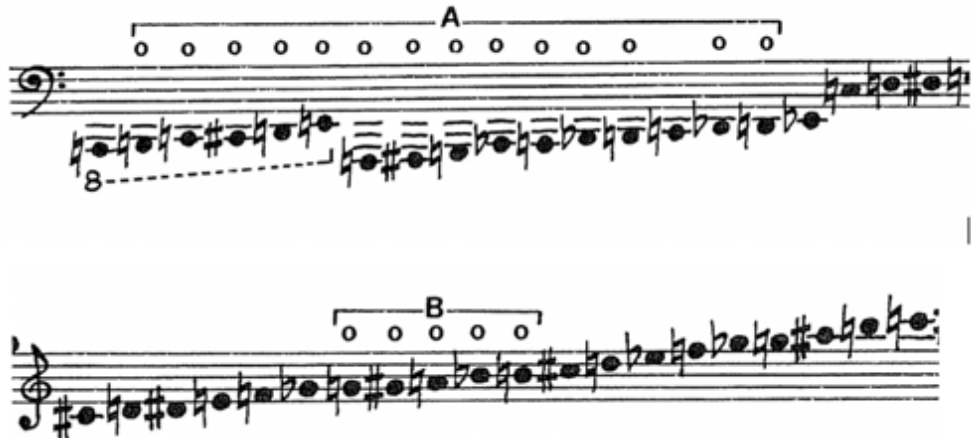
Görsel 20. Doğuşkan seslerin notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)



**Görsel 21.** Doğuşkan seslerin diğer notasyonu. (Stone, Kurt, 1980)

Elde edilmesi istenen doğuşkanlar, notasyonda ilave görsellerle detaylı gösterilir veya parçanın girişinde talimatlar kısmında; doğuşkanların, hangi parçayı üretmek üzere kullanıldığı belirtilebilir. Eğer bestecinin bütün doğuşkan sembolleri ile elde etmek istediği tek bir parça varsa; bunun sesin, oktavi, üçlüsü, beşlisi mi ya da ikinci, üçüncü, dördüncü parçası mı olduğunu açıklama kısmında tanımlaması gerekir. Görsel 22’de, G. Crumb’ın “Makrokosmoslar” ikinci cildinin talimatlar sayfasında yer alan doğuşkanlara dair detaylı anlatımı örnek olarak sunulmuştur. Besteci, burada A ile belirtilen seslerde doğuşkanların beşinci parçasının, damperlere yakın düğüm noktasında; B ile belirtilen seslerde ise doğuşkanların ikinci parçasının, tellerin merkezine doğru elde edilmesini istediğini ayrıntılı bir şekilde belirtmiştir.

with a crayon. The strings to be prepared in this manner are distinguished by the symbol [o]. The harmonics within bracket “A” are 5th partial [the node located near the dampers]; within bracket “B”, 2nd partial [the node located at the center of the string]):



**Görsel 22.** George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, Performans notları, Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com

Doğuşkanları parçanın akışı sırasında direkt bulabilmek oldukça zordur. Bu nedenle, genellikle işaretleme ile yerlerinin bulunması kolaylaştırılmaktadır. Bir doğuşkanın elde edildiği düğümün yerini işaretlemenin en iyi iki yolu, tebeşir ve dikiş ipliğidir. Düğüm üzerinde tebeşirle bir işaret yapmak; bir parça sırasında bu düğüme hızla ulaşmanın, basit ve etkili bir yoldur. Ancak parmağınızı düğüme yerleştirdiğinizde, tebeşir işareti yavaş yavaş kaybolacaktır. Bu nedenle, düğümün konumunu, kısa bir dikiş ipliği ile çok sıkı bağlamadan işaretlemek daha iyi bir seçenektir. Bir parça, birçok farklı telde ve düğümde çalmayı gerektiriyorsa; avantaj sağlamak için farklı renkteki dikiş iplikleri kullanılabilir.

Doğuşkanların, normal bir notanın hayaleti gibi gümüşü, şeffaf ve boğuk bir tonu vardır. Besteciler hassas ve üretilmesi zor oldukları için bunları yavaş ve sessiz pasajlarda kullanırlar. Bu bağlamda, gizemli ve büyülü olabilirler. Genellikle, dinleyicilerin onları duyabilmesi için mümkün olduğunca yankılanması arzu edilir. Bu amaçla G. Crumb, damper pedalını kullanmayı ve doğuşkanların daha parlak bir şekilde çalınması için akor çalındıktan hemen sonra parmakları düğümlerden kaldırmayı önerir. Kauçuk takozlar elle üretilebileceğinden, daha hassas doğuşkanlar üretmeye yardımcı olan materyaller arasındadır. Bazı piyanistler parmak ile doğuşkan bulmak yerine bu takozlardan yararlanmaktadır. Bu tekniği G. Crumb, L. Barnes ve diğer birçok besteci eserlerinde kullanmıştır.

### **Müzik Dışı Vokal Etmenlerin Kullanımı**

Piyanonun içine veya kuyruk kısmına doğru konuşma, bağırma, fısıldama ile icra sırasında uğultu çıkarma, ayakla yere vurma, alkışlama, ısıklık çalma, şarkı söyleme gibi müzik dışı etmenlerin kullanılması gibi uygulamalarda görülmektedir. Bu kullanımların piyano çalmakla bir ilgisi olmamasına rağmen, besteciler bazen piyanistten bir parça içerisinde ses çıkarmasını isteyebilirler. Herhangi bir vokal tekniği söz konusu olduğunda, besteci piyanistten profesyonel bir seviye beklemez. Eğer öyle olsaydı, bölüm bir şarkıcı için yazılırdı. Vokal tekniklerin kullanılmasının amacı, bir pasajın atmosferini geliştirmek ve müziğe söz veya efektlerle etkileyici anlamlar katmaktır.

Frederic Rzewski'nin 1991 yılında yazdığı "De Profundis" eserinde, Oscar Wilde'in Lord Alfred Douglas'a yazdığı mektuplarından biri piyanist tarafından seslendirilmektedir. Piyanistin konuşmaları, inlemeleri, bağırımları, iç çekmeleri, vücudunun belirli parçalarına vurması ile elde edilen efektler bu eserde yer almaktadır. Bunun bir sonucu olarak, piyano çalmanın yanı sıra bir anlatıcı ve tiyatrocunun görevi üstlenen piyanist kavramı karşımıza çıkmaktadır.

Luciano Berio'nun deneysel çalışması "Sequenza" başlıklı solo parçalarında bu şekilde ele alınmış eserlere örnek verilebilir. M. Kagel ve G. Crumb'ın da, piyanistin vokal eklemelerini, taklit ve ısıklıklarını içeren kullanımlarla ele aldıkları eserleri örnek gösterilebilir. Aynı zamanda, vokal uygulamalar dışında beden dili, jest ve mimiklerle ele alınan çalışmalar da görülmektedir. Bu çalışmalarda ise müzik dışı unsurlardan ses elde ederken, vücudun çeşitli yerlerinin kullanımı söz konusudur.

### **Piyanoyu Vurmali Çalgı Olarak Değerlendirme**

Piyano tellerini içeren genişletilmiş teknikleri tamamlamak için, piyanonun çeşitli kısımlarına farklı şekillerde vurularak vurmali sesler oluşturulabilir. Dış çerçevesi gibi piyanonun tahta kasasının farklı bölümlerine veya kasa içerisindeki uygun bölmelere (köprü ve ahşap yerler gibi) vurularak; piyanoyu vurmali çalgı gibi ele almayı içeren yöntemlerden oluşur. Bu yöntemlerle elde edilen rezonansla, vurmali piyano teknikleri etkin efektler yaratılmasına imkan sağlar. Vurmali tekniklerin çoğu, piyanonun ahşap kısımlarında veya demir döküm plaka üzerinde gerçekleştirilir (Proulx, 2009, s. 96-97). Bu teknik uygulanırken, sağ pedal yani uzatma pedalının etkisiyle diğer parçaların hareketlerine tepki olarak teller devamlı titreşime uğrar. Bu nedenle teller, vurmali çalgılarda olduğu gibi sesin son bulması için titreşim merkezine ve titreşen noktaların üzerine dokunulmasıyla susturulur.

### **Materyaller İle Birlikte Piyanoyu Vurmali Çalgı Olarak Değerlendirme**

Bagetler, tokmaklar ve değişik objelerle, özellikle kapağın ve gövdenin tahtasına ve şasesine vurma, hafifçe dokunma ve benzeri hareketler yaparak çalgının diğer bölümlerini kullanma ile meydana gelir. Ben Johnston'un "Knocking Piece"

çalışmasında ve J. Cage, G. Crumb dahil olmak üzere diğer birçok bestecinin çalışmalarında belirgin bir şekilde kullanılmıştır (Cebe, 2014, s. 181).

## **Pedal**

Çağdaş müzikte yeni pedal teknikleri kullanılır ve genellikle farklı tınısal etkiler yaratır. Orta pedalı tutarken, sağ pedalı kullanarak bir yankı başlatma; sessizce basılmış tuşlara, uzatma pedalı ilavesi ile eko oluşturma ve kombinasyona bir başka pedalin eklenmesi gibi çeşitli pedal kullanımları görülebilir.

Alışılmış pedal kullanımındaki icracı tarafından ayakla basılan pedal anlayışı yerini çeşitli özgün uygulamalara bırakmıştır. İcracının klavyede bulunmadığı eserlerde, pedala bir ağırlık konularak pedalların aktif hale getirilmesi buna örnek verilebilir. Örneğin H. Cowell'ın "The Banshee" eserinde icracı kuyrukta string piyano performansını gerçekleştirirken, sağ pedalin aktif olması için üzerine bir ağırlık konulur. Pedalların uygunsuz kullanımları, özellikle 1950'lerden sonra P. Boulez ve K. Stockhausen'ın eserlerinde sıklıkla görülmektedir.

Bu bölümde yer alan örneklerle ve bestecilere ek olarak genişletilmiş teknikleri yoğun şekilde kullanan diğer Avrupalı besteciler arasında Luigi Nono, Luciano Berio, Helmut Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Heinz Holliger, Carlo Forlivesi ve Georgia Spiropoulos yer alır (Akbulut, 2010, s. 3082).

Ülkemizde ise bu tekniklerin kullanımını araştıran ve uygulayan birçok Türk besteci bulunmaktadır. Örneğin; Hasan Uçarsu'nun "Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar" ve "4 Antik Kentin Öyküsü"nde, Ertuğrul Oğuz Fırat'ın birçok piyano kompozisyonunda, Emre DüNDAR'ın zincirleme hazırlanmış piyano için "Derbeder" adlı eserinde, Mesruh Savaş'ın "16 flüt ve piyano için Biçimsiz Yansımaları"nda (Le Chant des'in Voyelles) genişletilmiş teknikler kullanılmıştır. En popüler ve bilindik örneklerden birisi ise daha önce de bahsettiğimiz F. Say'ın Kara Toprak eseridir. Ayrıca, çeşitli Türk piyanistler bu teknikleri içeren eserlere konser repertuvarlarında yer vermektedirler. Örneğin Türk piyanist Toros Can, G. Crumb'un bestelerini seslendirmekte ve kayda almakta, bir diğer piyanistimiz Elif Önal ise H. Cowell repertuvarını bizlere uygulamalı olarak tanıtmaktadır.

Ülkemizdeki değerli icracılardan oluşan bir oda müziği grubu olan Hezarfen Ensemble da özellikle çağdaş müzik icra eden ve bu tekniklerden oluşan eserlere konser repertuvarlarında sıklıkla yer veren önemli bir topluluktur.

### 3. BÖLÜM: HENRY COWELL'IN YENİLİKLERİ VE MÜZİĞİ

Bu bölümde, Amerika'da doğan yeni müzik fikrinden ve H. Cowell'ın deneysel müzik arayışlarından bahsedilmektedir. Bu alanda getirdiği en önemli iki yenilik olan salkım akor ve string piyano kavramları üzerinde durulmakta ve bu uygulamalarla ele aldığı bazı çalışmaları incelenmektedir.

#### 3.1. Amerika'da Oluşan Yeni Müzik

20. yy.dan önce müzik merkezi Avrupa olarak görülmekteydi. Ancak 20.yy. başlarında, Amerika'da yaşanan gelişmeler sayesinde, öncü ve yenilikçi müziğin bayrağını taşıyan ülke konumuna gelmesi; Avrupa'yı geri planda bıraktı. Bu durumun oluşmasındaki en önemli sebeplerden biri, Amerika'da; Batı müziğinin ortak uygulamalarının yanı sıra, yabancı birçok müzikal unsurun tanıtılması ve kullanılmasıdır. Amerikalı bestecilerin sonoriteye karşı yeni bir merak geliştirmesi, yeni enstrüman icatlarına yönelmesi ve sıradan enstrümanları alışılmadık şekilde kullanarak sıklıkla ele aldıkları deneysel arayışlarda bulunmaları diğer önemli etkenlerden biridir (Önal, 2005, s. 3).

H. Cowell, C. Ives, R. C. Seeger, C. Ruggles, H. Partch, L. Harrison gibi besteciler Amerika'nın kendine özgü müzikal anlayışını oluşturdu ve Avrupa, yeni müziğin doğduğu yeri Amerika olarak kabul etti. Yeni tınılar yaratma gayesiyle H. Cowell, J. Cage ve L. Harrison, hurdalıklardan topladıkları araba parçalarını müzik unsuru olarak ele aldılar. Buradaki hurda parçalarını çalgı olarak değerlendirdikleri orkestralar kurdular ve bu şekilde çalışmalar ürettiler. Yeni kaynakları ve arayışları geliştiren bu gibi deneyler, Amerika'yı doğal olarak müzik çevresinde önemli bir noktaya getirdi (Önal, 2005, s. 3).

Amerikanın sunduğu kaynaklardan en çok faydalanan isim olarak H. Cowell'ın (1897-1965), piyano sesleri ve tekniklerinin gelişimine katkısı önem taşımaktadır. Enstrümanın yeni seslerini ve alışılmadık tekniklerini sistematik olarak araştıran ilk besteci olarak H. Cowell, kendi kitabı "New Musical Resources"da fikirlerini ve teorilerini anlatmıştır. Bu kitabında, toplumun müzik algısını, zamana paralel olarak gelişmeye ve değişmeye teşvik etmiştir. Aynı zamanda, kendi eserleri ve bu

alandaki eserlerin seslendirilmesine öncü olması amacıyla; 1925 yılında, “New Music Society”i (Yeni Müzik Derneği) kurmuş; ardından eserlerin topluma tanıtılması amacıyla, “New Music Quarterly”i (Yeni Müzik Dergisi) çıkartmaya başlamıştır (Önal, 2005, s. 12).

J. Cage gibi birçok isme öğretmenlik yapmış; yazdığı makalelerin yanı sıra, verdiği seminer ve konferanslarla deneysel müziğin tanıtılmasında en önemli isim olmuştur. Bir besteci olarak, öğrencisi J. Cage gibi popüler ve bilindik olmamasına ve çağdaşlarına göre arka planda kalmasına rağmen 20. yy. müziğine sunduğu materyallerin yeni müzik algısındaki öncülüğü inkar edilemez.

### **3.2. Henry Cowell’ın Müziği**

H. Cowell, birçok teknik ve etkiyi ele alma şekliyle ve yeni veya mevcut olan kullanımları (var olduklarını bilmeden) nesnel kompozisyon malzemesi seviyesine getirmesiyle dikkat çekmektedir. Bu teknik uygulamaları, piyano seslerinin sentezleme girişimi ile birleştirerek; hatta geliştirip yayınlayarak, deneysel müziğin ilk teorilerini ortaya atan bir öncü olarak görülmelidir. Birçok modern teknikle uzun ve kişisel bir ilişki içinde yaşamıştır. Bize bir bestecinin modern piyano vizyonunun gelişip olgunlaşabileceği konusunda bir örnek oluşturmuştur. Birçok çağdaş besteci, onun teorilerinin yolunu izlemiş ve izinden giderek bu olguları geliştirmiştir. Gelecek kuşaklara, yeni fikirleri ve yazıları ile sınırsız imkan sunmuştur.

Çoğunlukla doğrudan piyanonun iç bileşenleri üzerinde çalmayı içeren genişletilmiş piyano tekniklerinin öncüsü ve başlatıcısı, çoğu kavramın da isim sahibi H. Cowell’dır. Eserlerindeki iki önemli etki, geleneksel İrlanda müziği ve babası tarafından tanıtılan folklorik unsurlardır. Aynı zamanda, hem arkadaşı hem de piyanist ve besteci Leo Ornstein ile; benzer çalışmalar yürütmüş ve onun fikirlerinden oldukça etkilenmiştir. Solo piyano parçaları, genellikle kısadır ve tek bir müzik fikrinin olanaklarını araştırır (Proulx, 2009, s. 130).

H. Cowell’ın genişletilmiş piyano tekniklerini geliştirmesini ve yaratıcılık süreçlerini dört zaman diliminde ele alabiliriz. Bunlardan ilki; 1913-1914 yıllarında ilk denemelerini yaptığı, salkım akorlar ve sessiz basılan tuşları 1916’dan 1920’ye



kadar geliştirmesini kapsayan d6nemidir. Bu s6reçte H. Cowell salkım akorları çok hızlı bir şekilde araştırıp ele almıştır. Hemen hemen her eserinin içinde farklı salkım akor kullanımları vardır (Vaes, 2009, s. 676).

İkincisi, 1920'lerin başından 1935'e kadar piyanonun içi için yazmaya başladığı ve string piyanoyu yarattığı s6reçtir. H. Cowell, ilk olarak, teller arasında ve boyunca glissando yaparak bu tekniği yaratmıştır. Ardından parmaklarla veya avuç iiyle tellere vurarak ve tırnak veya parmak ucuyla telleri çektirerek string piyanoyu geliştirmiştir. 1925'ten itibaren, telleri manip6le etmek için tokmak vb. nesnelere kullanmıştır. 1928'den itibaren, piyanonun yapısal parçalarına vurarak ses 6retti ve 1930'da, teller 6zerinde doğuşkan 6retim tekniğini m6kemmelleştirmiştir. H. Cowell piyanonun iç kısmında çalışmaya başladığı andan itibaren eserlerini tek bir t6r teknikle ele almayı bırakarak birkaç tekniği bir arada değerlendirmiştir (Vaes, 2009, s. 667).

66nc6 olarak 1935-1950 arasında modern tekniklerden uzaklaştığı s6re yer almaktadır. Son yaratıcılık s6reci ise 1950 yılından 6l6m6ne kadar, b6t6n uygulamalarının sentezi ile b6t6nleştirdiği çalışmalardan oluşmaktadır (Vaes, 2009, s. 667).

H. Cowell'ın piyano repertuvarına en 6zg6n katkısı, salkım akorlar ve string piyano için yaptığı çalışmalardır. Her iki tekniği de, H. Cowell'dan 6nce kullananlar olmuştur; ancak daha 6nce de bahsettiğimiz gibi, bunları formalize edip teorik ve terminolojik olarak m6zik d6nyasına kattığından 6t6r6 H. Cowell, bu teknikleri icat etmemesine rağmen onların sahibi ve isim babası olmuştur. Bu şekilde anılmasının sebebi, bu teknikleri eserlerinde bolca kullanmış, aldığı tepkilere rağmen bu m6zik anlayışını geliştirip s6rd6rm6ř; fikirlerini yazılı olarak aktarmış; salkım akor ve string piyano şeklinde kavramsallaştırmış; aynı zamanda 6zel notasyonunu da oluşturmuş olmasıdır (6nal, 2005, s. 51-52).

Salkım akorlara dayanan başarılı solo piyano eserlerinin en bilindik 6rnekleri arasında; "Dynamic Motion" (1914-16), "The Tides of Manaunaun" (1917) ve "Tiger" (1930) yer alır. String piyanoda ise, en 6ok bilinen eserleri arasında; "Sword of Oblivion" (1920), "The Banshee" (1925), "Aeolian Harp" (1923), "Piece

for Piano with Strings” (1923), “Fairy Answer” (1929) ve “Sinister Resonance” (1930) bulunmaktadır. “A Composition for String Piano with Ensemble” (1925) gibi bazı oda müziği çalışmalarında da piyanoyu genişletilmiş tekniklerle ele almıştır (Proulx, 2009, s. 130).

### 3.3. Salkım Akorlar

İkiden fazla bitişik notanın bir araya gelmesiyle oluşan ses kümesinin salkım akor olarak adlandırıldığından daha önceki bölümlerde söz etmiştik. H. Cowell’ın avuç içi, yumruk veya ön kolun tamamıyla çalınan çeşitli salkım akorları, eserlerinde sıklıkla kullanan ve efektif bir şekilde uygulayan ilk isim olduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra, sadece uygulama ile kalmayıp; terim olarak müzik dünyasına dahil etmiş ve notada gösterimini belirleyerek de, bu kullanımın sahibi konumuna gelmiştir. 20. yy.ın ortalarında, H. Cowell’ın kullanımının ardından; bu terimin, müzik ansiklopedilerinde yer aldığını görmekteyiz. Ancak, sürekli üzerinde durduğumuz bir maddeye yeniden değinmek gerekirse; bu tekniğin ilk ortaya çıkışı olarak, H. Cowell’ı söylemek kesinlikle yanlış olur (Önal, 2005, s. 18).

Daha önceki bölümde bahsettiğimiz üzere, salkım akorların nota üzerinde belirtilen kullanımlarından ilki; C. Ives’in 1911’de bestelediği, “Concord Sonata”nın ikinci bölümünde yer almaktadır (Görsel 23). Burada, besteci, belirli uzunluktaki bir tahta aracılığıyla; belirttiği aralıktaki tuşlara sessizce bastırılmasını istemiştir. Burada rezonans üretmek için kullanılan sessizce bastırılmış seslerin, salkım akor kullanımıyla beraber ele alındığını görmekteyiz (Ishii, 2005, s. 19).

25

Görsel 23. Charles Ives. Concord Sonata, 2. bölüm “Hawthorne”, 16-20. ölçüler, Knickerbocker Press edisyonu. 1911, lmslp.org

L. Ornstein'in da, "Impressions of Notre Dame" eserinde, Görsel 24'de görüldüğü gibi küçük ölçekli salkımlara yer verdiğini görmekteyiz (Önal, 2005, s. 18).



**Görsel 24.** Leo Ornstein. Impressions of Notre Dame, 2. parça, 63-64. ölçüler, Poon Hill Press edisyonu. 1914, Imslp.org

L. Ornstein ve H. Cowell'ın müzikleri kıyaslandığında; salkım akorların kullanımı açısından, L. Ornstein'in daha küçük, H. Cowell'ın ise çok daha geniş aralıklarla, bu tekniği ele aldığını söyleyebiliriz (Vaes, 2009, s. 594).

H. Cowell piyano tınılarının orkestral potansiyelini sergilemek için salkım akorları kullanmıştır. Kesin tarihleri ne olursa olsun, H. Cowell'ın yenilikçi maceralarının ilk adımı salkım akorlar içeren çalışmalarıdır. Sonuçta, H. Cowell'ın ilk salkımları; tanımlayıcı olmayan, ritmik ve "orkestra" işlevinde ele alınan bir piyano müziğinden doğmaktadır (Vaes, 2009, s. 589). H. Cowell'ın müziğinde salkım akor tekniğinin kurulması, gürültünün sanat olarak kabul edilebileceği yeni bir müzik fikri de üretmiştir (İshii, 2005, s. 29).

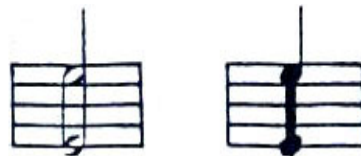
H. Cowell'ın "New Musical Resources" kitabı salkım akorların teorik olarak inşa edilmesini, uzun ve ayrıntılı olarak ele almasına rağmen; bu kavramları nadiren enstrümantal kullanımlarla açıklamıştır. Daha çok, süreç ve oluşumu üzerinde duran kitapta; salkım akorları içeren kompozisyonlarına dair örnekli gösterim pek yer almamaktadır. H. Cowell "New Musical Resources"u yazmaya başlamadan çok önce, sessizce bastırılmış tuşları denemiş olmasına rağmen kompozisyonlarında kullanılan tekniklerin çoğu, bu kitapta yer almamıştır. Bunun sebebi, ilk taslak ile son yayın arasında kitapta bile bahsetmediği birçok teknik keşfetmesidir (Vaes, 2009, s. 677).

Kendi kitabında belirttiğine göre, H. Cowell'ın bu fikri keşfetmesinde birçok etken rol almaktadır. Bazen kafasının içerisinde bu tarz sesler duyduğundan ve bunu yakalamak için piyanoda denemeler yaptığından bahsetmiştir.

İrlanda efsanelerinden çok etkilendiğini ve mitolojiye olan ilgisini bildiğimiz H. Cowell'ın, mitolojik hikayeler üzerine gerçekleştirilecek olan bir açık hava gösterisine müzik yazması istenir. Buna en uygun tınıları yaratmak için düşünürken zihninde Su Tanrısı "Manaunaun"un yarattığı heybetli ve görkemli dalgalar canlanır. Bu imgeleri ifade etmek üzere salkım akorları keşfettiğini belirtir. Akor ve arpejlerle bu fikri vermek istese de hiçbirinin zihninde elde etmek istediği etkiyi yaratmaması üzerine, salkım fikrini bulmuştur. H. Cowell'ın bu tekniği ilk olarak hangi eserde kullandığı kesin olarak bilinmemektedir. Sözlü ifadelerinde eserlerinin yazım tarihine dair yer alan çelişkilerden ötürü bunu söylemek mümkün değildir (Önal, 2005, s. 21-23).

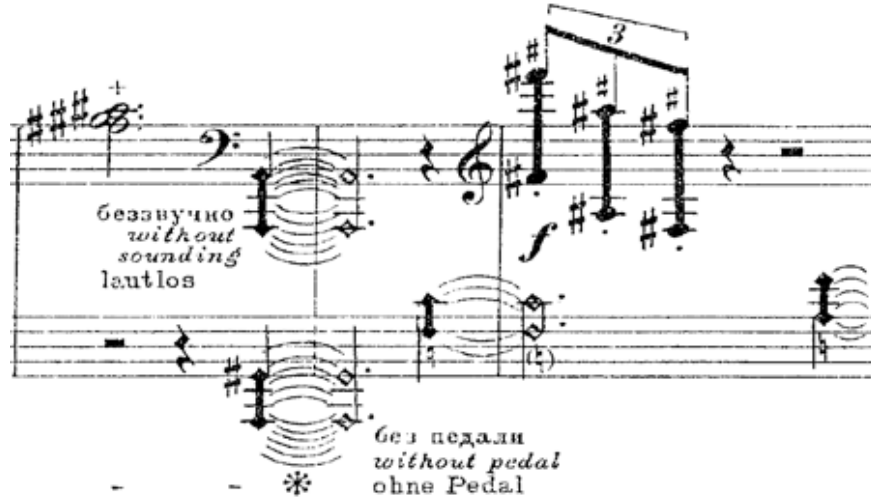
Bu yenilikçi yaklaşımı, müzik camiası tarafından; hem kolların kullanımı hem de çeşitli el bölgelerinden yararlanılma fikriyle akıllıca bulunmasının yanı sıra ciddi olumsuz tepkiler de almıştır. Bu kullanımlar, kimi zaman küçümsenmiş, kimi zaman da hem hayranlık hem de alay içeren bir algı ile karşılanmıştır. Küçük çocukların da yumruklarıyla enstrümana dokunmasının; müzik olup olamayacağı gibi eleştirel ve göndermeli ifadelere yer veren tartışmalarla, sanat camiasında ciddi polemikler ve ikilemler oluşmuştur (Önal, 2005, s. 19).

H. Cowell'ın piyano müziğinde üç temel salkım türü bulunur. Bunlar kromatik kümeler, siyah tuş kümeleri ve beyaz tuş kümelerinden oluşan salkım akorlardır. H. Cowel tarafından, notasyonu bu şekilde belirtilen salkım akorlar Görsel 6'da gösterilmektedir. Nota değerinin uzunluğuna göre bu gösterim değişmektedir. Dörtlük, sekizlik ve daha küçük değerdeki notalarda kalın tek çizgi; ikilik, dörtlük gibi daha geniş değerli, içi boş gösterilen notalarda ise, iki ince çizgi ile belirtilmektedir (Görsel 25).



**Görsel 25.** Henry Cowell'in salkım akor notasyonu. (Önal, Elif, 2005)

Salkım akorların nota gösterimi ile ilgili ilk çalışması, 1916'da yazdığı "Dynamic Motion" ile görülmektedir (Önal, 2005, s. 28). Bu notasyon biçimini, zamanla daha da geliştirecektir. Arnold Schoenberg'in "Klavierstück Op.11 No.1" eserindeki tuşlara sessizce bastırarak rezonans elde etme yönteminden etkilenerek; bu fikri kendi kişisel çalışmasına uyarlayan H. Cowell, bu sessiz salkımları göstermek için A. Schoenberg'in de yaptığı ve Görsel 15'de gösterdiği gibi; elmas şeklinde dörtgen başlıklar kullanmıştır (Ishii, 2009, s. 26). Sessiz bastırılan tuşların, Görsel 26'da olduğu gibi elmas dilimi şeklinde gösterilmesi ile; harmanladığı sessiz basılan salkımları ifade eden notasyonu, ilk defa "Time Table" (tarife) eserinde ele almış; ardından "Tiger"da bu tekniğin en güzel örneklerinden birini vermiştir (Ishii, 2005, s. 28).



Görsel 26. Henry Cowell. Tiger, 41-43. ölçüler, Universal edisyonu. 1930, (Önal, Elif, 2005)

Bütün bu göstergelerin yanı sıra, "Advertisement" (reklam) eserinde, yumruk ile çalınan salkımların gösterimini; belirgin bir X sembolü ile ifade eden H. Cowell'in, salkımların notasyonu konusundaki farklı çalışmalarını görmekteyiz (Görsel 27).



Görsel 27. Henry Cowell. Advertisement, 19-22. ölçüler, Breitkopf und Härtel edisyonu. 1917, Imslp.org

### 3.3.1. Salkım Akorlar İçeren Eserleri

1916'da bestelediği "Dynamic Motion" ile salkım akorları hem kompozisyon hem de performans açısından pratik anlamda geliştirmeye başlar. Şaşırtıcı çeşitlilikte salkım akorları ele aldığı bu eserde, salkım ve melodi kombinasyonlarına, sessizce bastırılmış sesler tekniğiyle harmanlanmış rezonans oluşturan salkımlara, siyah ve beyaz tuş kümelerine, yumruk ve avuç içi ile çalınan küçük salkımlara ve ön kolun tamamı ile çalınması gereken büyük aralıkta salkımlara yer vermiştir (Önal, 2005, s. 30).

Pedal kullanımında incelikler içeren detaylara yer veren "Dynamic Motion"ı New York metrosunun müzikal sunumunu yansıtmak üzere bestelediğini belirtmiştir. Eser, kent yaşamındaki telaşeyi yansıtan ve modern dünyanın gürültüsünü, bizlere yüksek volümlü ve saldırganca yoğun salkımlarla sunmaktadır. İki kolda aynı anda salkımlar kullanılması, ilk kez bu eserinde görülmektedir. Görsel 28'de olduğu gibi sol kol beyaz tuşlarda geniş salkımlara yer verirken sağ kol da ona oldukça yakın bir oktavda, siyah tuşlarda salkımları seslendirmektedir (Önal, 2005, s. 30).



Görsel 28. Henry Cowell. Dynamic Motion, 19-20. ölçüler, Breitkopf und Härtel edisyonu. 1916, Imslp.org

"Dinamik Motion"daki salkım türlerinin ve işlevlerinin çeşitliliği aslında salkımların müzikal bir kataloğunu bizlere sunmaktadır. Her türden salkım akor kullanımı içermesinden ötürü bir salkım arşivi olarak incelemeye değer bu esere, sonradan beş eser daha ilave etmiştir. H. Cowell, 1916'da kaleme alınan ilk parça "Dinamik Motion"ı (Dinamik Devinim), 1917'de "Five Encorse to Dinamic Motions" teması altında, "What's This?" (Bu Ne?), "Amiable Conversations" (Hoş Muhabbet),

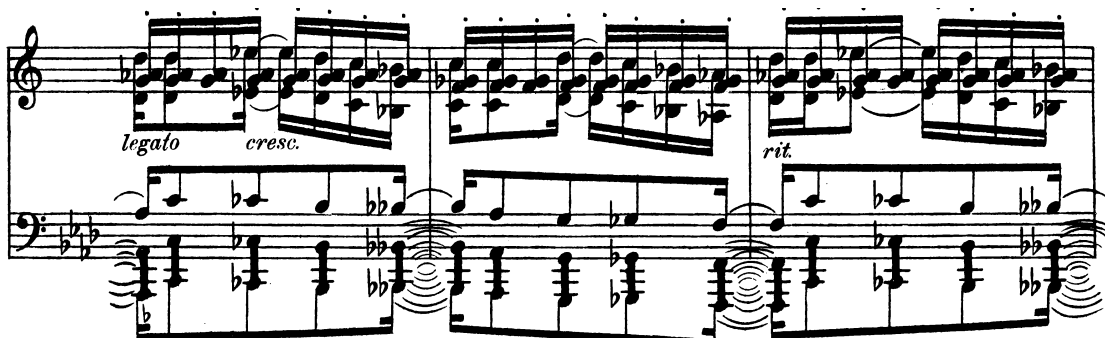
“Advertisement”, “Antinomy” (Zıtlık) ve “Time Table” adıyla, beş bis ilave ederek; bir albüm şeklinde ele almıştır (Önal, 2005, s. 31).

New York şehrinden alıntılar içeren “Dynamic Motion”da görüldüğü gibi; “Advertisement” eserinde de, Times Meydanı’nda yanıp sönen ve her yerde görüntü kalabalığı yaratan reklam panoları, müzikte tasvir edilmek istenmiştir. Bu eserde Görsel 29’da gösterildiği gibi küçük ölçekli salkımların yumruklarla çalınmasına yer vermiştir (Vaes, 2009, s. 602).



Görsel 29. Henry Cowell. Advertisement, 23-26. ölçüler, Breitkopf und Härtel edisyonu. 1917, Imslp.org

Kelime anlamı “çatışma” olan “Antinomy”, çok geniş dizi kullanımı ve salkım akorların çeşitliliğini, geleneksel yöntemlerle ele aldığı uzun pasajlarla harmanladığı bir çalışmadır. Burada geleneksellik ile ele alınan dizilerle oluşturulan melodi hattı ve salkımların yeniliği çatışması işlenmiştir. Parçanın sonuna doğru, sol eldeki salkımlara ilave belirli bir melodik hattın oluşması göze çarpmakta ve bu iki unsuru bir arada sunmak teknik olarak eseri, oldukça zorlu bir hale sokmaktadır (Görsel 30).



Görsel 30. Henry Cowell. Antinomy, 72-74. ölçüler, Breitkopf und Härtel edisyonu. 1917, Imslp.org

Salkım akorlarını, sınırlarını zorlayacak açıklıklarda ele alan, 1930'da yazdığı "Tiger" eserinde ise; bir kaplanın kükremesini tasvir eden H. Cowell, açık telin rezonansa maruz kalabilmesi için sessizce bastırılan tuşlarla enstrümanın zengin tonlarını araştıran kullanımlara yer vermektedir. Besteci, bu perdeler için elmas veya üçgen şekilli nota başlıkları kullanmaktadır. Buradaki geniş salkım akorlar yoğun ve dramatik bir kükreme ile sonuçlanır (Görsel 31).

Görsel 31. Henry Cowell. Tiger, 4-7. ölçüler, Universal edisyonu. 1930, (Ishii, Reiko, 2005)

H. Cowell'in salkımları kullandığı eserlerindeki müzikal tarzını, ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki, "Dynamic Motion" serisinde görüldüğü gibi; şehir gürültüsünü ve modern dünya kargaşasını yansıtan gürültünün müziğe ilave edilmesi şeklinde saldırgan kullanımlar içermektedir. Yukarıda birinci müzikal tarzıyla ele aldığı eserlerden bahsedilmiştir. İkincisi ise bu kullanımlarının aksine, müziğini İrlanda mitolojisi ile çerçeveledirerek; yumuşak sonoriteli ve mistik esintilerle ele aldığı, mitlere dayalı temalardan esinlendiği kullanımları içerir (Önal, 2005, s. 33). Bu eserlerinin en dikkat çeken örnekleri arasında "Three Irish Legends" (Üç İrlanda Efsanesi) albümünde sırasıyla ele aldığı; "The Tides of Manaunaun" (Manaunaun'un Gelgitleri), "The Hero Sun" (Kahraman Güneş), "The Voice of Lir" (Lir'in Sesi) yer almaktadır. Ayrıca "The Harp of Life" (Hayat Arpı) gibi bu felsefeyle kaleme aldığı daha bir çok eseri de mevcuttur.



Albümün ilk parçası “The Tides of Manaunaun”da su tanrısının dalgalardaki sakin ve heyecanlı hareketlerini naiflikle anlatmak için “pp” nüansında salkımlar kullanmıştır. Burada balansı elde edebilmek adına, tonlardan birini vurgulama ve diğerlerinden ayırma riskinden kaçınmak için; H. Cowell, istediği müziğin yaratılabilmesi adına, sanatçıların dirseği kullanmamaları konusunda ısrar etmektedir. Yumuşak frekansta salkımların icrasında kesinlikle dirsekten kuvvet almamak gerekir. Pürüzsüz ve birleşik bir sonorite yaratmak için talimatlarında, kaslardan ziyade; rahat bir ön kol ağırlığı ile salkımlara basılmasını istemiş; özellikle, seslere vurulmaması gerektiğinin altını çizmiştir (Ishii, 2005, s. 21-22).

Albümün üçüncü parçası, “The Voice of Lir”de H. Cowell, en sevdiği mitolojik karakterlerden biri olan Lir’e yer vermiştir. Girişte bir oktav genişliğindeki “pp” nüansı ile seslendirilecek salkımlar, elin içi ile yumuşak çalınabilir. Ancak, Görsel 32’de görüldüğü üzere yükselerek “ff”ya ulaşılan yerde, gelişen ve genişleyen ses perdesiyle bizi doruk noktasına taşıyan müzikal cümleler bulunmaktadır. Burada baştaki sakinliği yitirip yükselen hareketlerle ilerleyen müzik eşliğinde karşımıza çıkan iki kolun aynı anda yaptığı geniş aralıktaki salkımlar, ön kol ile çalınmalıdır.

The image shows a musical score for 'The Voice of Lir' by Henry Cowell. The score is written for five parts: Right Hand (R.H.), Left Hand (L.H.), Right Arm (R. Arm), Left Arm (L. Arm), and Bassoon (Basso ova). The tempo is marked 'Meno mosso'. The dynamics range from 'pp' (pianissimo) to 'fff' (fortississimo). The score is written in a single system with five staves. The R.H. and L.H. parts are written in treble clef, while the R. Arm and L. Arm parts are written in bass clef. The Bassoon part is written in bass clef. The score is marked with 'pp' at the beginning and 'fff' in the middle. The R.H. and L.H. parts are marked with 'Meno mosso' and 'pp'. The R. Arm and L. Arm parts are marked with 'pp'. The Bassoon part is marked with 'pp'. The score is written in a single system with five staves. The R.H. and L.H. parts are written in treble clef, while the R. Arm and L. Arm parts are written in bass clef. The Bassoon part is written in bass clef. The score is marked with 'pp' at the beginning and 'fff' in the middle. The R.H. and L.H. parts are marked with 'Meno mosso' and 'pp'. The R. Arm and L. Arm parts are marked with 'pp'. The Bassoon part is marked with 'pp'.

Görsel 32. Henry Cowell. The Voice of Lir, 21-23. ölçüler, Breitkopf Publications edisyonu. 1922, [imslp.org](http://imslp.org)

Aynı zamanda bir salkımın dış seslerinin tutularak, içerideki kümenin “stacc.” ile çalınması üzerine oluşan kullanıma “iç salkım” denir. Bu kullanım, Görsel 33’de görüldüğü gibi yine “Voice of Lir”de karşımıza çıkmaktadır (Önal, 2005, s. 34).



Görsel 33. Henry Cowell. The Voice of Lir, 15-18. ölçüler, Breitkopf Publications edisyonu. 1922, Imslp.org

H. Cowell, bütün bu teknikleri, minimal eserler şeklinde ele almıştır. Yaklaşık on altı dakika süren büyük ölçekli eseri piyano konçertosunda ise tüm tekniklerin en ihtişamlı uygulamalarına yer vermiştir. Her bir başlığını, yeni müzik terimlerinden alan, bu üç bölümden oluşan konçerto; salkım akorlarda olabilecek tüm imkanları değerlendirmiş ve oldukça virtüözite gerektiren pasajlarla ele alınmıştır. 1928’de tamamlanan bu eserinin, bölümleri sırasıyla “Polyharmony” (Çoklu Armoni), “Tone Cluster” (Ses Salkımı) ve “Counter Rhythm”dir (Karşı Ritm) (Önal, 2005, s. 37).

### 3.4. String Piyano

Akustik piyano söz konusu olduğunda rahatlıkla çalma mekanizmasının normal işleyişine müdahale ederek, enstrümanın doğal sesini değiştirmek ve genişletmek; müzikteki tınların temel rolünü belirlemede önemli bir adımdı. Piyano telleri tınası üzerine, bestecilerden önce piyano yapımcıları, 19. yy. başlarında çeşitli arayışlarda bulunmuşlardı. Türk müziğindeki zil efektlerini üretmek için pirinçten yapılan çubuklarla piyanonun arkasındaki ses tahtasından ses çıkartmak, davul efekti için kasaya vurmak, fagot etkisi yaratmak için tellerin önüne parşömen kaplı bir tahta yerleştirmek gibi fikirlere kapıldılar. Hatta pedal vasıtasıyla tellere hafifçe dokunan bir çubuk üreterek, doğuşkan oluşturmak için araştırmalar yaptılar (Önal, 2005, s. 41).

Ancak, piyanonun tellerinde müzik yapılması fikrinin ilk resmi örneği, Avusturyalı besteci Percy Grainger’in 1916’da orkestra için yazdığı “A Nutshell Suite”inde yer almaktadır. Bu eser, doğrudan bir tokmakla tellerde çalınması gereken bir pasaj

içeren yayınlanmış ilk partiyon olarak karşımıza çıkar (Vaes, 2009, s. 576). P. Grainger, bu eserinde, piyanistlerin performanslarını gerçekleştirmek için; var olan tuşlarda çalmak yerine, bir çeşit marimba tokmağı ile piyanonun tellerine vurmalarını ister (Görsel 34).

**Görsel 34.** Percy Grainger. In a Nutshell Suite, 3. bölüm "Pastoral", son ölçüler, Schirmer edisyonu. 1916, (Önal, Elif, 2005)

Eserin partiyonunda, besteci, perküsyona olan ilgisini vurgulayarak perküsyon bölümüne daha büyük önem vermiştir. Aslında perküsyon, ileride anlatılacağı gibi; hazırlanan piyanonun gelişiminin temel nedenidir. Perküsyon dışında, aynı zamanda, H. Cowell'ın string piyanosu; piyanonun tellerinin parmakla çekilmesi, tellere avuç içi ile vurulması, parmakların sürtülmesi gibi yöntemlerle icra edilir. Arp benzeri telleri çektirme, sürekli tel titreşimleri, doğuşkan üretmeler ve susturulmuş sesler bu yöntemlerden en önemlileri ve sık kullanılanlarıdır. Piyanonun tellerine çeşitli nesnelere de müdahale ederek yeni tınılar yaratan H. Cowell'ın bu fikri, J. Cage'i hazırlanmış piyanoyu oluşturmaya sürükleyecektir (Önal, 2005, s. ii).

P. Grainger'i arka planda bırakarak, bu alanda gerçek kaşif olarak görülen H. Cowell, bu yöntemi geliştirerek isim babası olmuştur. Bu alanda yaptığı çalışmalarıyla, piyanoda yeni tınılar üretmek için piyanonun kasası içerisinde uygulanan tekniklerin büyüleyici bir kataloğunu yaratan H. Cowell; bu yenilikçi piyano performansı için string piyano terimini kullanmıştır (Hicks, 2002, s. 110). Piyano telleri üzerinde garip glissando ve pizzicatoları kullanması, "yeni bir orkestra çeşitliliği" yaratmasına izin vermiştir. Piyanyoyu olağandışı uygulamalarla zenginleştirmiştir (Cowell, 1933, s. 58-59).

### 3.4.1. String Piyano Eserleri

H. Cowell'ın string piyano tekniğini kullandığı ilk eseri olan "Piece for Piano with Strings", 1923'te yazılmıştır. Amerikan modern müziğini, Avrupa'ya tanıtmak üzere çıktığı bir turne için yazdığı bu eser; piyanonun tellerine doğrudan müdahale ile, farklı tınılar elde edilmesini sağlıyordu. H. Cowell, o güne kadar hiç adını duyurmadiğı yeni müzikal fikri için string piyano tabirini ilk defa bu eserde kullandı. "Bu turneden döndükten sonra, New York'taki bazı müzisyenler tarafından tepkilere maruz kaldı. Sanat camiası, piyanonun telleri üzerinde çalmayı, müzikal ahlaksızlık olarak değerlendirdi." (Pelham, 1924, s. 34). "Çoğu müzisyen de, H. Cowell'ın alışılmışın dışındaki tekniklerini, kompozisyon tekniğindeki yetersizliklerini örtmek adına kullandığını iddia ederek; bu müzikal algıya karşı tepki yarattılar." (Drlikova, 1988, s. 58-59). H. Cowell'ın string piyanosu, salkım akorlarına oranla; daha çok tepki almış ve çağdaşları, besteciyle kimi zaman alay etmişlerdir. Ancak, olumlu görüşlerin de varlığı ile cesaretlenerek H. Cowell, bu alandaki çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir. Hatta tamamen teller içerisinde icraya doğru yönelim gösteren eserler üretmeye başlamıştır. Salkım akorlardaki çeşitlilik arayışından sonra, ortaya koyduğu string piyano ile yeni bir dünyanın içerisine girmiştir (Önal, 2005, s. 43).

H. Cowell'ın kompozisyon gelişimi içinde önemli bir adım olarak ele alınan bu parça, müzikal malzemeyi ve yapıyı organik bir şekilde işleyen ve formu olgun bir şekilde ele alan etkileyici bir örnektir. H. Cowell, salkım akorlara da yer verdiği "Piece for Piano with Strings"de dört temel tekniğı ele alır. Bunlar tellerde glissando, pizzicato, susturulmuş sesler ve avuç içi ile tellere vurmadır. Bu eserin notasyonundaki ifadeler, oldukça dağınık bir şekilde ele alınmıştır. Numaralar ile ifade edilen tekniklerin detaylı açıklaması, sayfanın altında verilmiş ve ilgili numaranın yazıldığı yerde, hangi tekniğın ne şekilde yapılacağı anlatılmıştır (Önal, 2005, s. 42).

Klavyede çalma ile telleri beraber ele aldığı bu eserin ardından, "Aeolian Harp" ve "The Sword Oblivion"; H. Cowell'ın tamamen piyano telleri üzerinde çalınan string piyano için ilk parçalarıdır (Önal, 2005, s. 43).

“Aeolian Harp”, teknik anlamda yenilikçi olmasına rağmen form ve armoni olarak geleneksel bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. İsminden de anlaşılacağı gibi, piyanonun arp şeklinde tınlaması ve çalınmasını amaçlayan bir eserdir. Bu eserde, tellerde glissando ve pizzicato teknikleri yer almaktadır. İcracı, tellerdeki glissandoları gerçekleştirirken; bir eliyle piyano klavyesinde yazılı akordaki tuşlara sessizce basmaktadır. Bu sayede, sessiz bastırılan perdelerin akor sesleri glissando içerisinde tınlar. Aynı anda; pedala, klavyeye ve piyanonun içine erişebilmek için piyanistin ayakta durması gerekir. Besteci, bu teknikleri, standart notasyondaki belirli işaretlerle ifade eder (Ishii, 2005, s. 30).

H. Cowell, tekniklerin yapılacağı yerleri, iki ayrı bölge olarak belirlemiştir. Bunlar, tam zengin bir tını üretmek için tellerin merkezi ve daha metalik bir tını üretmek için akord pimlerinin yakını şeklindedir. “Aeolian Harp”ta kullanılan, tel pizzicatosları ve glissandoları; bu bölgelerde gerçekleştirilmek üzere ikiye ayrılmıştır. “Inside”, notaların, teller boyunca kasa içerisinde klavyeye paralel olarak uzatılan çelik plakanın arka tarafında, yani içerisinde, telin merkezine yakın çalınması gerektiğini gösterir. “Outside” ise, çelik plaka ile akord pimleri arasında plakanın ön tarafında, yani dışarısında, çalınması gerektiğini belirtir. Tellerdeki glissando hareketi, İngilizce süpürülme anlamına gelen “swept sw.” ile belirtilmiş ve bunun hangi yöne doğru (aşağıdan yukarıya veya yukarıdan aşağıya) yapılacağı yanındaki ilgili ok işaretiyle gösterilmiştir (Görsel 35).

Henry Cowell  
(1923)

Görsel 35. Henry Cowell. Aeolian Harp, 1-8. ölçüler, Associated Music Publishers edisyonu. 1923, Petruccimusiclibrary.org

1925'te yazılan "The Banshee", H. Cowell'ın en ünlü string piyano parçasıdır. Ürkütücü sonoriteleri ile dinleyici üzerinde şok edici etkiler yaratır. Özellikle, İrlanda ve İskoç efsanelerine göre peri kadın veya ölüm meleği olarak bilinen "banshee"ler, "inleyen kadın" olarak da tanımlanmaktadır. Genellikle, yırtık pırtık elbiselerle, seyrek dağınık saçlarla ve ağlamaktan kızarmış gözlerle yaşlı kadın veya genç bir kız kılığında belirebilen ölüm perilerinin; kapısında feryat figan çığlıklarının duyulduğu evden birisinin öleceğine veya çoktan öldüğüne işaret ettiği bilinmektedir. H. Cowell, bu efsanelerden yola çıkarak ürkütücü renkler oluşturmayı hedeflemiş ve eserinde bu karanlık atmosferi oldukça güzel yansıtmıştır (Vaes, 2009, s. 635).

H. Cowell, geleneksel piyano teknikleriyle üretilemeyen çeşitli ton niteliklerine ulaştığı "The Banshee" eseriyle string piyano kavramını zirveye taşımıştır. Telleri doğrudan manipüle ederek piyanonun yükselişine ulaştığı, bu eserde gözler önüne serilmektedir. "Piyanist bu eserde istenen doğaüstü etkileri yaratmak için; telleri tırnaklarıyla süpürüyor, sürüklüyor ve hatta çiziyor." (Candelaria ve Kingman, 2012, s. 276). Bu yaratıcı sesleri gerçekleştirmek için, sanatçının hassas bir kulağı olması gerekir.

Piyanonun tamamen kuyruk kısmında, kavisli boşluğunda bulunarak gerçekleştirdiği bu performans için parça boyunca damper pedalı aktif olmalıdır. Bu nedenle, icra sırasında bir kişi piyano klavyesi tarafında oturup; sadece pedala basabilir veya pedalın üzerine ağırlık yaratacak bir materyal bırakılarak aktif edilebilir.

Bu çalışma, piyano telleri üzerinde el ile gezinme, telleri parmak uçlarıyla ovalama ve bas tellerinin lifleri boyunca tırnaklarla kazıma gibi yöntemlerle icra edilir. Genel olarak dört prensip üzerine kuruludur. Bunlar, bas tellerden tizlere veya tam tersi hareketle yatay glissandolar, bas tellerinde boylamsal glissandolar, boylamsal glissandoda telin yarısına gelince diğer el müdahalesi ile sesin susturulması ve tellerde pizzicatodur. Görsel 10 ve 11'de bu eserin belirli pasajları yer almaktadır. İcra sırasında bu kullanımlar efektif bir şekilde gerçekleştirilmelidir. Özellikle bas tellerinde yapılan kazıma hareketleri eserin atmosferini dinleyiciye oldukça etkileyici bir şekilde aktarmaktadır.

“Sinister Resonance”, H. Cowell tarafından, doğuşkan elde etme tekniğiyle ele alınmış bir eserdir. İcracı, sol eli ile tuşa basarken, sağ el aracılığıyla telin doğru düğümüne temas ederek; istenen doğuşkanı elde etmeye çalışır. Sonuç olarak, bu eserde, sanatçı, piyanoda yaylı çalgılar üzerinde üretilenlere benzer birçok farklı tını ve perde oluşturabilir (Görsel 36).



**Görsel 36.** Henry Cowell. Sinister Resonance, 47-56. ölçüler, Associated Music Publishers edisyonu. 1930, (Ishii, Reiko, 2005)

H. Cowell’ın yabancı materyallerle piyanonun tellerinde çalma tekniğini kullandığı oda müziği eseri “A Composition for String Piano with Ensemble”, üç bölümden oluşmakta ve her bölümde, string piyanoya eşlik eden enstrüman grupları değişiklik göstermektedir. İlk bölümde korno, yaylı çalgılar, üç tahta nefesli ve string piyano; ikinci bölümde keman ve string piyano; üçüncü bölümde ise yaylı kuartet ve string piyano yer almaktadır (Önal, 2005, s. 44).

İlk iki bölümünde, geliştirdiği teknikleri yeniden çeşitli şekillerde ele alan H. Cowell, son bölümde bir yeniliğe yer vermiştir. Buradaki yenilik, son bölümde metal bir nesne ile belirtilen sesin teline vurarak ses üretme yöntemini kullanmasıdır.

Diğer eserlerinin aksine, bir nesne ile telden ses üretmeyi kullandığı bu yapıtının; “The Leprechaun” diye isimlendirilmiş son bölümü de, “The Banshee” gibi İrlanda mitolojisine dair bir ifadeyi tasvir etmektedir. Türkçesi “leprikon” olarak bilinen bu hayali karakterin, mitolojide anlatılana göre; genellikle yeşil giyinen küçük vücutlu ve ayakkabıcılıkla uğraşan cüce cinler olduğuna inanılmaktadır. Bu örneklerde olduğu gibi bestecinin, genellikle salkım akorları kullandığı “Three Irish Legends” eserinin de; başlığından çıkarılacağı üzere, eserlerini isimlendirirken mitolojiyle ciddi bir ilişki kurduğunu söyleyebiliriz. H. Cowell’ın başlıklarındaki bu kullanımlar, onun İrlanda mitolojisi ve inanışlarından esinlenerek; bu kültürün fantastik öğelerinden ne kadar etkilendiğini göstermektedir (Vaes, 2009, s. 652).

Elif Önal "H. Cowell'ın Piyanodan Farklı Tını Elde Etme Teknikleri" başlıklı tezinde, bu bölümün çalınmasıyla ilgili olarak Görsel 37 üzerinden şunları belirtmiştir:

Bölümün kısa kodaşı 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 ön kolla 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 (Önal, 2005, s. 47).

**Görsel 37.** Henry Cowell. A Composition for String Piano with Ensemble, 3. bölüm, 93-96. ölçüler. (Önal, Elif, 2005)



## 4. BÖLÜM: JOHN CAGE VE HAZIRLANMIŞ PİYANO

Çalışmanın bu bölümünde, hazırlanmış piyanonun tarihsel süreç içerisinde ilk görünümlerinden ve bu fikirlerin gelişmesiyle doğan hazırlanmış piyanonun özelliklerinden bahsedilmektedir. Aynı zamanda, J. Cage tarafından yaratılan bu fikrin, ortaya konduğu ilk eser ve J. Cage'in bu kavram üzerine ele aldığı diğer piyano eserlerine de yer verilmiştir. Hazırlanmış piyanonun, diğer enstrümanlar üzerinde yarattığı yenilikçi fikirler ve bu kavramla ilişkilendirilebilecek diğer piyano çeşitlerinden de kısaca bahsedilmiştir.

### 4.1. Hazırlanmış Piyanonun Doğuşu

20. yy. boyunca, eşi görülmemiş miktarda, yeni müzik estetiğiyle yaratıcı müzik yazma yöntemleri geliştirilmeye ve entegre edilmeye çalışıldı. Bu dönem boyunca besteciler, theremin gibi yeni enstrümanların keşfi ve kullanımından etkilenerek; enstrüman olarak nelerin ele alınabileceği üzerine ciddi arayışlara girdiler. 20. yy. avangartı, armoni fonksiyonunu önemsememe, atonalite ve salkım akorlar içeren çalışmalarla uyumsuzluğun özgürleşmesini sağladı. Bunun bir sonucu olarak avangartlar; tını ile mücadele etmeye ve deney yapmaya başlayarak, enstrümanlara daha önce denenmemiş ve yapılmamış olan yöntemlerle yeni kimlikler kazandırmayı amaç edindiler. 20. yy.ın deneysel doğasını; estetik, enstrümantasyon, genişletilmiş teknik ve müzik felsefesinde kullanan en önemli besteci, "hazırlanmış piyano"nun yaratıcısı olan J. Cage'dir. Sonuç olarak, J. Cage ve Harry Partch gibi 20. yy. bestecileri; timbral ihtiyaçlarını karşılamak ve ifade güçlerini arttıracak müzikal biçimler oluşturmak amacıyla çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Bu esnada, piyanonun tınısal renklerini tamamen farklı boyutlara taşıyarak; yepyeni bir oluşum elde etmeyi başarmışlardır (Osmun, 2015, s. 1).

J. Cage, sadece bir besteci değildir ya da belki kelimenin geleneksel anlamını tam olarak karşılayan bir besteci değildir. Besteciliğin aksine, birçok yönden, müzik ve gürültü arasındaki sınırları sorgulamak da dahil olmak üzere; müzikteki yeni kavramları deneyen bir filozoftur (Proulx, 2009, s. 131). Gündelik yaşamın gürültülü ortamında, salt sessizliğin var olmayacağına ilişkin fütüristik teoriler sanat camiasında yayılmaktaydı. Bu teorilerin nesnelere müzik üretimine hizmet ettiği,

oldukça alışılmadık bir ortama hazır olan, 1912 doğumlu Amerikalı besteci J. Cage'in de kulağına gelmişti. J. Cage, yaptıklarıyla; piyanoyu, genişletilmiş tekniklerle, uygunsuz bir şekilde çalmaktan öteye götürmüş; piyanonun ses üretim sisteminin standart yapısında değişikliğe giden bir sıçrama gerçekleştirmiştir.

Besteciler ve teknisyenler tarafından geleneksel olmayan metodlarla, piyano çalma eylemini nitelendiren hazırlanmış piyanonun yaratım ve oluşum sürecinden önce, hazırlanmış piyano nedir ondan bahsetmek gerekir.

Hazırlanmış piyano; civata, çivi, vida, tahta, kauçuk, plastik, silgi veya bambu parçaları gibi çeşitli nesnelerin teller arasına yerleştirildiği 'bir buluş' olarak tanımlanır. Bu buluş sayesinde piyano klavyesindeki seslerden karmaşık bir perküsyon grubu tınısı elde edilir (Burkholder, Grout ve Palisca, 2006, s. A-15).

Bu işlem sırasında, piyanonun dış fiziksel görünümünde, şekli ve biçiminde bir değişiklik yaşanmaz; yapılan tek değişim, kasa içerisinde tellerde ve ses renginde gerçekleşmektedir. Yerleştirilen objeler sayesinde, piyanodan; tamamen perküsyon gruplarını anımsatan ses renkleri elde edilir. Bu malzemeler, tellerin altına, üstüne ve arasına uygulanabilir. Bu materyallerin yerleştirildiği yere göre ortaya çıkan ses değişmektedir. J. Cage tarafından keşfedilen bu icat için, tek kişilik perküsyon grubu olarak da tabir edilebilecek hazırlanmış piyano ismi uygun bulundu. Her ne kadar, kaşifinin J. Cage olduğunu söylesek de hazırlanmış piyanonun oluşumunun ilk kullanımları daha önceden görülmektedir.

J. Cage üzerinde önemli etkisi olan bestecilerden biri olan Erik Satie'nin, 1913'te piyano için küçük ölçekli yedi dans müziğini içeren albümü "Le piège de Meduse" (Maymun Dansları) notasyonunda belirtilmemiş olmakla birlikte; özel bir prömiyerinde, bestecinin daha mekanik tınılar elde etmek istemesi üzerine, piyanonun telleri arasına kağıt koyduğu bilinmektedir. Bu performans sırasındaki uygulamanın, müzik tarihinde hazırlanmış piyanonun ilk görünüşü olduğunu söyleyebiliriz (Dianova, 2008, s. 49).

Notasyonda yazılı ilk kullanım ise, Maurice Ravel'in öğrencilerinden ve Les Apaches'in üyelerinden biri olan Maurice Delage'nin Hindistan yolculuğu sırasında; Hint müziğinden etkilenmesi üzerine, 1914'te piyano ve şan için kaleme aldığı "Ragamalika"sında görülmektedir. Bu ülkenin egzotik perküsyonundan etkilenen M. Delage, Hint davulunun sesini taklit etmek istemiştir. Bu nedenle Görsel 38'de

görüldüğü gibi piyano partisinde, belirli oktavdaki si bemol sesinin altına, bir karton parçası konmasını önermiştir. (Vaes, 2009, s. 562).

Yénn Pá - dit - tâ - - - l Mou-guet - ti - - - inn Am -

(1) On peut amortir le son du  en plaçant un carton léger sous les cordes, à l'endroit où frappe le marteau.

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & C<sup>ie</sup> 1915

D. & F. 9267


Paris, 4, Place de la Madeleine.

**Görsel 38.** Maurice Delage. Ragamalika, 9-12. ölçüler, Durand edisyonu. 1914, Imslp.org

M. Delage gibi J. Cage de doğu kültürü, müziği ve egzotizminden önemli derecede etkilenmiştir. Japon ve Bali gonglarıyla, Gamelan Müziği etkileri altında; kültürel egzotik öğelere eserlerinde sıklıkla yer vermektedir. Zaten yaptığı buluş ile özel ilgi beslediği perküsyona karşı önemli arayışlarının olduğu da aşikardır.

“Ragamalika”nin ardından bu kullanımlar notasyonda karşımıza çıkmaya devam etmiştir. 1925’te gösterimi yapılan M. Ravel’in “L’enfant et les Sortilèges” operasında Görsel 39’da görüldüğü gibi partiyonun başındaki açıklamalar kısmında; piyanodan klavsen sesi elde etmek için tellerin üzerine kağıt yerleştirilmesi gerektiği belirtilmiş veya bunun yerine bir “lutheal” kullanımı, alternatif olarak sunulmuştur (Balkarlı Can, 2002, s. 37). Lutheal, hazırlanmış piyano ile fikirsel olarak bağlantı kurulabilecek bir enstrümandır. Belçikalı org üreticisi Georges Cloetens tarafından, 1919’da patenti alınan hibrit bir piyano olan lutheal; piyanodan çembalo, hapsikord ve arp benzeri çeşitli sesler elde etmek için; tellere iki adet tiz, iki adet bas duraklar ilave edilen bir mekanizmayla oluşturulmuş piyanoya denir. Enstrümana ilave edilen bu mekanizma ile; bazı malzemelerin (keçeler, demirler, ebonitler), tel mekanizmasına müdahalesi ile ana tınıları değişmektedir (Vaes, 2009, s. 566-567). Prensip olarak, bu felsefesiyle ve tınıya yarattığı farklılıklarla; hazırlanmış piyano ile ilişkilendirilebilir. Dört kol

aracılığı ile aktif edilebilen bu özellik, mekanizmanın hassas olmasından ötürü günümüze ulaşamamış ve zamanında kolay arızalanması sebebiyle çok talep görmemiştir. Repertuvarda, bu enstrümanın kullanıldığı parçalar arasında, sadece M. Ravel'in yukarıda adı geçen eseri ve keman-piyano veya keman-lutheal ikilisi için yazdığı "Tzigane" eseri yer almaktadır. Bir çingenenin tasvir edildiği "Tzigane"da çembalo ses renginin daha güzel bir atmosfer yaratacağını düşünen M. Ravel; lutheali bu yönüyle tercih etmiştir (Vaes, 2009, s. 568-569).

<b>2</b> Timbales <b>1</b> Petite Timbale en Ré  Triangle	<b>Harpe</b> <b>Piano (Luthéal)</b> <b>Quintette à cordes</b>
--	---

*Notes pour l'exécution*

A défaut de Petite Timbale, se servir du Tambourin ou, à la rigueur, du Tambour.  
A défaut d'Eoliphone, se servir d'une brosse en chiendent frottée sur la Grosse Caisse.  
La râpe à fromage doit être frottée avec une baguette de Triangle.  
A défaut de Luthéal, employer un Piano droit, et mettre une feuille de papier sur les cordes, aux endroits indiqués, pour imiter la sonorité du clavecin.  
Aux cordes, le signe //, dans une partie intermédiaire, indique que les instruments à qui elle est confiée ont à se partager, les uns faisant la partie supérieure, les autres, la partie inférieure.

**La copie de la Partition et des Parties d'Orchestre est interdite  
et sera poursuivie comme contrefaçon.**

*Tous droits d'exécution, de reproduction, d'adaptation  
et de représentation expressément réservés.*

**Görsel 39.** Maurice Ravel. L'enfant et les Sortilèges, Performans notları, Durand edisyonu. 1925, Petruccimusiclibrary.org.

Bunlar, J. Cage'den önce; hazırlanmış piyanonun ilk görünümleridir. Ancak J. Cage'in kullandığı objelerin çeşitliliği ve sabitlenmesiyle tamamen çok uç noktalara taşıdığı bu kullanım, onu tek ve özel kılmaktadır. Aynı zamanda öğretmenleri de olan A. Schoenberg ve H. Cowell, J. Cage'in hayatındaki en etkili insanlar olarak kabul edilmektedir. A. Schoenberg'in fikirlerini takip eden J. Cage, tonalite için tasarlanan enstrümanları kullanmanın tonsuzluğa karşı bir çatışma yarattığını farketmiştir. "A Composer's Confessions" kitabında düşüncelerini şu şekilde belirtir:

Bir gecede, on iki tonlu müziğin teorik olarak mükemmel olmasına rağmen; tonal müzik için geliştirilen enstrümanlardan oluşmasının; doğrudan değil, sürekli olarak olumsuz yazılmış olması gerektiğine ikna olmuştum. Her zaman, tonal enstrümanlar için doğal olan, çok fazla zorlayarak kullanılmayan ekipmanlarda; armonik ilişkilerden kaçınmak zorunluydu. Atonal müzik için buna uygun yeni enstrümanlara ihtiyaç duyulduğuna ikna oldum (Cage, 1993, s. 31).

Erken dönemdeki dizisel çalışmalarında, öğretmeni A. Schoenberg'in izinden giden J. Cage; bu ideallerini takiben, ilerleyen yıllarında ise H. Cowell'in da piyano ile yaptığı deneylerden ilham almaya başlamıştır. H. Cowell tarafından icat edilen, string piyano kavramı, perküsyon piyanonun doğuşunda önem taşımaktadır. Ayrıca salkım akor kullanımı, tuşlara sessiz basım gibi teknikler de; bu çalgının, vurmali bir perküsyon grubunu tek başına oluşturabileceği fikrini; J. Cage'de canlandıran öğeler olmuştur.

1939'da "Imaginary Landscape No.1" de bestecinin, H. Cowell'in string piyanosundan esinlendiği görülmektedir. Bu eserinde, bas telleri süpürmek, elin avuç içiyle tellere vurulması gibi string piyano unsurlarının yanı sıra, saf sinüs dalgalarının kayıtları ve zil kullanımlarına yer vermesiyle, enstrümantasyon arayışındaki ideallerine ulaşmak için yaratıcı çalışmalar yaptığı görülmektedir.

H. Cowell'in en bilinen örnekleri arasında yer alan "Aeolian Harp" ve "The Banshee" eserlerinde görülen string piyano uygulaması ve hazırlanmış piyano, kimi zaman müzisyenler tarafından karıştırılabilmektedir. Bunu aydınlatmak için bilinmesi gereken en önemli fark şudur: Hazırlanmış piyanoda piyanoya yabancı cisimler ilave edilirken; string piyano, sadece çalgının doğal özelliklerinin geleneksel olmayan çalma yöntemleri ile ele alınmasını ifade etmektedir. İkisinin ortak noktası, elde edilen perküsyon efektleri olmakla beraber hazırlanmış piyano için; bir materyal ve yabancı unsur kullanımından bahsetmek gerekir.

H. Cowell'in uygulamaları, J. Cage'i piyanonun içine girme fikrinde çığır açmaya götürürken; aynı zamanda notasyonda da çok detaylı tablo ve grafiklerle açıklanan yeni gösterime de sürüklemiştir. Her besteci eserin başlangıcında, notasyonda kullandığı sembol ve simgelerini açıklayan detaylı anlatımlar içeren grafiklere ve ifadelere yer vermiştir. Örnek olarak, H. Cowell'in, "Aeolian Harp" da, parmağın hangi bölgesiyle tele dokunulacağını; "The Banshee" de tel aralıklarını ve aşağı yukarı hareketlerin parmağın hangi kısmı ile yapılacağını ayrıntılarla belirten anlatımları gösterilebilir.

J. Cage de enstrümanın hazırlığının nasıl yapılacağını belirtmek için, Görsel 40'da gördüğü gibi "Piano Table of Preperation" isimli bir sistem geliştirdi. Bu



#### 4.1.1. Bacchanele

Yukarıdaki görünülerinin ardından, tam anlamıyla hazırlanmış piyano için yazılan ilk eser olarak; J. Cage'in "Bacchanale"i kabul görmektedir. 1930'lu yılların sonunda J. Cage, Washington Seattle'daki Cornish School'da; Bonnie Bird'ün modern dans derslerinde, eşlikçi olarak çalışmaktaydı. B. Bird, öğrencisi dansçı Syvilla Fort'un koreografisini yaptığı "Bacchanale" isimli Afrika dansı üzerine J. Cage'den müzik yazmasını istedi. Prömiyerden dört beş gün önce iletilen bu isteği kabul eden J. Cage, o sıralarda çoğunlukla perküsyon grupları için müzik yazıyordu.

Afrika esintilerini yansıtabilmek adına, bu müziğin vurmali çalgılar orkestrası için yazılmasını uygun bulan J. Cage; Cornish sahnesinde sergilenecek bu performans için; vurmali orkestraya sahnede yeterli alan olmadığını fark ederek, fikrinden vazgeçmek zorunda kaldı. Böylece, piyano parçası yazmaya karar veren J. Cage, Afrika dansı karakterini yansıtmak için geleneksel piyanonun imkanlarından tatmin olmadığı için piyanoyu daha önceki çalışmalarında da araştırdığı gibi değiştirerek ele almaya başladı (Balkarlı Can, 2002, s. 26). J. Cage bu süreç hakkında şunları söylemiştir:

Cornish Okulu'ndan ayrılmadan önce hazırlanmış piyanoyu yaptım. S. Fort tarafından Afrika karakterinin canlandırıldığı bir dansa, müzik için vurmali çalgılara ihtiyacım vardı. Ama dans edeceği tiyatrodaki orkestra yeri ve ek alan yoktu. Seyircilerin önünde ve solunda sadece küçük bir kuyruklu piyano vardı. O zamanlar piyano için, hem on iki tonlu müzik yazdım; hem perküsyon müziği yazdım. Enstrümanlara yer yoktu. Afrikalı on iki tonlu bir sıra bulamadım. Sonunda piyanoyu değiştirmek zorunda olduğumu fark ettim. Bunu teller arasına nesnelere yerleştirerek yaptım. Piyano, örneğin bir klavye sesine sahip bir perküsyon orkestrasına dönüştürüldü (Cage, 1991. s. 76).

H. Cowell'ın perküsyon denemelerinden esinlenip, bu tarzda bir perküsyon topluluğu elde etmek adına denemelere giriştiği bu süreci; J. Cage, kendi kitabı "Silent: Lecture and Writings" in içerisindeki şu cümlelerle dile getirmektedir:

Mutfaktan bir tabak getirip piyanonun telleri üzerine koydum ve bir iki akor bastım. Piyanonun sesi değişmişti, ama titreşimlerle tabak teller üzerinde yer değiştirmeye başladı ve bir süre sonra o farklı sesleri kaybettim. Daha küçük başka şeyler denedim. Bu kez teller üzerine çiviler bıraktım. Onlar da tellerin arasından boylamasına kaydılar. O zaman onları sabitleştirmek için vida ve somun kullanmayı düşündüm ve elde ettiğim sesteki son derece hoşnut oldum. Tek bir hazırlık yoluyla, iki farklı sesin üretilebildiğini farkettim. Ayrıca una cordayı (sol pedal) kullanmakta bir farklılık olduğunu keşfettim (Cage, 1979, s.7).

Bu sürekli keşfin yarattığı heyecan ve hızla eseri bestelediğini yine aynı kitabında dile getirmiştir. Afrika müziğinin genel karakteristik etkilerini aktarmaya çalışırken ortaya çıkan “Bacchanale” için hazırlık; on iki notanın akorduyla veya değiştirilmesiyle gerçekleşir. Hazırlanmış sesler için tellerin arasına vidalar, somunlar, yalıtım malzemeleri ve lifli çeşitli malzemeler yerleştirilir. Bunu, Görsel 40’da görüldüğü gibi, Piano Table of Preparation adlı tablosunda; hangi notaların nasıl adımlarla hazırlanacağı ve kullanılacak malzemenin özelliklerini yansıtarak belirtmiştir. Bu malzemeleri yerleştirmek, perdeleri ve tınıları değiştirmiş; bu sayede Afrika kabilelerinin perküsyon ekibini anımsatan renkler ortaya çıkmıştır. En baştaki perküsyon orkestrasını, piyanodan tekil olarak elde etmenin yolunu bulan bestecinin; bu ilk hazırlanmış piyano eserinin prömiyeri Seattle’daki Cornish School’da 28 Nisan 1940 tarihinde yapılmıştır (Kaya Elivar, 2015, s. 84-85).

J.Cage’in hazırlanmış piyano eserleri, konsept olarak iki kategoride ele alınabilir: Dans performansları (“Bacchanale”, “Totem Ancestor”, vb.) ve konser müziği için çalışmaları (“Sonatas and Interludes”, “Hazırlanmış Piyano için Konçerto”, vb.). Genel olarak, dans eserleri; sınırlı sayıda hazırlık içerir ve hem yapı hem tını olarak, çok daha fazla hazırlık gerektiren konser çalışmalarından daha kolaydır.

#### **4.2. Hazırlanmış Piyano için Dans Müzikleri**

1942’de New York’a taşınan J. Cage’in, “Bacchanele”den sonra hazırlanmış piyano çalışmalarında; çoğunlukla Merce Cunningham ile geliştirmeye başladığı dans müzikleri dikkat çekmektedir. Dans programları üzerine müzik üretmeye başlayan J. Cage’in, 1942’deki eserleri “Totem Ancestor”, “And the Earth Shall Bear Again”, “Primitive” ve “In the Name of the Holocaust”tur. M. Cunningham’ın dansı için bestelediği “Totem Ancestor”da, notaların ikisi yalıtım malzemesiyle, biri vida ve serbest tıkırdayan somunla, sekizi vida veya civata ile hazırlanmıştır (Pritchett, 1996, s. 25).

Dansçı Valeria Bettis için yazdığı “And the Earth Shall Bear Again” eserinde, küçük vidalar ve kalın yünlü malzemelerle on nota hazırlanmaktadır. Wilson Williams’ın dansı için yazılan büyük ölçekli hazırlanmış piyano eseri “Primitive”de, on üç notanın hepsi sadece vida ve civatalarla hazırlanmaktadır. Yine M.



Cunningham için yazdığı “In the Name of the Holocaust”da ise “Primitive” ile birebir aynı ekipmanları kullanır. Buna ek olarak “El ve ön kolun düz hareketi için salkım akorlar, açık teller, sessiz bastırılan tuşlar da dahil olmak üzere H. Cowell’in çeşitli string piyano tekniklerini kullanmaktadır” (Nicholls, 2002, s. 79).

1943 yılında İspanyol dansçı Pearl Primus için bestelediği “Our Spring Will Come”, hazırlanışında bambu şeritleri, vida ve somun kullandığı hazırlanmış piyano için dans müziğidir (Kaya Elivar, 2015, s. 86).

1944 yılında “Tossed As It Is Untroubled”, “A Valentine Out of Season”, “Root of an Unfocus”, “Spontaneous Earth” ve “The Unavailable Memory of” eserlerini yazmıştır. “Tossed As It Is Untroubled” eseri, yine M. Cunningham için yazılmıştır. Eserin orijinal başlığı “Meditation”dır. Sekiz hazırlanmış notadan oluşan bu eserde, çoğunlukla yalıtım malzemeleri kullanılmıştır (Kaya Elivar, 2015, s. 87).

“A Valentine Out of Season”, üç bölümden oluşan bir süittir ve yine M. Cunningham tarafından koreografisi yapılmıştır. Eski eşi Xenia’ya ithaf ettiği bu eser, evliliğinin parçalandığı ve karısıyla ayrıldığı dönemde yazıldığından; melankolik bir atmosfere sahiptir (Kaya Elivar, 2015, s. 87).

“Root of an Unfocus”, yine M. Cunningham’a yazdığı ve M. Cunningham tarafından belirtilene göre; bilinmeyen, mücadelenin ve son yenilginin farkındalığı üzerine gelişen korkuyu konu alan bir eserdir. Bu duygulara paralel ilerleyen üç kesitten oluşmaktadır. Piyano hazırlığı çok kapsamlı olmamakla birlikte, atmosfer oldukça dramatik ve etkileyici ele alınmıştır (Nicholls, 2002, s. 156-157). “Spontaneous Earth” eseri de M. Cunningham için yazılmıştır. “The Unavailable Memory” of ise tamamen tek satırlık bir doku üzerine yazılmıştır (Nicholls, 2002 s. 79).

1945 yılında ise, “Mysterious Adventure” eserinde; yirmi yedi nota değişimini içeren büyük bir ekipman kullanmıştır. Bu eserde, çeşitli biçimlerde blok halinde ortaya çıkan modüler segmentler halinde düzenlenmiş beş parça gözlemlenmektedir. Yine M. Cunningham’ın dansı için bestelediği bir parçadır (Nicholls, 2002, s. 79).

Aynı yıl, bu kez Jean Erdman'ın dansı için bestelediği "Daughters of the Lonesome Isle", kendi içerisinde ondokuz kesitten oluşan, karakteristik bir atmosfere sahip olan, otuz dokuz sesin hazırlanmasıyla oluşturulmuş bir eserdir. "Daughters of the Lonesome Isle" için, John Cage ve David Tudor'un, Jean Erdman'ın kuyruklu piyanosunun özenle hazırlanmasına eşlik ettikleri belirtilir (Kaya Elivar, 2015, s. 87).

#### **4.2.1. Hazırlanmış İki Piyano için Eser**

J. Cage, R. Fizdale ve A. Gold ikilisinin isteği üzerine; hazırlanmış piyano ile seslendirmeleri için; 1944'te "A Book of Music", 1945'te de "Three Dances" eserlerini bestelemiştir. Bestecinin belirttiğine göre; ilk eseri, "A Book of Music"i, Wolfgang Amadeus Mozart'ın müziğinde kullandığı üç ölçekli yapı fikrinden esinlenerek ele almıştır. Bu üç ölçekli yapı; kromatik, diyatonik ve dizideki üçüncü dördüncü seslerin geniş adımları üzerine kuruludur (Cage, 1993, s. 40).

Çeşitli tempo değişikliklerinin, yapısal oranları yok etmediği bu eserinde; ritmi tamamen farklı bir şekilde ele alır ve her parça için belirli bir tempo tanımlar. Bu eserin notasyonuna baktığımızda, her iki piyanoda da hazırlanmaların telin aynı noktasına yapıldığı, fakat farklı malzemelerle uygulandığı dikkat çeker. Bu eserde, egzotik seslerin, heyecanlı ritimlere eşlik ettiği bir oryantal veya bir müzikal hissiyatı ortaya çıkar (Kaya Elivar, 2015, s. 91).

Bir sonraki çalışması, "Three Dances"da; tempoya bağlı ritmik oranlar üzerine kurulmuş büyük ölçekli virtüöz bir yapı olarak karşımıza çıkar. İlk esere benzer özellikler taşımaktadır. J. Cage, "A Composer's Confessions"da bu dans eserlerinin, uzun zamandır müzikle ilişkilendirilen bir sanat olan dansa karşı bir dostluk jesti olarak yazıldığını dile getirir.

#### **4.3. Sonatas and Interludes**

1946-48 yılları arasında, J. Cage, en çok bilinen ve hazırlanmış piyanonun şaheseri olarak anılan; solo hazırlanmış piyano için yaklaşık 70 dakika süren, onaltı sonat ve dört interlüdden oluşan "Sonatas and Interludes" eserini

bestelemiştir (Kaya Elivar, 2015, s. 88). Piyanist Maro Ajemian'a ithaf edilen bu eserin prömiyeri bizzat kendisi tarafından; New York'un Carnegie Resital Salonu'nda, 6 Nisan 1948'de gerçekleştirilmiştir. Bu eser, o kadar beğenilmiştir ki seslendirilmesinin ardından, New York Times eleştirmenlerinden biri tarafından, "akıldan çıkmayan ve güzel" şeklinde nitelendirilmiştir. Aynı eleştirmenin J. Cage'i bu ülkenin en iyi bestecilerinden biri olarak düşünmeye başladığını yazdığı da bilinmektedir (Silverman, 2012, s. 69).

J. Cage, bu eserini kaleme aldığı dönemde East River'da yaşıyordu. Bu dönemde, Asya ve Doğu felsefesine karşı ilgisi giderek artmaktaydı. Güzel sanatlar ve eğitime katkılarıyla önem taşıyan Hindistan'ın etkili ve bilgili tarihçisi Ananda Kentish Coomaraswamy'nin kitabını okuduktan sonra, bu eseri yazmaya karar verdiği bilinir. Bestecinin bu eseri, Hint geleneğinin sekiz kalıcı duygusu olan kahramanlık, erotizm, mükemmellik, komiklik, tiksindiricilik, kızgınlık, korkunçluk ve acıma duygularının anlatımı ve sükûnete yönelik ortak eğilimleri üzerine oluşturduğu bilinir. Eser boyunca hakimiyetini sürdüren genel dinginlik ve sükûnet havası, bu ortak eğilime vurgu yapmak için oluşturulmuştur. J. Cage, parça içerisinde hangi hareketin hangi duyguya karşılık geldiğini asla belirtmemiştir. Açıkça verilen tek hissiyat sükûnete gidiştir (Kostelanetz, 1970, s.129).

Öğretmeni H. Cowell ile olan çalışmalarından derin ölçüde etkilenen J. Cage, ondan aldığı ilhamla; Küba ve Meksika'da doğan, ritmi kapsamlı bir şekilde ele alan vurmali çalgılara hep özel bir ilgi beslemiştir. Bu, J. Cage'in bu eserindeki perküsyon arayışına olan ilgiye de yön vermiştir. Zaten, H. Cowell ve J. Cage; Hint davulları, cam tabaklar ve gong kullanımlarına olan meraklarıyla, her zaman öne çıkmışlardır. J. Cage'in hazırlanmış piyanodan elde ettiği tınısal renkleri, Bali ve Java gamelanlarının esintilerini barındırmaktadır (Balkarlı Can, 2002, s. 30).

Bu eser, çok geniş kapsamlı bir dizi piyano hazırlığı gerektirmektedir. J. Cage, buradaki materyalleri seçerken; "plajda yürüyen bir insanın deniz kabuklarını toplarkenki titizliği" ile ele aldığını "formun da zevkinin izin verdiği kadar doğal olduğunu" belirtmektedir (Cage, 1995). Sonatas and Interludes için, piyanonun tüm hazırlıkları en az üç saat sürer. Bir piyano hazırlamanın, hassasiyet ve sabır gerektiren bir sanat olduğu unutulmamalıdır. Her nota hazırlanmış değildir;

bazıları, normal piyano sesi olarak korunur. Bazı teller için, birden fazla malzeme türü kullanılır. Kullanılan malzemeler; çeşitli boyutlarda vida, cıvata, somun, kauçuk, plastik, lastik ve silgilerdir. Cıvata ve vidalar, daha mekanik bir rezonans elde edilmesi için tercih edilirken; tellere yerleştirilen silgi ve lastikler sayesinde de doğuşkanlarla birlikte silik bir uğultu elde edilir (Balkarlı Can, 2002, s. 31).

Tellere yerleştirilen malzeme özellikleri ve konumları, sesin kalitesini ve rengini belirleyen önemli unsurlardır. Bu materyaller, özenle belirli ideaları yansıtmak ve üretmek adına seçilmişlerdir. Plastik ve kauçuk malzemeler sayesinde, geleneksel piyanoda elde edilemeyen; telleri alışılmadık bir biçimde susturma fırsatı sağlanır. Bunun bir sonucu olarak, J. Cage'in diğer eserlerindeki gibi; müziğin işlevine dair alternatif bir arayışı yansıtan bu çalışmadaki "zihni sessizleştirmek ve ayıltmak" fikri için gerekli imkanlar elde edilmiş olunur (Campbell, 2011, s.321).

Tüm bu olanaklar dahilinde, J. Cage'in müziği, bize daha çeşitli sonoriteler yakalama fırsatı vermektedir. Özellikle, una corda pedalının kullanımı sayesinde; dönüştürülmüş sesler, iki farklı yolla elde edilmektedir. Sonorite açısından una corda pedalının kullanımı önemli bir rol üstlenmektedir. Basıldığı zaman tuş takımını yana kaydırarak birinci teli devre dışı bırakan çekiçler, sadece ikinci ve üçüncü tellere çarpmaktadır. Desibeli azaltmak için kullanılan bu yöntem, özellikle materyallerin yerleştirildiği mekan açısından; hem hazırlanmış, hem doğal ses elde edilmesine imkan sağlamaktadır. Örneğin, ikinci ve üçüncü teller arasında bir materyal ile hazırlık yapıldıysa; una cordaya basıldığı zaman, saf haliyle hazırlanmış ses elde edilecektir; ancak basılmadığı zaman hazırlanmamış ve hazırlanmış seslerin aynı anda tınlaması duyulacaktır.

J. Cage'in tablosunda, piyanonun kendine has karakteristik tınısını değiştiren malzemelerle hangi tellerin ne şekilde hazırlanması gerektiği yazılmıştır (Görsel 40). Örneğin, bir vida veya cıvata; birinci ve ikinci teller veya ikinci ve üçüncü teller veya birinci, ikinci ve üçüncü teller arasına birlikte yerleştirilebilir. J. Cage'in bu eseri, geleneksel sonat formlarından çok uzak ve ayrı bir şekilde ele alınmıştır. Onaltı sonat ve dört interlüdden oluşan bu eserde, sonatlardaki form kavramı, geleneksel sonat allegrosu formu ile yakından uzaktan bir bağlantı taşımamaktadır. Aynı zamanda, sonatlar, yapısal olarak; interlüdlerden daha

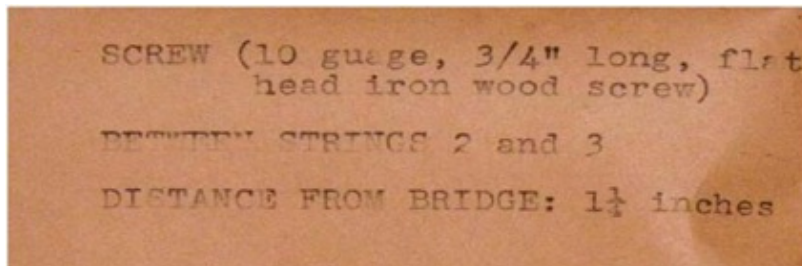
kısadır. Bu basit form anlayışına karşın, melodik bir hat da içermeyen eser; motifler üzerine kuruludur ve bir ana motif mevcuttur. Bunun sayesinde, eserde bir bütünlük hissiyatı oluşmaktadır. İçerisinde hiçbir fonksiyonel armoni barındırmayan bu eserin en önemli unsuru, ritmdir. Sürekli bas, tekrar notaları ve senkop kullanımıyla belirginleşen ritimler; vurmali efektini yaratmak için, özellikle öne çıkarılmıştır. Müziğin sessizleşmesi felsefesini yansıtmak adına; uzun süreli suslar kullanılmış ve nota değerlerinin uzatılıp birbirine bağlanması ile, geniş bir ses alanı yaratılmıştır. Ayrıca ppp'dan fff'ya kadar uzanan geniş bir nüans aralığı göze çarpmaktadır (Balkarlı Can, 2002, s. 29).

J. Cage bu eserinde kullandığı materyalleri zarflar içerisine koyarak kutularda toplamıştır. Görsel 41'de yer almakta olan, bizzat kendisi tarafından hazırlanmış iki kutu, günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır.



**Görsel 41.** John Cage'in Sonatas and Interludes eserinin hazırlık malzemelerini içeren kutular. (Vaes, Luk, 2009)

Her iki kutuda da, hazırlık malzemeleri içeren küçük kağıt zarflar yer almaktadır. Görsel 42'de görüldüğü gibi zarfın üzerinde, ilgili malzemenin özellikleri ve tellere nasıl uygulanacağı yazılıdır.



**Görsel 42.** John Cage'in Sonatas and Interludes eserinin hazırlık malzemelerini içeren zarflar. (Vaes, Luk, 2009)

Sonatas and Interludes eserindeki başarının ardından, 1949'da J. Cage, National Academy of Arts and Letters tarafından "hazırlanmış piyanonun icadı ve tanınmış bir teknik olarak kabulü" adına verilen bir ödül kazanmıştır. Aynı yıl, Guggenheim Foundation tarafından da ödüllendirilmiştir (Balkarlı Can, 2002, s. 31). Müzikte "4'33" ile, sessizlik fikrine ve rastgelelik düşüncesine öncülük eden J. Cage'in müziğe imzalı katkısı; hazırlanmış piyanodur.

#### **4.4. Hazırlanmış Piyo için Konçerto**

J. Cage, Anton Webern'in küçük müzikal jestleri, enstrümantal renkleri ve inceliğinin fark edildiği dönemde; modern müzik kariyerinin en önemli dönüm noktasını yaşıyordu. "4'33" eserinin getireceği devrimden iki yıl önce; 1950-51 yılları arasında yazdığı "Concerto for Prepared Piano"da; sesleri geometrik yapılarla organize ettiği bir sistem geliştirmiştir (Balkarlı Can, 2002, s. 28).

Piyo hazırlama kısmı, oldukça karmaşık olan bu konçertoda kullanılan vida ve somun gibi materyallerin yanı sıra, hareket edebilen bir plastik köprü sayesinde; mikrotonal sesler elde edilmektedir. J. Cage, bu plastik köprüyü, ses tahtasına temas edecek şekilde monte etmiş ve tellerin uzunluğunu kısaltan ikinci bir köprü görevi görmesi için kullandığını belirtmiştir. Pierre Boulez'e yazdığı bir mektubunda, bu köprünün mikrotonal sesler elde etmek için nasıl tasarlandığını detaylıca belirttiği bilinmektedir (Vaes, 2009, s. 975).

Birinci bölümde, serbest ve özgürce ele alınmış piyo partisine karşılık, orkestra daha pasif konumdadır. İkinci bölümde ise, her iki taraf, paralel bir gidişat izlerken; eşmerkezli dairelerin kullanıldığı grafikler uygulanmıştır. Son bölümde ise, aynı grafiği paylaşan piyo ve orkestrada kullanılacak materyalleri belirlemek üzere; Çin kehanet kitabı "I Ching"den esinlenen grafikler kullanılmıştır. Özellikle bu bölümde sessizlik fikri daha fazla öne çıkarılmış ve her bir turun sonu, 5 ölçümlük suslarla bitirilerek uzun boşluklara yer verilmiştir (Balkarlı Can, 2002, s. 28).

J. Cage'den sonra bu kullanımın en önemli örnekleri arasında George Crumb'ın dört ciltten oluşan "Makrokosmos"ları yer almaktadır. Bu parçaların J. Cage'inkilerden farkı ise G. Crumb'ın performans sırasında icracının malzeme

ekleme veya çıkarma gibi müdahalelerde bulunması yeniliğini getirmiş olmasıdır. J. Cage'in hazırlıkları tamamen performans öncesi saatlerce süren uğraşlara dayalı ve değiştirilmeyecek bir şekilde sabitlenmiş iken; G. Crumb, performans esnasında da değişiklik yapma, ekleme ve çıkarma imkanlarından faydalanmıştır (Osmun, 2015, s. 12).

#### 4.5. Diğer Enstrümanlara Etkisi

Hazırlanmış piyano için, çok sayıda eser yazan (bilinen kadarıyla 32 adet) J. Cage'in, müziği sessizleştirme ve enstrümanı perküsyona dönüştürme konusundaki başarısı tartışılmazdır. Bu müzikal fikirleriyle benzersiz ve saygın bir sistem oluşturarak, hem diğer bestecilere ilham olmuş hem de diğer enstrümanlarda da bu kullanımların başlamasına öncülük etmiştir. Piyanoda doğan bu hazırlanma olgusu, zamanla gitar gibi yaylı çalgılara da sıçramış ve diğer çalgı gruplarında da görülmüştür (Osmun, 2015, s. 13).

Bowed piyano ve lutheal'in de yapısal olarak ilişkilendirilebileceği hazırlanmış piyano ile kavramsal bağlantı kurulabilecek bir diğer enstrüman ise, "Tack Piyano"dur. Tack piyano, çekiçlerin tellere değdiği noktalarına denk gelecek şekilde birer raptiye yerleştirilerek; enstrümandan, harpsikord gibi daha metalik bir ses elde etmek üzere geliştirilmiştir (Vaes, 2009, s. 965).

Hazırlanmış piyanoda, her türlü malzeme, tellerin neredeyse her düğüm noktasına uygulanabilirken; tack piyanoda sadece çekiçlere, belirli bir noktaya, belirli bir materyal sabitlenebilmektedir (Görsel 43).



Görsel 43. Tack Piano. Rickgnelson.com

Tack piyano için; çalışmalarıyla öne çıkan isim, Lou Harrison olmuştur. “Music for Corneille’s Cinna” (Suite for Tack Piano) adlı beş bölümlü süiti, solo tack piyano için yazdığı önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, orkestra eserlerinde de bu enstrümanın kullanımına yer veren çalışmaları görülmektedir. Buna örnek olarak, “Concerto in Slendro” adlı keman konçertosunun orkestra üyeleri arasında, iki adet tack piyano yer almaktadır (Vaes, 2009, s. 742).



## 5. BÖLÜM: GEORGE CRUMB'IN PİYANO MÜZİĞİ

Çalışmanın daha önceki bölümlerinde, John Cage ve Henry Cowell'ın piyano müziğine getirdiği yenilikler yer almaktaydı. Bu bölümde ise, yeniliklerin aksine, bu çalışmaları sentezleyen ve daha çok notasyonda karmaşık bir yazı diliyle ele alan G. Crumb'ın müziğine değinilmektedir. Onun müziğindeki unsurlardan bahsedilmekte ve belirli solo piyano eserleri anlatılmaktadır.

### 5.1. George Crumb'ın Müzikal Stili

1929 yılında Batı Virginia'da dünyaya gelen G. Crumb, yeni teknik icat etmemesine rağmen; genişletilmiş piyano tekniklerini kullanım tarzı ve notasyonu ile öne çıkan bir isimdir. Bu teknikleri, ciddi bir başarı ile piyano eserlerine yansıtmıştır. Hazırlanmış piyanoyu farklı bir yorumla ele alan G. Crumb, birçok ödülün sahibi önemli bir bestecidir. Yoğun ve karmaşık piyano çalışmalarıyla bilinen bir isim olarak, eserlerinde çok sayıda farklı genişletilmiş tekniğe aynı anda yer vererek; oldukça zorlayıcı ve yaratıcı eserler ortaya koymuştur (Proulx, 2009, s. 12).

1960 yılından önce, piyanoya yaklaşımı geleneksel bir çizgide olan G. Crumb'ın, "Piano Sonata" (1945), "Three Early Songs" (1947) ve "Prelude and Toccata" (1951) gibi ilk eserleri; empresyonist yaklaşımlarla post-romantik stillerin karışımını içeren bir tarzda ahenkli seslerden oluşmaktadır. 1955 yılında bestelediği viyolonsel sonatı da, Béla Bartók ve Paul Hindemith'in müziğinin etkilerini içeren bir çalışmadır. Ancak piyanoya yaklaşımındaki empresyonist tavrın, zamanla çağdaşlarının etkisiyle onu genişletilmiş teknik kullanımına sürüklemesi kaçınılmaz olmuştur (Proulx, 2009, s. 131-132).

### 5.2. Five Pieces for Piano

Tını arayışlarında farklı girişimlerde bulunan G. Crumb, 1962'de genişletilmiş teknikleri kullandığı ilk piyano parçası olan "Five Pieces for Piano"yu yazdı. Prömiyeri piyanist ve besteci arkadaşı David Russell Burge tarafından gerçekleştirilen bu eserdeki kullanımlar arasında; tellerde pizzicato, glissando,

tremolo, doğuşkan üretme; sessizce bastırılmış tuşlarla tel rezonansı, tellere vurma, titreşen telleri kademeli olarak sönümlendirme ve titreşmekte olan tellere bireysel olarak ataş uygulama gibi yöntemler yer almaktadır (Ishii, 2005, s.56).

Genel olarak, bu tarz eserler seslendirilirken; yeterli ses rengi ve ses yüksekliğini uygun bir dengede dinleyiciye verebilmek için, efektlerin abartılması gerekebilir. Bu albümün, performans notları kısmında besteci sembollerini ve ifadelerini belirtirken; tasarladığı dinamik dengesini yakalayabilmek adına, efektlerin abartılmasını istediğini belirtmiştir (Ishii, 2005, s. 60).

İlk ve son parçalar, hem tuşlarda, hem piyanonun içinde üretilen seslerden oluşur. Klavyede çalınan pasajlarda martello kullanımı oldukça yoğundur. Kasa içerisindeki çalma teknikleriyle klavyede çalma eşit bir şekilde harmanlanarak ele alınmıştır. Bu bölümün girişinde, tellerde parmak uçları ile “pp” nüansında bir akor seslendirilmektedir. Bunu, bu dinamikle verebilmek için kuyruğa doğru oldukça ileri bir pozisyonda telin pizzicato ile çekilmesi gereklidir (Görsel 44).

**Quasi improvvisando** [♩=52]

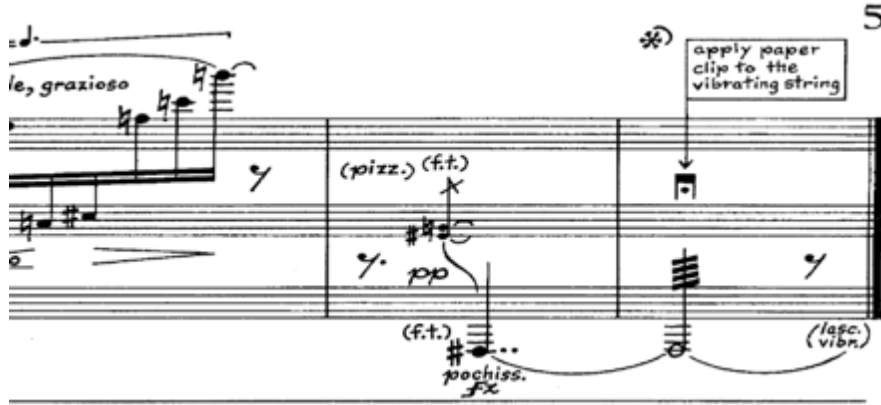
Piano

PI. (hold down throughout)

**Görsel 44.** George Crumb. Five Pieces for Piano No.1, 1-3. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, (Ishii, Reiko, 2005)

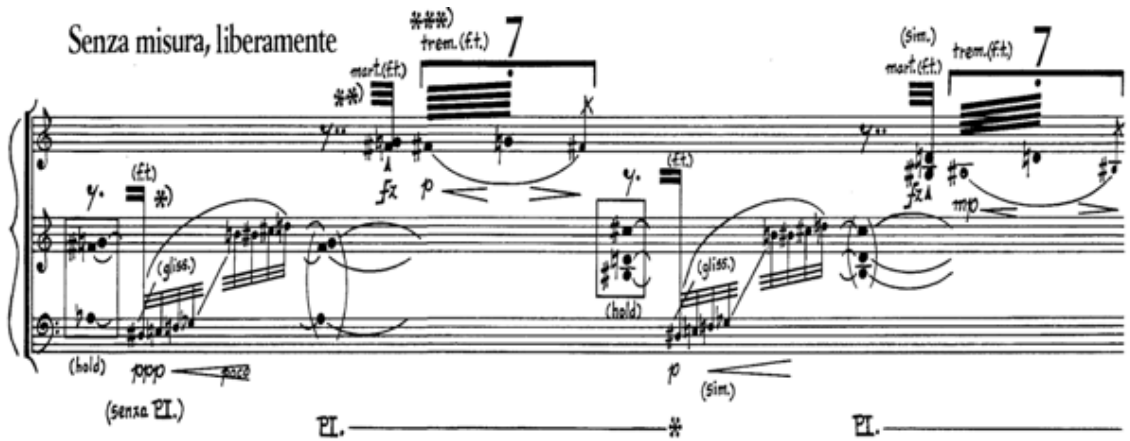
Parçanın ithaf edildiği sanatçı D. R. Burge, bu bölümün girişinde icracılara, akoru bu nüansta çalabilmek için asla tırnakların tellere değmemesi gerektiğini ve parmak ucunun en yumuşak kısmının, en yumuşak tonu üretebileceğini; bunu da piyanoda tel merkezine giderek yapmanın avantaj sağlayacağını söylemiştir (Burge, 1976, s. 20).

İlk parçanın sonunda, G. Crumb, icracıdan; metalik bir ton üretimi sağlamak adına titreşmekte olan tele, üçgen şekline getirilmiş bir ataş ile dokunarak vibrato yapmasını ister (Görsel 45). Burada yer alan ataş kullanımını diğer bölümlerde de karşımıza çıkacaktır.



**Görsel 45.** George Crumb. Five Pieces for Piano No.1, 16-17. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, En.scorser.com

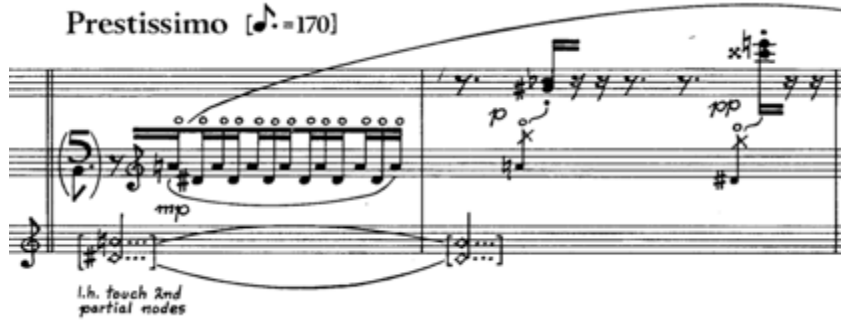
Beşinci parçanın başlangıcında ise tellere vurma, tellere çarpma tekniğiyle ele alınan ve martello ile belirtilen notaların, keskin bir şekilde vurgulanması istenmiştir. Bu işlemin parmak uçlarıyla gerçekleştirilmesi gerektiği belirtilmiştir (Görsel 46).



**Görsel 46.** George Crumb. Five Pieces for Piano No.5, 1. ölçü, Peters edisyonu. 1962, (Ishii, Reiko, 2005)

İkinci ve dördüncü parçalarda, kullanılan seslerin çoğu klavyede üretilir (Ishii, 2005, s. 57). Bu bölümlerde, sessizce bastırılmış seslerle yankı elde etme ve doğuşkan üretme teknikleriyle karşılaşmaktayız. Nota üzerindeki yuvarlaklar, doğuşkan üretimini; baklava dilimindeki nota ifadesi ise sessizce bastırılan sesleri

göstermektedir. Burada piyanistten, bir eli ile yazılı notayı klavyede çalarken, diğer eli ile kasa içerisinde ilgili telin üzerinde yazılı sesin bir oktav üstündeki doğuşkanının elde edilmesi istenir. Bu doğuşkanı bulmak için, piyanistin parmakları ile hafifçe ilgili tel uzunluğunun ortasına dokunması gerekir (Görsel 47).



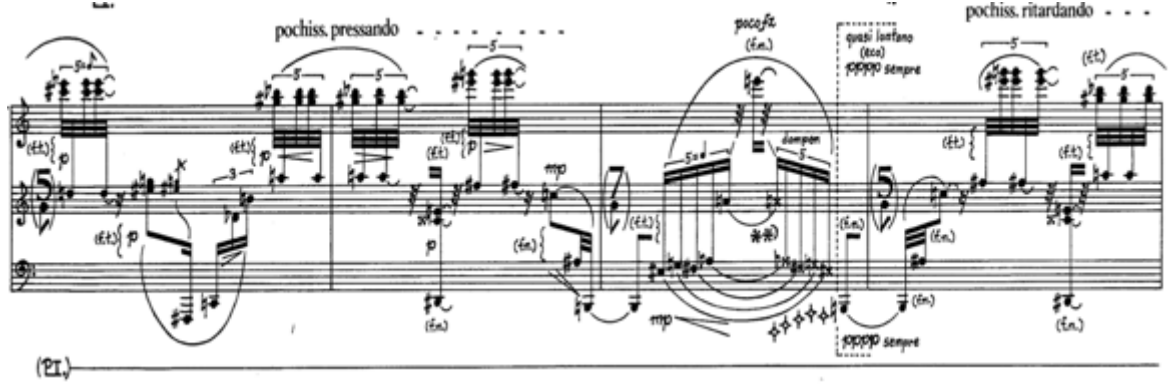
**Görsel 47.** George Crumb. Five Pieces for Piano No.2, 14-15. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, En.scorser.com

Üçüncü parçanın çalınma prensibi ise, tamamen piyanonun içerisinde gerçekleşmektedir. Bu parça, girişinde de belirtildiği gibi sadece pizzicato tekniğine yer vermesiyle öne çıkmaktadır. Üçüncü parçadaki pizzicato çalma tekniği için iki yöntem belirtilmiştir. Görsel 48’de gösterildiği gibi bunlardan birincisi, “f.t.” (fingertip) ile gösterilen parmak ucuyla telin çektilmesidir. Diğer ise, “f.n.” (fingernails) ile gösterilen tırnaklarla telin çektilmesidir (Ishii, 2005, s. 58).



**Görsel 48.** George Crumb. Five Pieces for Piano No.3, 1-3. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, En.scorser.com

Bu bölüm, aslında parçanın ortasına kadar gelen müzikal fikirlerin retrograd (geriye doğru) ile ayna tutulmuşçasına tersten yansımalarını içeren iki yarıdan oluşmaktadır. Yani parçanın ikinci yarısı, birinci yarımın retrogradıdır. Aşağıdaki Görsel 49’da parçanın tam ortasındaki üç ölçü yer almaktadır ve burada bütün parçanın tam orta noktasını ifade eden en tiz “mi” sesinin ardından gerçekleşen retrogradın ilk adımları görülebilir (Ishii, 2005, s. 57).



**Görsel 49.** George Crumb. Five Pieces for Piano No.3, 7-10. ölçüler, Peters edisyonu. 1962, (Ishii, Reiko, 2005)

G.Crumb bu albümden itibaren, geleneksel teknikleri bir kenara koyarak, özellikle piyano müziğini; yoğunlukla bu teknikler üzerine yaptığı çalışmalarla ele almaya başlamıştır. Bu kullanıma hakim hale geldikçe, eserlerindeki müziğin kalitesini arttırmakla kalmayıp daha da geleneksel olmayan yöntemlere doğru ilerlemeye başlamıştır. Özellikle, daha olgun çalışmalarında; geleneksel teknikleri, vokal ve vurmali unsurların ilave edildiği genişletilmiş tekniklerle birleştirerek, tamamen harmanlanmış bir müzik sunduğu görülmektedir.

Piyanonun akustik olanakları ve sınırları üzerine ciddi araştırmalar yapan G. Crumb'ın, olgunlaşan müzik tarzının en önemli unsurlarından biri ise; alışılmadık yöntemlerle elde edilen küçük ses öğelerini etkileyici bir şekilde kullanmasıdır (Ishii, 2005, sx. 12). Programatik, tiyatral ve mistik kullanımlarıyla olgunlaşan müzik anlayışında; en dikkat çeken öğelerden bir diğeri ise sembolik notasyonudur.

### 5.3. Makrokosmoslar

“Five Pieces for Piano”dan on yıl sonra, karşımıza çıkan “Makrokosmos”lar projesi; geliştirilmiş piyano repertuarının en iddialı eserlerini içerir. “Five Pieces for Piano”ya bir devam niteliği kazandırmak amacıyla başlayan bu çalışma başlığından anlaşılacağı üzere, bestecinin “Mikrokosmos” albümünün yaratıcısı B. Bartók'a olan hayranlığını yansıtmaktadır.

Solo piyano için yazılan, ilk iki cildin, her biri on iki eserden oluşmaktadır. İçeriği bu şekilde ele alması da, “24 Preludes” ile benzerliğinden ötürü; bir Claude Debussy

hayranlığını ifade etmektedir (Vaes, 2009, s. 887). G. Crumb, bu eserinde, kendi eşsiz tınısını üretmek için; H. Cowell'in buluşuna dayanan tel tekniklerini daha da geliştirmiştir. Salkım akorlar, susturulmuş sesler, tellerde parmak pizzicatoları gibi başlıca teknikleri, her kompozisyonunda kullanmış ve her ele alışında, kendi stilini yaratabilmek adına değiştirmiştir (Ishii, 2005, s. 97). Dört ciltten oluşan bu albüm, bestecinin kişisel stiliyle ele aldığı genişletilmiş tekniklerin neredeyse hepsini içerisinde bulabileceğimiz bir eser deryasıdır ve bu alandaki çalışmaların organize edilmiş en yüksek örneklerinden biridir. Teknik zorluklarıyla da, icracıyı sınavan, oldukça ustalık gerektiren eserlerdir (Vaes, 2009, s. 887-892).

İlk cildi 1972, ikinci cildi 1973, üçüncü cildi 1974 ve dördüncü cildi 1979 yıllarında tamamlanan Makrokosmosların, birinci ve ikinci ciltleri, solo piyano için; üçüncü cildi, oda müziği için; dördüncü cildi de dört el piyano için yazılmış eserlerden oluşur. Her cilde kendi içerisinde farklı bir başlık veren G. Crumb, bu albümlerinin ilk ikisi için, "Twelve Fantasy-Pieces after the Zodiac"; üçüncü cilt için, "Music for a Summer Evening"; dördüncü cilt içinse "Celestial Mechanics" başlıklarını kullanmıştır (Vaes, 2009, s. 883-887).

G. Crumb, bu eserinde, kullanılan tekniklerin anlaşılır bir şekilde efektif duyulması adına; son derece yüksek frekansta sesler üretmek için, piyanonun sesinin, çoğu eserinde de uyguladığı gibi bir amplifikatör aracılığıyla güçlendirilmesini istemiştir. Bu sayede elde edilen yüksek seslerin, dinleyiciye yumuşak bir şekilde verilmesini sağlamış ve güzel bir balans dengesi kurabilme imkanı sunmuştur.

Bir bütün olarak ele alınan ilk iki cildin, yirmi dört parçasının her birinde açıklayıcı başlıklar vardır ve sembolik "Zodyak" (burç) isimleri mevcuttur. Notasyon ayrıntılı ve açıktır. Her bir parça, bir burç simgesi ile işaretlenmiştir (Ishii, 2005, s. 62). Her bir cildin oniki parçası, kendi içerisinde üç büyük bölüme ayrılmakta ve bu bölümlerin içerisinde dört küçük parça bulunmaktadır. Aynı zamanda, her bölümün son parçasındaki başlık; birer sembol görevi görmekte ve notasyondaki yazım şekli, o başlığa göre şekillenmektedir (Ishii, 2005, s. 70).

Örneğin birinci cildin birinci bölümünün son parçası no.4, anlamı haç demek olan "Crucifixus" adını taşımakta ve notasyon haç şeklinde gösterilmektedir (Görsel 50).

İkinci bölümün son parçası no.8, sonsuzluğun sihirli çemberi olan “The Magic Circle of Infinity”, çember şeklinde bir notasyona sahiptir. Üçüncü bölümün son parçası no.12, sarmal gökada diye çevirebileceğimiz, “Spiral Galaxy”; spiral şeklinde gösterilmektedir. Sembolik ve simgesel yazıyla, notasyonda çığır açtığı bu eserleri okumak oldukça zorlaşır. Aynı zamanda, sadece sembolik görsel ifadeyle yetinmeyen sanatçı; “Crucifixus” parçasında, icracının “Christe” diye bağırmasını isteyerek; bağlamı tiyatral ve sözel olarak da yansıtmak istemiştir. Aşağıda bölümlerin orijinal isimleri ve ilişkilendirildikleri burçlar yer almaktadır (Ishii, 2005, s. 70).

4. Crucifixus [SYMBOL] Capricorn (♩ = 40)

Darkly mysterious (♩ = ca. 3 sec.)

Et. III. (hold down throughout)

(touch note for 5th part harmonic)

come sopra (♩ = ca. 3 sec.)

Et. III. soprano

Adagio molto (♩ = 40); serene, transcendental

Et. III. (soprano)

Christe

Et. III. (soprano)

Play in the indicated sequence, i.e. A, B, C.

Remove fingers from notes immediately after chord is struck so that harmonics ring more luminously.

**Görsel 50.** George Crumb. Makrokosmos, Cilt I, No.4 “Crucifixus”, Peters edisyonu. 1972, En.scorser.com

## MAKROKOSMOS CİLT I:

### Bölüm 1:

- 1.Primeval Sounds (Genesis I): İlk Sesler, yengeç burcu
- 2.Proteus (Pisces): Proteus, balık burcu
- 3.Pastorale (from the Kingdom of Atlantis, ca. 10,000 B.C.): Pastoral, boğa burcu
- 4.Crucifixus [SYMBOL]: Haç, oğlak burcu, SEMBOL

### Bölüm 2:

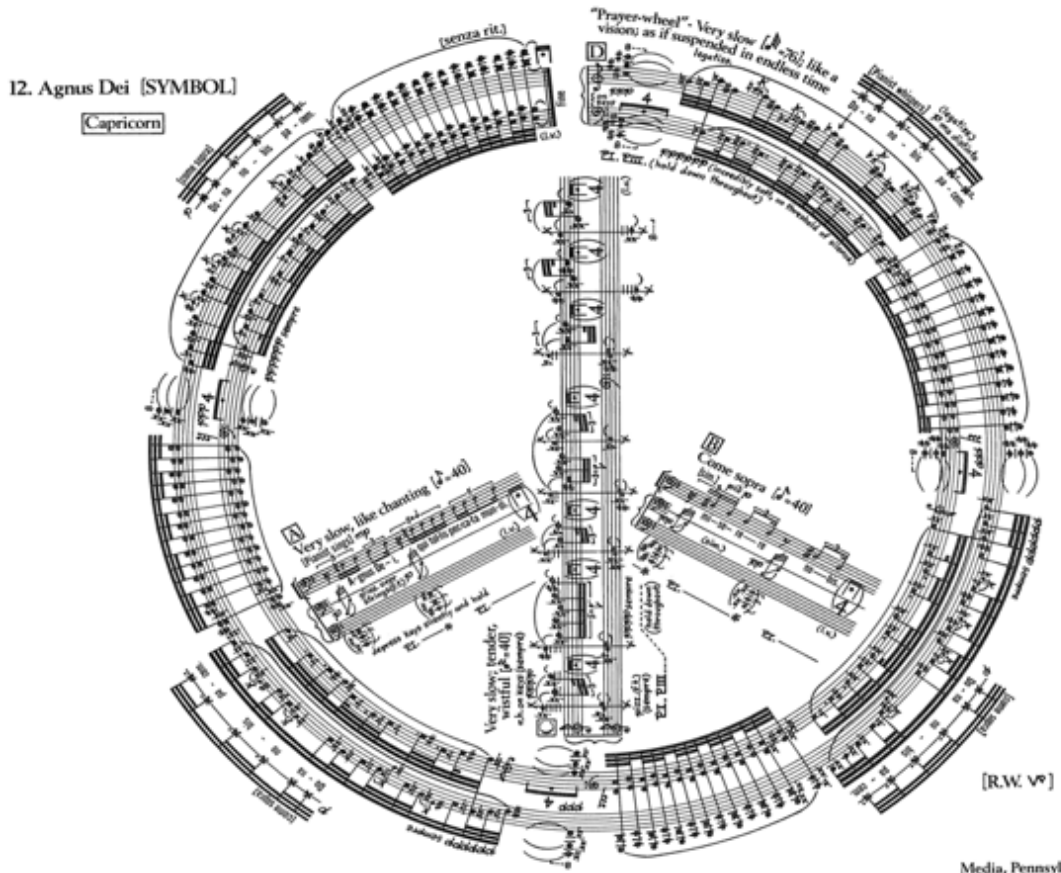
- 5.The Phantom Gondolier: Hayalet Gondolcu, akrep burcu
- 6.Night-Spell I: Gece Büyüsü, yay burcu
- 7.Music of Shadows (for Aeolian Harp): Gölgelelerin Müziği, terazi burcu
- 8.The Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo) [SYMBOL]: Sonsuzluğun Sihirli Çemberi, aslan burcu, SEMBOL

### Bölüm 3:

- 9.The Abyss of Time: Zamanın Derinliği, başak burcu
- 10.Spring-Fire: Bahar Ateşi, koç burcu
- 11.Dream Images (Love-Death Music): Rüya Resimleri, ikizler burcu
- 12.Spiral Galaxy [SYMBOL]: Sarmal Galaksi, kova burcu, SEMBOL (En.scorsen. Erişim: 02.02.2020).

Aynı şekilde ele alınan ikinci ciltte de aynı uygulamalar yeniden yapılmıştır. Bu ciltte de birinci bölümün son parçası no.4, "Twin Suns" adından da tahmin edilebileceği gibi; iki daire çizimi içeren bir notasyonla verilmiştir. İkinci bölümün son parçası no.8, "A Prophecy of Nostradamus"da yine; bir mühür şeklini anımsatan dairesel sembolik gösterim içermektedir ve üçüncü bölümün son parçası anlam olarak dini içeriklere sahiptir. Bu bölüme adını veren Latince bir sözcük olan "Agnus Dei", "Tanrının kuzusu" anlamına gelmektedir ve Hristiyanlık inancına göre de Hz. İsa, Tanrının kuzusu olarak görülmektedir. Bu dini çerçevede, İsa'nın çarmıha gerilmesine de bir gönderme yapan no.12'de; barış sembolü notasyonda karşımıza çıkmaktadır (Görsel 51). Aşağıda ikinci cildin de içerikleri yer almaktadır (Makrokosmos I, Wikipedia. Erişim: 12.07.2021).





**Görsel 51.** George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.12 "Agnus Dei", Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com

## MAKROKOSMOS CİLT II:

### Bölüm 1:

- 1.Morning Music (Genesis II): Sabah Müziği, yengeç burcu
- 2.The Mystic Chord: Mistik Akor, yay burcu
- 3.Rain - Death Variations: Yağmur - Ölüm Varyasyonları, balık burcu
- 4.Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit) [SYMBOL]: İki Güneşler, ikizler burcu, SEMBOL

### Bölüm 2:

- 5.Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge (Night-Spell II): Gece Büyüsü, başak burcu
- 6.Gargoyles: Gargoyles, boğa burcu
- 7.Tora! Tora! Tora! (Cadenza Apocalittica): Tora! Tora! Tora!, akrep burcu
- 8.A Prophecy of Nostradamus [SYMBOL]: Notre-Dame Kehaneti, koç burcu, SEMBOL

Bölüm 3:

9.Cosmic Wind: Kozmik Rüzgar, terazi burcu

10.Voices from "Corona Borealis": "Corona Borealis"ten Sesler, kova burcu

11.Litany of the Galactic Bells: Galaktik Çanlarının Nakaratı, aslan burcu

12.Agnus Dei [SYMBOL]: Agnus Dei, oğlak burcu, SEMBOL (En.scorsser. Erişim: 04.02.2020).

Bu parçalarında kullanmış olduğu yöntemlere değinmek gerekirse, piyanist dostu D. R. Burge için bestelediği "Makrokosmos I"de; susturulmuş teller, doğuşkan yaratma gibi tekniklere ek olarak yabancı materyal kullanımına yer vermiştir. Piyanistin tellere bir zincir atması, bardak ile tellere bastırması, bir kağıt parçasını teller üzerinde kullanması, tel fırçaları tellere sürmesi, parmağındaki yüksük ve mızraplarla telleri çektiirmesi veya tellere vurması gibi kullanımlarla bütün teknikleri sentezleyen yenilikçi bir proje ortaya koymuştur. Dahası, icra sırasında, hem klavyede hem tellerde çalan piyanistten; konuşmasını, fısıldamasını, bağırmasını ve ıslık çalmasını da istemiştir (Ishii, 2005, s. 97).

G. Crumb, aslında hazırlanmış piyano için yazmasa da, parçalarında sıklıkla yabancı nesnelere kullanımını görmekteyiz. Ancak, gerek materyallerin içeriği gerek de uygulanış biçimi olarak; bu kullanımı, J. Cage'in hazırlanmış piyanosundan çok daha farklı şekilde ele almıştır. Çalışmalarına, sıklıkla bir parça kağıt, su bardağı, hafif metal zincir, ataşlar ve benzeri malzemeler dahil etmiştir. Fakat bunları performans öncesi değıştirilemez bir şekilde sabitlememiş olması, hazırlanmış piyanodan teorik olarak ayrı düşmektedir. Çünkü, hazırlanmış piyanonun temeli, performans öncesi sabitlenmiş uzun süren bir işçiliğe dayalı iken; G. Crumb eserlerindeki materyalleri, performans öncesi yerleştirmiş olsa bile icra sırasında yenilerini ekleyip, eskilerini kaldırarak değıştirmiştir. Genellikle tellere materyalleri geçici olarak yerleştirmeyi tercih etmiştir (Ishii, 2005, s. 71-72).

Örneğin, "Morning Music" parçasını çalmadan önce; piyanist, teller üzerine bir sayfa yerleştirerek parça boyunca cızırtılı sesler elde edilmesini sağlar. İcra son bulup damper pedalı da serbest bırakıldıktan sonra, kağıdı sessizce yerinden kaldırmalı ve diğer parçaya geçmelidir. "Ghost Nocturne"de, teller üzerine yerleştirilen su bardaklarının, zaten icra boyunca sürekli yeri değıştirilmektedir.

Eser sonunda da yine bulunduğu yerlerden kaldırılarak diğer parçaya geçiş yapılır. Bu örneklerde belirtildiği gibi G. Crumb, yabancı nesne kullanımını anlık bir olgu olarak ele almaktadır.

Makrokosmos I'de, "Primeval Sounds" parçasında, enstrümanın bas tellerine doğru hafif bir metal zincir bırakılmış ve bu zincir, tellerin titreşimi sırasında, metalik vibrasyonlar üretmek için kullanılmıştır (Görsel 52).

The image shows a musical score for George Crumb's "Primeval Sounds". It features two staves. The upper staff has a glissando line starting at measure 7, marked with a circled '7'. A box above the staff contains the instruction: "Drop a very light metal chain onto bass strings. The chain should strike the strings precisely with the glissando!". The lower staff has a glissando line starting at measure 8, marked with a circled '8'. Below the staff, the instruction reads: "(l.h.) gliss. over strings (thumbnail) (senza PIII.)". The lower staff also has a "ffz" dynamic marking and a "[VIBR.]" marking. The word "rapidly" is written below the glissando line.

Görsel 52. George Crumb. Makrokosmos, Cilt I, No.1 "Primeval Sounds", 1. satır, Peters edisyonu. 1972, (Ishii, Reiko, 2005)

Susturulmuş sesler, doğuşkan ve glissando kullanımlarıyla sentezlenmiş bu parçada, son tel glissandosundan önce metalin bulunduğu yerden kaldırılması gerektiği belirtilmiştir (Görsel 53). Aynı zamanda aşağıdaki görselde sonunda yer verilen burç sembolü de görülmektedir.

The image shows a musical score for George Crumb's "Primeval Sounds". It features two staves. The upper staff has a glissando line starting at measure 5, marked with a circled '5'. A box above the staff contains the instruction: "Remove chain precisely with glissando!". The lower staff has a glissando line starting at measure 13, marked with a circled '13'. Below the staff, the instruction reads: "(l.h.) gliss. over strings (fingertip) = 1 sec. (l.v.)". The lower staff also has a "pp espr. (echo)" marking and a "[G.R. 55]" marking. The lower staff also has a "[depress silently with forearms, then release PI. and depress PII.]" marking. The lower staff also has a "(PI.)" and "(attacca)" marking.

Görsel 53. George Crumb. Makrokosmos, Cilt I, No.1 "Primeval Sounds", 7. satır, Peters edisyonu. 1972, En.scorser.com



“Makrokosmos II”de yer alan “The Mystic Chord”da pizzicato, glissando gibi kullanımlar eşliğinde yoğunlukla doğuşkanlara yer verilmiştir. Özellikle parçanın direkt girişinde yer alan sessiz bastırılmış akorun sostenuto pedal ile tutulmasıyla tel rezonansı uygulaması da kullanılmıştır. Parçanın bu şekilde adlandırılmasının sebebinin, bu uygulamanın yarattığı müzikal etki olduğunu söyleyebiliriz. Özetle, burada yer alan akor, parçaya ismini veren mistik akordur.

Rezonans etkisinin parça başından sonuna kadar pedalin tutulmasıyla uzadığını ifade eden fermata işaretini de Görsel 56’da görmekteyiz. Ayrıca bu görselde görüldüğü gibi besteci, belirtilen notaların ikinci parça doğuşkanının ilgili telin merkezine doğru dokunularak üretilmesi gerektiğini yazılı açıklamalarla dile getirmiştir.

The image shows a musical score for 'The Mystic Chord' by George Crumb. It consists of three staves. The top staff is for the piano, the middle for the guitar, and the bottom for the guitar. The piano part includes a fermata over a chord and a 'pizz. (f.t.)' instruction. The guitar part includes a 'pizz. (f.t.)' instruction, a 'gliss. (f.t.)' instruction, and a 'touch 2nd part. node' instruction. A box at the top left contains the text: 'touch center of vibrating string to produce 2nd partial harmonic'. Below the piano part, there is a diagram of a guitar fretboard with a chord diagram and the text '(PII. sempre)'. The score is marked with 'p' and 'ppp' dynamics.

Görsel 56. George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.2 “The Mystic Chord”, 9-10. ölçüler, Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com

“Makrokosmos II” “Rain-Death Variations” ise çoğunlukla klavyede çalınması ile dikkat çeker. Burada tellerde ve kasa içerisinde gerçekleştirilen genişletilmiş tekniklere, diğer eserlere oranla oldukça az yer verildiği görülmektedir. Girişte belirtilen aralıktaki salkım akor, sostenuto pedal ile rezonans yaratmak için sessizce bastırılarak eserin sonuna kadar tutulur.

Burada tel rezonansı dışında yer verilen genişletilmiş teknikler arasında sadece susturulmuş sesler ve doğuşkanlar bulunmaktadır. Görsel 57’de artı ile susturulmuş sesler ve girişte yer alan salkım akor görülmektedir. Besteci

susturulmuş seslere tam olarak nerede basılacağını da notanın üzerinde bir çizgi ile detaylıca belirtmektedir.

Görsel 57. George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.3 "Rain-Death Variations", 2. sayfa, Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com

"Makrokosmos II"de "Ghost Nocturne" parçasında, ses tellerinden metalik bir ton elde etmek için, su bardakları kullanılmıştır. Kenarları eşit düzlükte su bardakları ile, belirtilen tellere eşit miktarda basınç uygulanmaktadır. Görsel 58'deki notasyonda belirtilen ifadeden gördüğümüz gibi, esere başlamadan önce; iki bardak, kendi belirtilmiş ses aralığına denk gelecek şekilde, damperlerin yanına yerleştirilmelidir. Bu sayede, tuşa basınca titreşen tele temas eden bardak sayesinde; metalik ve mikrotonal içerikli tınlar oluşmaktadır.

(Part Two)

5. Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge (Night-Spell II) [Virgo]

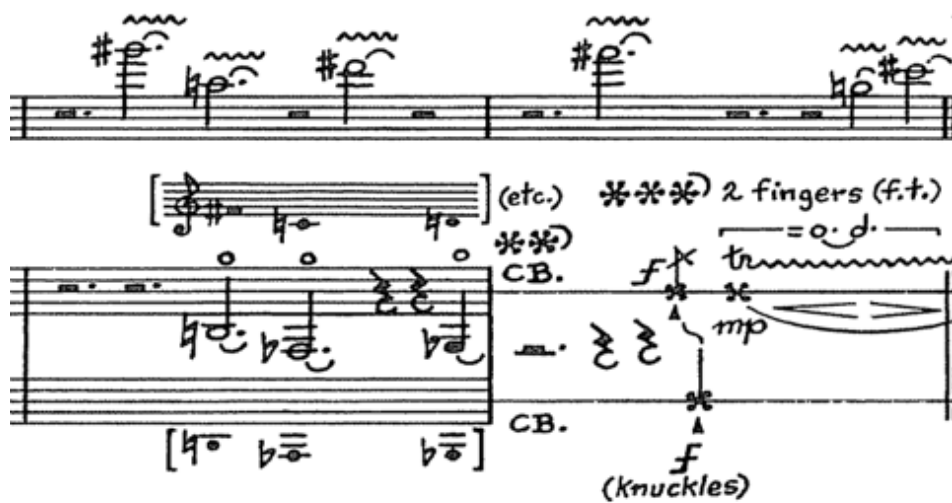
Dark, fantasmic, subliminal [♩ = 40]

Görsel 58. George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.5 "Ghost Nocturne", 1-2. ölçüler, Peters edisyonu. 1973, En.scorser.com

Aynı zamanda ikinci ölçüde belirtilen vokal unsurlar için performans esnasında, piyanistten, Hint tamburasını anımsatacak şekilde genizden gelen metalik bir ses rengi ile belirli hecelerin söylenmesi istenmiştir. Piyanistin metalik ses rengi ile bardağın oluşturduğu tınlar birbiri içerisine karışarak, adeta tek bir ses gibi ayırt edilemez şekilde duyulmaktadır (Ishii, 2005, s. 69).

“Makrokosmos II” “Voices from Corona Borealis”, tel tekniklerinden ziyade piyanonun vurmali çalgı olarak değerlendirilmesiyle ön plana çıkan bir parçadır. Bu parça boyunca piyanist sağ pedalı aktif tutmakta ve piyanonun içerisine doğru ıslık çalmaktadır. Uzatma pedalının da etkisiyle tellerde dokunduğu belirli düğüm noktalarının ıslık ile etkileşimi üzerine ortaya çıkan titreşimlerle tel rezonansı yaratılmaktadır. Besteci notasyondaki belirli yerlerde, bu frekansların theremin atmosferi yaratan bir vibrato ile gerçekleştirilmesini istediğini yazmıştır (En.scorscr. Erişim: 04.02.2020).

Buradaki vurmali unsurlar arasında kasa içerisindeki plaka üzerinde perküsyon efektleri elde etmeyi amaçlayan kullanımlar yer almaktadır. Görsel 59’da bulunan “\*\*\*” işareti ve C.B. ile belirtilen yerde, besteci piyanistten piyanonun metal plakasının orta demir stres çubuğunun üzerine yumruklarla vurmasını istemiştir. Ardından gelen “\*\*\*\*” işaretli yerde de aynı stres çubuğunun üzerinde parmaklarla tril yapmasını istemiştir (En.scorscr. Erişim: 04.02.2020).



**Görsel 59.** George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, No.10 “Voices from Corona Borealis”, 9-10. ölçüler, Peters edisyonu. 1973, En.scorscr.com

#### 5.4. Diğer Eserleri

Oda müziği eserlerinde de, piyanoyu genişletilmiş tekniklerle ele alan G. Crumb'ın, bu eserleri oldukça güzel uygulamalar içermektedir. İlk iki cildinin aksine, "Makrokosmoslar"ın üçüncü cildi, iki amplifikatörlü piyano ve perküsyon grubu için yazıldığından; oda müziği kategorisinde ele alınmalıdır. Bu alanda incelemeye değer önemli bir eserdir.

Aynı zamanda, vokal çalışmalarıyla öne çıkan bir isim olan G. Crumb'ın, oda müziğinde sese yer verdiği çok önemli eserleri de mevcuttur. Bunun en başarılı örneklerinden biri olan "Ancient Voices of Children" (1970), bir mezzo-soprano, bir erkek çocuk soprano, mandolin, obua, arp, amplifikatörlü piyano ve oyuncak piyano ile üç perküsyon icracısı için yazılmıştır. Bu eser, seslerin ve enstrümanların deneysel kullanımını oyuncak piyano, müzikal testere, Japon tapınak çanları ve dua taşları gibi unsurlarla aktaran oldukça etkileyici bir çalışmadır (Vaes, 2009, s. 885).

İçerisinde yine ampifikatörlü piyano bulunduran "Vox Balaenae" (1971) eseri, elektrikli flüt ve viyolonsel de içeren bir trio grubu için bestelenmiştir. Adından da anlaşılacağı üzere G. Crumb bu eseri balina seslerinden ilham alarak yazmıştır. Melvin Berger'in Oda Müziği Rehberi kitabında, bu durumdan şu şekilde bahsedilmiştir: "1960'ların sonlarında, G. Crumb, bir deniz bilimcisi tarafından kambur balina tarafından yayılan seslerin kaydedildiği bir kasetteki sesleri duydu... 1971'de, G. Crumb, bu seslerden ilham alarak bu eseri besteledi..." (Berger, 2001, s. 139-140). Aynı zamanda, bu kaynakta, eserin icrası sırasında; bestecinin, sanatçılardan yarım siyah maske takmasını istediği ve performansın mümkünse mavi ışık altında yapılmasını tavsiye ettiği belirtilmiştir Bu iki örnek de bestecinin tiyatral öğelere ne kadar çok önem verdiğini yansıtmaktadır.

Bestecinin, genişletilmiş tekniklerle ele aldığı diğer piyano eserleri ise şunlardır: "A Little Suite for Christmas A.D. 1979" (1980), "Gnomic Variations" (1981), "Processional" (1983), amplifikatörle güçlendirilmiş iki piyano için "Zeitgeist" (1988), "Eine Kleine Mitternachtsmusik" (2001); iki piyano için "Otherworldly Resonances" (2003) ve "Metamorphoses, Book I" (2017) (Proulx, 2009, s. 132).



## 6. BÖLÜM: UYGULAMADAKİ ZORLUKLAR VE ÇÖZÜMLERİ

Bu bölümde, çoğu piyanistin bu teknikleri uygulamaktan neden kaçındığından, bu alandaki önyargılardan ve bunları yıkmak adına neler yapılabileceğinden bahsedilmektedir. Bunun yanı sıra, uygulamadaki zorlukların aşılması, repertuar bilinci sağlanması ve bu tekniklere dair genel bir bilgi birikimi oluşması için; ne gibi çalışmalar yapılabileceğine dair önerilere yer verilmektedir.

### 6.1. Zorlukların Nedenleri

Ülkemizde besteciler 20. yy.daki yeni teknikleri çalışmalarında kullanmakta ve piyanistler repertuarlarında bu eserlere yer vermektedir. Ancak yine de bu alandaki uygulamalar yeterince yaygın değildir. Az sayıda icracı bu kullanımlara hakimken, çok sayıda bestecide icra zorluğu sebebiyle bu tarz yazımlardan kaçınmaktadır. Genişletilmiş piyano teknikleri iyi bilinmediğinden, bu becerilerin piyanoda kullanılmamasına ilişkin genel bir sorun söz konusudur.

Yapılan araştırmalara göre, genişletilmiş piyano tekniklerinin yaygın olarak uygulanmamasının nedenleri arasında; en başta bu repertuvara aşina olunmaması ve tekniklerin nasıl uygulanacağına bilinmemesi yer almaktadır. Diğer bir neden, bu yeni eserlerin piyano repertuarındaki notalarının eksikliğidir. İnsanlar bu müziği icra etmek veya dinlemek isteseler bile, telif hakları da işin içine girince ilgili el yazmalarına veya basılmış notalara ulaşmak hiç de kolay olmamaktadır (Akbulut, 2010, s. 3087).

Gerek notasyon gerek icra performansı sırasındaki detayların, düzgün ve istenene göre olması ve etkin bir şekilde gerçekleştirilmesi; besteciyle birebir işbirliği ile yürütülmesi gereken bir çalışma olduğundan, ciddi bir emek ve vakit gerektirmektedir. Bu tür parçalar, genellikle bestecileri tarafından yazılan talimatlar içermesine rağmen; yine de besteci ile birlikte çalışılarak gerçekleştirilmelidir. Bununla birlikte, tüm bestecilere erişmek genellikle zordur ve sanatçı besteci ile çalışmadıysa, o performansı beklenildiği gibi sunmak sorun olabilir.

Tanımı gereği, genişletilmiş teknikler normal piyano tekniğinin bir uzantısıdır. Sağlam bir müzik temeli olmadan, bu zorlu teknikleri öğrenmeye çalışmak, tatmin edici sonuçlar vermeyecektir. Bu nedenle, ileri seviye bir enstrüman bilgisine ve teknik hakimiyete de sahip olmak gereklidir (Proulx, 2009, s. 4). Birçok yetenekli piyanist enstrümanlarının tüm kısımlarına aşina değildir. Buna rağmen onlar başarılı piyano çalarlar; çünkü geleneksel piyano çalmak, piyano anatomisi hakkında derinlemesine bilgi gerektirmez. Aksine, genişletilmiş teknikleri öğrenirken terminolojik ve pratik açıdan piyanonun çeşitli bölümlerini ne kadar iyi bilirlerse o kadar iyi olur. Çeşitli piyano markaları ve modelleri farklı iç tasarımlar içerir. Bu durum genişletilmiş tekniklerin performansı üzerinde olumsuz etki yaratmaktadır (Proulx, 2009, s. 15-16).

Genişletilmiş teknikleri öğrenmenin ve bu hassas sesleri etkili bir şekilde izleyicilere yansıtmanın zorluğu da bir diğer husustur. Bu sorunu aşmak adına, bu konu hakkında bilgi edinmek isteyen piyanistler için üç ana bilgi kaynağı bulunmaktadır. Bunlar, bu teknikleri kullanarak notasyonlarında özel tekniklerin uygulanması hakkında ayrıntılı talimatlar yazan, yaşıyorlarsa doğrudan kendileriyle iletişime geçerek bilgi sağlanılabilecek besteciler; genişletilmiş teknikleri repertuvarlarında uygulayan profesyonel piyanistler ve yoğunlukla yabancı kaynaklı doktora tezleri ve bilimsel çalışmalardır. Ancak ne yazık ki piyanistlerin hala birçok şeyi, kendi başlarına, genellikle deneme yanılma yoluyla keşfetmeleri gerekmektedir.

“The New Instrumentation Series”, Kaliforniya Üniversitesi Yayınları tarafından yayınlanan ve farklı alanlardaki (kontrbas, keman, gitar, flüt, obua, klarnet, trombon, ses vb.) profesyonel sanatçılar tarafından, genişletilmiş tekniklerin uygulanması hakkında yazılan bir kitap koleksiyonudur. Bu kılavuzlar, hem sanatçılara hem de bestecilere yöneliktir ve her bir enstrümanın genişletilmiş olanaklarını derinlemesine araştırır. Ne yazık ki piyanonun, çağdaş repertuvardaki önemi göz önüne alındığında; bu seride yer almaması oldukça şaşırtıcı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır (Proulx, 2009, s. 2).

Uygun piyano bulunamamasından ötürü ortaya çıkan çalışma imkanı kısıtlılığı ise bu eserleri icra ederken karşılaşılan bir diğer zorluktur. Bu parçalar, genellikle

çalışmalarda kullanılmayan kuyruklu piyanolar için oluşturulmuştur. Konser salonu organizatörleri, bu eserlerin seslendirilmesi sırasında iyi seviyedeki konser salonu piyanolarına zarar geleceği endişesi ile bu tarz konserleri gerçekleştirmeye sıcak bakmamaktadırlar. Bu düşüncelerini pekiştiren bir diğer neden ise dijital çağda elektronik ortamda her türlü sesi elde etme imkanının varlığıdır. Bütün ulaşılmak istenen ses efektleri dijital ortamlarda üretilebileceğinden ötürü bu tarz eserlerin seslendirilişi sırasında çalgıda oluşabilecek hasar riskini göze almaktan kaçınmaktadırlar. Ancak bu sanat çalışması raporunda savunduğumuz üzere, bu yaratıcı ve deneysel çalışmalar doğru uygulandığı takdirde bu tarz endişelere gerek kalmamakta ve yaratıcı yeni müziğin akustik ortam imkanlarıyla oluşturulması çok daha efektif ve güzel bir ambiyans yaratmaktadır.

Bu teknikler icra edilirken aynı zamanda koordinasyon sorunları da yaşanmaktadır. İlk olarak, piyanistin performansı hazırlanmak için; nesnelere nereye yerleştireceğini iyi belirlemesi gerekir. Nesne sayısı arttıka, bu durum giderek daha komplike bir hal almaktadır. Örneğin, piyanistin partiyonunda birkaç tokmak ve pena kullanması gerekiyorsa; bütün malzemeleri akort pimleri alanına yerleştirmek kafa karıştırıcı olabilir. Ayrıca piyanonun kullanım alanını daraltacağından performans sırasında sıkıntılara sebep olabilir. Bu nedenle, materyaller kolayca erişilebilir ve kullanılacakları alana yakın olmalıdır. Gitar penaları gibi küçük aletler, hem kaymaması hem de kaybolmaması adına pamuklu bir beze yerleştirilebilir. Diğer nesnelere, herhangi bir engele neden olmayacak bir yere konulmalı veya piyanistin kafasını karıştırmamalıdır. Daha fazla alana ihtiyaç duyulursa, piyanistin sol tarafına bir müzik ekipmanları standı kurulabilir (Proulx, 2009, s. 105). Piyanist bu hazırlıkları yaptıktan sonra, parçanın akışına hakim bir şekilde özenle bu materyalleri kullanabilir. Ayrıca bu teknikleri gerektiren eserlerin alınmasını mümkün kılıp, tellere erişimi sağlamak için nota sehpası bölmesinin piyanodan çıkarılması gerekir. Bu durumda, icracı; partiyonunu kasa içerisine, demir stres çubuklarının üzerine yerleştirebilir.

## **6.2. Uygulama için Hazırlanan Protokol**

Bu tür çalışmaların hazırlanması ve performansı esnasında yapılan değişimlerin çalgıya zarar vermeden ve doğru bir şekilde yapılmasına yönelik zorlukların

yaşanması da ayrı bir sorun olarak yer almaktadır. Ayrıca bu uygulamalar sırasında enstrümanların zarar görme olasılığı da bu tarz eserlere karşı bir önyargı oluşturmaktadır. Kuyruklu piyano sağlam bir enstrümandır, ancak birlikte çalışan o kadar çok hassas parçadan oluşur ki; genişletilmiş teknikler dikkatsizce yapılırsa birçok şey yanlış gidebilir ve enstrümana zarar verilebilir.

Bu durum için “College and University Technicians Committee of the Piano Technicians Guild” (Piyano Teknisyenleri Birliği Kolej ve Üniversite Teknisyenleri Komitesi) isimli grup üyeleri tarafından; belirli uygulama kuralları içeren bir protokol geliştirilmiştir. Bu protokole internetten ulaşılabilir (Protocol for Extended Techniques in Piano Performance, Piano Technicians Guild. Erişim: 18.06.2021). Bu uygulamalar, her üniversite ve kurum tarafından daha sonra özel bazda da ele alınmış; bu protokoldeki maddelere her kurum (üniversiteler, konser salonları, vb.) kendince ilave kısıtlamalar getirerek, kendi çerçevelerini oluşturmuşlardır. Ancak genel kabul gören bu protokoldeki maddeler sayesinde, uygulamaların sağlıklı ve hasarsız bir şekilde gerçekleştirilmesi planlanmıştır. Çok küçük bir mekanik kusur bile, giderilene kadar piyanoyu kullanılmaz hale getirebilir ve düzeltilse bile, aksaklıklara yol açacağı için risk taşımaktadır. Bunlar göz önüne alındığında, uzun süreli ve doğru kullanım için; bazı prosedürler şart olmuştur.

Genişletilmiş tekniklerdeki piyanonun klavyesi dışında; telleri çekme, eğme, sürtme veya bir materyalle vurma gibi uygulamaların ve hazırlanmış piyanoda ise yabancı materyallerin tellere sokulmasını içeren uygulamaların; enstrümana zarar verme olasılığı söz konusu kabul edilmiştir. Oluşabilecek tartışmalara cevap vermek adına, anlayışlı ve önlemleri bir zemin hazırlamak için bu protokole gerek duyulmuştur.

Burada yer alan bilgiler doğrultusunda, bu protokolün baş koşulu; genişletilmiş tekniklerin her zaman bir piyano teknisyenine danışılıp uygulanması ve ondan alınan onaylar dahilinde gerçekleştirilmesidir. Piyanoya yapılacak işaretlemede kullanılacak malzemelerden, ilâştirilecek yabancı nesnelere kadar bütün yapısal değişiklikler piyano teknisyeni tarafından onaylanmalıdır.

İlk olarak, piyanonun içinde çalmayı amaçlayan bir piyanist, tellerin insan derisinde bulunan yağa duyarlı olduğunu bilmelidir. Tellerin üzerinde çok fazla cilt yağı kalırsa normalden daha hızlı paslanırlar. Bu etkiyi en aza indirmek için, piyanist uygulamadan hemen önce; ellerini yıkamalı ve kurutmalıdır. Uygulama sırasında ellerini birkaç kez daha silmek için; yakınlarda temiz ve nemli bir havlu bulundurması önerilir (Proulx, 2005, s. 29). Tellerle temas gerektiren eserlerde, ellerdeki terin tellere zarar vermemesi adına; eser miktarda talk pudrası uygulanabilir. Geniş tel kullanımı gerektiren eserlerde ise eldivenler giyilebilir.

Tellere çarpma ve çekme uygulamaları sırasında parmak ve tırnak kullanımı dışında; tele herhangi bir zarar vermeyecek, çizik oluşturmayacak malzemeler kullanılmalıdır. Bu tür uygulamalar sırasında sert ekipmanların kullanımı, piyanoya en fazla hasar verebilecek durumlardır. Çelik tiz ses tellerine çeliktan daha yumuşak; bakır sarmal bas tellerine ise bakırdan daha yumuşak maddeler ile temas edilmesi gerekir. Burada ana kural tele temas edecek maddenin; telin yapısından, daha sert bir içerikten oluşmuyor olmasıdır. Kurul tarafından belirtilene göre, tellere iliştilirilebilen yumuşak şekil verilebilir maddeler arasında ise Bostik Blu-Tack, Scotch Removable Mounting Putty ve teknisyen tarafından onaylanacak muadili materyaller yer almaktadır. Bunun dışında hiçbir yapıştırıcı malzeme, hamur veya sakız gibi yapışkan özellikli maddeler tellere uygulanmamalıdır.

Hazırlanmış piyano kullanımı gerektiren eserlerde, asla pas veya korozyon belirtileri gösteren vida ve civatalar tellere iliştilirilmemelidir; yeni ve temiz olanlar sadece teller arasına uygulanabilir. Bunu yaparken; uzatma pedalını basılı tutup damperin tellere temasının kesilmiş olması, tellerin gerginliğini azaltmak açısından önem taşımaktadır. Bu vida ve çiviler maksimum germeye, bir plastik ayraç ile açılmış olan teller arasına; dikkatlice yerleştirilmelidir. İçerideki vidalar, asla tellerin arasını açmadan ileri veya geriye doğru sürüklenmemelidir. Aksi takdirde telin kopmasına, yırtılmasına ve çizilmesine sebep olur.

Bu eserlerde, genelde telleri içeriden işaretlemeye gerek duyulmaktadır. Bu işaretlemeler yapışkan not kağıtların, post-it şeritlerin ve nokta şeklinde küçük etiketlerin damperin üzerine, kenet noktalarına iliştilirilmesiyle kullanılabilir. Hatta kimi işaretlemeler için tebeşir kullanılmaktadır. Bu stick yapışkanlar ve tebeşir

dışında bant, daksil, pastel boya vb. malzemeler, asla doğrudan tele uygulanmamalıdır. Tebeşir düz tellerde yani tizlerde işaretleme için kullanılabilir; ancak sargılı bir tel dizaynı içeren bas tellerinde asla kullanılmamalıdır. Aynı zamanda damperin piyanonun en hassas bölgesi olduğu unutulmamalıdır. Damperlerde, minik stickler ile işaretlemeler dışında, tebeşir kullanımı kesinlikle yasaktır. Ayrıca, damperler kırılığandır ve basınç uygulandığında kolayca hasar görebilir veya yanlış hizalanabilir. Tellerde çalarken piyanist dampere dokunmaktan kaçınmalıdır.

Bütün bu uygulamaların ardından, piyanonun en başta bulunduğu gibi temiz, materyalsiz ve hasarsız bırakılmasından piyanist sorumludur. Yapılan işaretlemelerin silinmesi veya kaldırılması, konulan malzemelerin doğru yöntemlerle çıkarılması ve piyanonun temizlenmesi ile hasarsız bırakılmasının mesuliyeti tamamen piyaniste aittir. Kasayı, tuşları ve plakayı temizlemek için nemli, tüy bırakmayan bir bez kullanılabilir. İşaretlemelerle oluşan tebeşir tozunu temizlemek için, elektrikli süpürge kullanmak da mümkündür. Yukarıda belirtildiği gibi, damperlere basınç uygulamak, onlara kolayca zarar verebilir; bu nedenle bir piyano parçasının tozunu alırken, ekstra dikkat gösterilmelidir. Son olarak, ses tahtasında veya enstrümanın erişilemeyen başka bir kısmında; aşırı miktarda toz varsa piyanist, teknisyenden yardım istemelidir. Piyano teknisyenleri, bu amaç için özel olarak tasarlanmış araçlara sahiptir.

Bütün bu işlemler sırasında hasar oluşmaması ve risk almamak adına gerek temizleme gerek işaretleme olsun her konuda teknisyenden yardım alınabilir.

### **6.3. Çözüm Önerileri**

Bu zorlukların çözümü olarak yapılabileceklerin başında; genişletilmiş teknik olgusunun ülkemizdeki popülaritesini arttırmak gereklidir. Bu müziğin uygulamasına karşı duyulan önyargıdan ve bilinmezlik korkusundan kurtulmak için, yeterli kaynak ve bilgi aktarımı yapılmalıdır. Yetenekli ve başarılı sanatçıların, bu eserleri konserlerine dahil etmesi; bu alana karşı bir bilinç oluşturabilir. Buna ilaveten bu eserlerin atölye çalışmaları ve seminerler yoluyla teşvik edilmesi, yaygınlaşmasında katkı sağlayabilir. Bu çalışmalar hakkında farkındalık

yaratılması sonunda, diğer eksiklikler de ortadan kalkabilir. Bunun yanı sıra, eğitim müfredatının bu teknikleri içerecek şekilde genişletilmesi de çözüm oluşturabilir. Bu uygulamalar sayesinde, hem başarılı icracılar yetişmesi, hem de bu müziğin bilinirliğinin ve uygulama doğruluğunun artması sağlanabilir.

Uygulanması bakımından da yeteri kadar zorluk içeren genişletilmiş tekniklerin, performansı sırasında, alışılmadık bir piyanoya uyum sağlamak zordur. Çünkü, modern standart piyanoların hepsinde; belirli bir diyatonik düzende, yerleştirilmiş seksen sekiz tuş olmasına rağmen; tasarımların önemli ölçüde değişebileceği unutulmamalıdır. Ek olarak, doğuşkan üretme ve glissandolar gibi hassas efektler; enstrümanın bileşenlerinin özelliklerine ve kalitesine bağlı olarak, farklı yaklaşımlar gerektirir. Bu sesleri etkili bir şekilde çalmak için, bir piyanoyu yakından bilmek gereklidir. Bunu başarmak için, kullanılacak enstrüman üzerinde saatlerce pratik yapılmalıdır. Farklı olmasına rağmen, bazı piyano modelleri benzerlikler gösterir. Hangi marka ve modellerin; müzik okullarında, kolejlerde ve konser mekanlarında en sık bulunduğunu düşünmek, uygulamada kullanılacak piyanoya uyum sağlanmasına yardımcı olacaktır. Diğer birçok model ile ortak özelliklere sahip bir uygulama enstrümanı seçmek, muhtemelen bir piyanodan diğerine adaptasyonu kolaylaştıracaktır. Bu uygulamayı yapacak piyanistlerin; bu tarz pratikler gerçekleştirilmesi ve bu yöntemlerle enstrüman seçimlerinde bulunması, icra sırasında yaşanabilecek aksiliklere karşı bir çözüm oluşturmaktadır.

Çağdaş müzik, yeni tını arayışları üzerine kurulu deneysel çalışmalardan oluştuğu için; müzikalite ve kendini ifade etme açısından, hem icracıyı geliştirmekte hem de besteciye ciddi imkanlar sağlamaktadır. İcracının, önceden kaydı olmayan veya hiç çalınmamış bir kompozisyona, tamamen kendi fikriyle yaklaşması; onu daha geniş bir hayal dünyasına ve yaratıcılığa sürükleyeceğinden, çeşitli müzik olanaklarını ve fikirlerini keşfetmesini sağlamaktadır. Bu nedenle, genişletilmiş teknikleri içeren piyano repertuarının incelenmesi ve kabul görmesi önemlidir.

Şu anda Türkçe'de genişletilmiş piyano teknikleri hakkında yazılı sınırlı sayıda kaynak mevcuttur. Bunlara örnek olarak Elif Önal'ın "Henry Cowell'ın Piyanodan Farklı Tını Elde Etme Teknikleri" adlı sanatta yeterlik çalışma raporu, Serla Balkarlı'nın "John Cage'in Hazırlanmış Piyanosu ve Endonezya Geleneksel

Orkestrası Gamelan” başlıklı sanatta yeterlik tezi ile Şirin Akbulut’un “Modern Piyano Teknikleri ve İki Eser” isimli makalesi verilebilir. Yerel kaynaklara nazaran bu teknikleri anlatan pek çok yabancı yayın vardır. Bu yayınlar özellikle string piyano ve hazırlanmış piyano üzerinedir. Bu verilerin çevirileri ile yayınlanması da bu konuda bize ışık tutacak, sayısız kaynağa ulaşmamıza imkan sağlayacaktır.



## 7. BÖLÜM: SONUÇ

20. yy.da, piyano alanında ortaya çıkan yenilikçi yaklaşımlarla; enstrümanın tınısal renk çeşitliliği artmış ve solo enstrüman olarak ele alınan piyano, orkestral renklerin her birini elde edebilen, çok yönlü bir enstrümana dönüşmüştür. İki dünya savaşının yarattığı toplumsal ve düşünsel etkilerin bir sonucu olarak müzik, yeni fikirlerle ele alınmıştır. Gürültüyle dolu ve bunun zıtlığına özlem duyan modern dünyanın sessizlik arayışı ile her iki tezat kavram müzikte aynı anda var olmaya başlamış ve piyano sadece klavyede basılan tuşlarla ses üretilen bir mekanizma olmaktan çıkmıştır.

Bu alanda, Henry Cowell'ın salkım akorları ve string piyanosu, piyanodaki gelişimlerin başlangıcı olmuştur. Ardından, onun fikirleri eşliğinde piyanoyu perküsyonist bir tavırla ele alan öğrencisi John Cage, hazırlanmış piyanosuyla bu alandaki en devrimci fikri ortaya atmıştır. Müziğe yabancı nesnelerin dahil edilmesi ve her tür sesin müzik fikri olarak ele alınmasının ardından, George Crumb'ın bu teknikleri oldukça karmaşık notasyonlarla işlemesi; sadece performansın değil, eser okumanın da sınırlarını zorlamıştır.

Teknolojik gelişmeler eşliğinde, piyanoya modifikasyonlar ve elektronik eklemeler yapılmasının ardından; seslerle, elektronik ortamlarda oynanması da bu dönem müziğinin en önemli buluşları arasında yer almaktadır. Piyano performansı, tamamen görsel, tiyatral ve mekânsal unsurların senteziyle ele alınan, müzikten öte görsel sanatların, materyallerin ve teknolojik ekipmanların daha çok öne çıktığı bir hale bürünmüştür. Piyanistler ise, gerek kendi vücut ve beden dilini kullanarak yaptığı hareket ve jestlerle, gerek şarkılamalarıyla tam anlamıyla bütün alanları sergileyebilen bir "sanatçı" mertebesine yükselmişlerdir. Piyano hazırlığı aşamasında adeta usta bir teknisyen gibi, yakalamak istediği renk ve tını için saatlerce emek harcamışlardır.

Sanat dünyasında, bu yenilikler birçok tartışmayı da beraberinde getirmiş; tepkiler doğmuş ve müziğin gittiği yer sorgulanmıştır. Elbette, beğeni kişiden kişiye değişmektedir; ancak, bu alandaki devrimci fikirlerin, sürekli ilerlemekte olan bir dünya algısında; oldukça önemli bir yeri olduğu inkar edilmemelidir. Bu

yöntemlerle yazan besteciler, günümüz sanatçılarına, müzik ile varılacak noktanın bir sonu, bir sınırı olmadığına ve müziğin tekerrürden kurtulması adına; bir sürü sonsuz olanakla ele alınabileceğine dair ilham vermişlerdir.

Bu çalışmalar, gerek önyargılardan kurtulamadığından gerekse hala tam olarak benimsenmediğinden dolayı yeteri kadar ilgi görmemekte ve günümüzde pasif kalmaktadır. En azından bu müziğin kavramsal gelişimi, varlığının irdelenmesi ve doğuş sebebinin bilinmesi gerekir. Bu alandaki çekingenliği gidermek adına; bu çalışmadaki bilgiler, bu müziği yapmak isteyen ancak, yeterli bilgisi olmadığından ötürü; gerek görsel zorluğundan gerekse de uygulanışı sırasında ciddi sonuçlar doğuracak hata payından korkmakta olan piyanistlere bir ışık tutmak istemiştir.

Bu çalışmada bu alana dair; hem teorik içeriğiyle genel bir tarihsel bilgi vermek, hem pratik içeriğiyle icracılara uygulamalarında kolaylık sağlamak, hem de bu eserlerle ilk defa karşılaşacak piyanistlere notasyona dair açıklamalarla destek olmak istenmiştir. Aynı zamanda, bu tekniklerin uygulanması sırasında, dikkat edilmesi gereken noktalara da değinerek; değerli enstrümanların bilinçsiz kullanımlar sonucu hasar görmesini en aza indirmek adına da içerisinde yer alan bilgilerden faydalanılabileceği düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

Akbulut, Şirin. (2010). The Use of Extended Piano Techniques at Conservatories in Turkey. *Procedia Social and Behavioral Sciences* 2 (2010). s. 3080-3087.

Balkarlı Can, Serla. (2002). *John Cage'in "Hazırlanmış Piyano"su ve Endonezya Geleneksel Orkestrası "Gamelan"*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Anasanat Dalı. Eskişehir.

Berger, Melvin. (2001). *Guide to Chamber Music*. Mineola, New York: Dover Books.

Brindle, Reginald Smith. (1975). *The New Music: The Avant-Garde since 1945*. London, New York: Oxford University Press.

Boran, İ., Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Burge, David R. (1976). *Performing the Piano Music of George Crumb*. Contemporary Keyboard. s. 20.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. (2006). *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company.

Cage, John. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Cage, John. (1979). *Empty Words: Writings '73-'78*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Cage, John. (1991). *John Cage: An Autobiographical Statement*. Dallas, Texas: Southwest Review.

Cage, John. (1993). "A Composer's Confessions." Richard Kostelanetz (Ed.). *John Cage, Writer: Selected Texts*. s. 27-44. New York: Limelight Editions.

Cage, John. (1995). *Text published in CD Booklet Sonatas and Interludes for Prepared Piano played by Mario Ajemian*. New York: Composers recording inc., (CRI)-CD 700.

Campbell, Michael. (2011). *Music 2*. Stamford, USA: Cengage Learning.

Candelaria, L., Kingman D. (2012). *American Music: A Panorama*. Amerika: Cengage Learning.

Crawford, J. C., Crawford D. L. (1993). *Expressionism in Twentieth-Century Music*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Cebe, Rohat. (1914). İnsan Sesi, Vurmali Çalgılar, Piyano ve Arp Çalgılarındaki Yeni İcra Tekniklerinin 20. Yüzyıldan Günümüze Tarihsel Gelişimi ve Bu Tekniklerin Notasyonu. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6/12, s. 173-184.

Çelikten Hepgüler, İrem. (2015). *Ligeti'nin Üçüncü Kitap Piyano Etütleri ve Yorum Kılavuzu*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Anasanat Dalı. Eskişehir.

Cope, David. (2009) *New Directions in Music*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.

Cowell, Henry. (1933). *American Composers on American Music*. California: Stanford University Press.

Demirci, Ş. A., Savaş, M. (2012). Modern Piyano Teknikleri ve İki Eser. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 1/3, s. 1-9.

Dianova, Tzenka (2008). *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. Victoria, BC: Mutasis Books.

Drlikova, Eva. (1988). *Henry Cowell, Leos Janacek, and Who Were the Others?*. Sonneck Society Bulletin, XV/2, s. 58-59.

Edwards, Michael. (2011). Algorithmic Composition: Computational Thinking in Music. *Communications of the ACM*, July 2011, 54/7. s.58-67.

Feng, Dairuo. (2018). *From Pre-Recorded Tape to Live Computer Processing: Piano Music from Davidovsky to the Present day*. (PhD Tesis). Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas. Musical Arts. Kansas.

Göksel Erdal, Gülşen. (2013). 1945-1970 Arası Müzikte Avangard Akım ve Avangard Besteciler. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 2/1, s. 53-57.

Hancı, Seda. (2017). *Çağdaş Piyano Müziğinde Emprosyonist Etkiler ve Takemitsu'nun Tree Sketch I/II Adlı Yapıtları*. (Yüksek Lisans Eser Metni Çalışması) Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Hanning, Barbara Russano. (1998). *Concise History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company.

Hicks, Michael. (2002). *Henry Cowell, Bokemian*. Chicago: University of Illinois Press.

Ishii, Reiko. (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music*. Florida: Florida State University Libraries.

Kaya Elivar, Deniz. (2015). *John Cage and His Use of the I Ching Method*. (PhD Tesis). İstanbul Technical University, Graduate School of Arts and Social Sciences. Department of Music. İstanbul.

- Kostelanetz, Richard. (1970). *John Cage*. New York: Praeger Publishers.
- Kostelanetz, Richard. (2003). *Conversing with Cage*. London: Psychology Press.
- Kostka, Stefan. M. (1989). *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- Morgan, Robert P. (1991). *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton & Company.
- Myers, Marceau Chevalier. (1972). *A Study And Interpretive Analysis Of Selected Aleatory Compositions For Orchestra By American Composers*. (PhD Tesis). Columbia University.
- Nicholls, David. (2002). *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osmun, Ross. (2015). *History of the Prepared Piano*. s. 1-13.
- Önal, Elif. (2005). Henry Cowell'ın Piyanodan Farklı Tını Elde Etme Teknikleri. (Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu). Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü. Ankara.
- Özçelik, Sadık. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği. *Gazi. Üniversitesi. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21/3, s. 173-186.
- Pelham, Adrian. (1924). *Music / Stravinsky and Cowell Break the Ice of Tradition*. Theatre Magazine. s. 34-54.
- Pritchett, James. (1996). *The Music of John Cage (Music in the Twentieth Century)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Proulx, Jean-François. (2009). *A Pedagogical to Extended Piano Techniques*. (PhD Tesis). Temple University. Philadelphia.

Say, Ahmet. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schonberg, Harold Charles. (1970). *Büyük Besteciler*, (A. F. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Silverman, Kenneth. (2012). *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Stone, Kurt. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*. Newyork: W. W. Norton & Company.

Vaes, Luk. (2009). *Extended Piano Techniques In Theory, History and Performance Practice*. (PhD tesis). The Florida State University. College of Music. Florida.

Arnold Schoenberg, Drei Klavierstücke Op. 11, Universal Edition. Imslp. Erişim: 28.02.2020. [https://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP00786-Schoenberg\\_op11\\_No1.pdf](https://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP00786-Schoenberg_op11_No1.pdf)

Bowed Piano Ensemble, New sounds. Erişim: 15.01.2020. <https://www.newsounds.org/story/4022-small-seeds-big-pieces-piano-edition-encore/>

Charles Ives. Concord Sonata, Hawthorne, Knickerbocker Press Edition. Imslp. Erişim: 28.02.2020. <https://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP53902-PMLP09680-Ives-ConcordSonata1921.pdf>

Conlon Nancarrow Biography, Musicianguide. Erişim: 14.06.2021. <http://www.musicianguide.com/biographies/1608004738/Conlon-Nancarrow.html>

Electronic Music, Britannica. Erişim: 10.07.2021. <http://www.britannica.com/art/electronic-music>

George Crumb. Five Pieces for Piano, Peters Edition. En.scorser. 1-2-3-5.  
Parçalar. Erişim: 02.02.2020. <http://en.scorser.com/Out/300582961.html>

George Crumb. Makrokosmos Cilt I, 1-4-5-9. Parçalar. Peters Edition. En.scorser.  
Erişim: 02.02.2020. <http://en.scorser.com/Out/300582959.html>

George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, Performans Notları, Peters Edition.  
En.scorser. Erişim: 04.02.2020. <http://en.scorser.com/Out/300582957.html>

George Crumb. Makrokosmos, Cilt II, 2-3-5-10-12. Parçalar. Peters Edition,  
En.scorser. Erişim: 04.02.2020. <http://en.scorser.com/Out/300582957.html>

Henry Cowell. Advertisement, Imslp.org. Breitkoph Und Härtel Edition. Imslp.  
Erişim: 29.02.2020. [http://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/45/  
IMSLP405418-PMLP186919-Cowell\\_-\\_Advertisement.pdf](http://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/45/IMSLP405418-PMLP186919-Cowell_-_Advertisement.pdf)

Henry Cowell. Aeolian Harp, Associated Music Publishers Edition.  
Petruccimusiclibrary. Erişim: 29.02.2020. [http://www.petruccimusiclibrary.ca/files/  
imglnks/caimg/4/4f/IMSLP405178-PMLP656156-Cowell\\_Aeolian\\_Harp.pdf](http://www.petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/4/4f/IMSLP405178-PMLP656156-Cowell_Aeolian_Harp.pdf)

Henry Cowell. Antinomy, Breitkoph Und Härtel Edition, Imslp. Erişim: 29.02.2020.  
[http://www.ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP405419-PMLP186919-  
Cowell\\_-\\_Antimony.pdf](http://www.ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP405419-PMLP186919-Cowell_-_Antimony.pdf)

Henry Cowell. Dynamic Motion, Breitkoph Und Härtel Edition. Imslp.  
Erişim: 29.02.2020. [https://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/70/  
IMSLP405360-PMLP186919-dynamicmotion.pdf](https://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP405360-PMLP186919-dynamicmotion.pdf)

Henry Cowell, The Banshee, Urtext Edition. Petruccimusiclibrary. Erişim:  
28.02.2020. [http://www.petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/2/26/  
/IMSLP427717-PMLP656153-Cowell\\_-\\_The\\_Banshee.pdf](http://www.petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/2/26/IMSLP427717-PMLP656153-Cowell_-_The_Banshee.pdf)



Henry Cowell. Three Irish Legends, Breitkoph Und Härtel Edition. Imslp. Erişim: 29.02.2020. <https://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/52/IMSLP397805-PMLP191883-Cowell-IrishLegends.pdf>

Henry Cowell, Tiger, Universal Edition. Imslp. Erişim: 29.02.2020. [https://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP405182-PMLP656159-Cowell\\_Tiger.pdf](https://www.ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3a/IMSLP405182-PMLP656159-Cowell_Tiger.pdf)

John Cage, Sonatas and Interludes: Prepared Piano, Peters Edition. En.scorsers. Erişim: 22.01.2020. <http://www.en.scorsers.com./Out/300586872.html>

John Cage, 4'33", Classical-music. Erişim: 02.07.2021. <https://www.classical-music.com/features/works/what-is-the-point-of-john-cage-433/>

Leo Ornstein. Impressions of Notre Dame, Poon Hill Press Edition. Imslp. Erişim: 29.02.2020. [https://www.ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP12510-S056\\_-\\_Imp.\\_of\\_Notre\\_DameS056\\_-\\_2.pdf](https://www.ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c9/IMSLP12510-S056_-_Imp._of_Notre_DameS056_-_2.pdf)

Makrokosmos I, Wikipedia. Erişim: 12.07.2021. [http://en.wikipedia.org/wiki/Makrokosmos#Volume\\_II](http://en.wikipedia.org/wiki/Makrokosmos#Volume_II)

Maurice Delage. Ragamalika, Durand Edition. Imslp. Erişim: 02.03.2020. [http://www.ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP111207-SIBLEY1802.15551.829c-39087012009033raga\\_score.pdf](http://www.ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ae/IMSLP111207-SIBLEY1802.15551.829c-39087012009033raga_score.pdf)

Maurice Ravel. L'enfant et les Sortilèges, Durand Edition. Imslp. Erişim: 10.01.2019. [http://www.imslp.net/files/imglnks/caimg/6/68/IMSLP08493-Ravel\\_-\\_L'Enfant\\_et\\_les\\_Sortilèges\\_\(score\).pdf](http://www.imslp.net/files/imglnks/caimg/6/68/IMSLP08493-Ravel_-_L'Enfant_et_les_Sortilèges_(score).pdf)

Modernism, Wikipedia. Erişim: 08.07.2021. [https://www.en.wikipedia.org/wiki/20th-century\\_classical\\_music](https://www.en.wikipedia.org/wiki/20th-century_classical_music)

Müzikteki Büyük Devrim Stravinsky'nin Bahar Ayini, Wannart. Erişim: 10.07.2021.  
<http://www.wannart.com/icerik/1514-muzikteki-buyuk-devrim-stravinskynin-bahar-ayini>

Piano Technicians Guild. Protocol for Extended Techniques in Piano Performance. Erişim: 18.06.2021. <http://my.ptg.org/viewdocument/protocol-for-extended-techniques-in>

Poème Symphonique, Wikipedia. Erişim: 10.07.2021.  
[http://www.en.wikipedia.org/wiki/Poème\\_symphonique](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Poème_symphonique)

Rickgnelson. Tack Piano. Erişim: 22.01.2020. [http://rickgnelson.com/photos/tacks\\_0066/](http://rickgnelson.com/photos/tacks_0066/)

Wileman, Harold. Music in the Twentieth Century and Beyond. (Power Point Slide). Erişim: 14.06.2021. <http://slideplayer.com./slide/3464970>

## Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

- ▯ Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- ▯ görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- ▯ başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- ▯ atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- ▯ kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- ▯ bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

26/08/2021

Sedef DURMAK

## Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: **Modern Müzikte Genişletilmiş Piyano Teknikleri**

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim numarası
26.08.2021	102	160427	25.08.2021	4	1636202592

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

26/08/2021

Sedef DURMAK

Öğrenci No.: N17139125

Anasanat Dalı: Piyano

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA

## Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : **Extended Piano Techniques in Modern Music**

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
26.08.2021	102	160427	25.08.2021	4	1636202592

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

26/08/2021

Sedef DURMAK

Student No.: N17139125

Department: Piano

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Dr. Öğr. Üyesi Oya ÜNLER BAYKA

## YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan sanat çalışması raporunun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, sanat çalışması raporunun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Sanat çalışması raporunda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tez/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezinin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren .... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü yönetim kurulu kararı ile tezinin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

26/08/2021

Sedef DURMAK

---

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.  
Madde 7.1. Ulusal çıkarlar veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- (3) Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

