



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Doktora Tezi

EXTENDED PİYANO TEKNİKLERİ'NİN İNCELENMESİ VE PİYANO
EĞİTİMİNDE KULLANIMINA İLİŞKİN BESTECİ GÖRÜŞLERİ

Emin Ersöz YİĞİT

Danışman
Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR

Konya 2020

TEŞEKKÜR

Eğitimim süresince ve bu tezin hazırlanmasında, bilgi ve tecrübeleriyle benden desteğini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR'e, tez izleme komitesinde yer alan sayın hocalarım Prof. Dr. Nurten SARGIN'a ve Doç. Dr. Nurtuğ BARIŞERİ AHMETHAN'a, literatür araőtırması, incelenen eserlerin belirlenmesi ve görüşme yapılan bestecilere ulaőılması konularında desteğini ve yardımlarını esirgemeyen Dr. Öğretim Üyesi Mustafa Eren ARIN'a, hem incelenen eserlerin notalarının temini konusunda yardımları, hem de bilgi, görüş ve destekleri ile her zaman yanımda olan Beril TEKELİ, Namık ATAMAN ve Baran GÜLÜM'e, çalıőtıđım süre boyunca bana destek olan Ondokuz Mayıs Ünviersitesi'ne, birim amirlerine, kıymetli görüşleri ile çalıőmama önemli katkılar sağlamış olan bestecilere ve eğitim hayatım boyunca her zaman yanımda olan değerli hocalarım ve aileme teşekkür ederim.

Emin Ersöz YİĞİT

KONYA- 2020

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	ii
İÇİNDEKİLER	iii
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
TEZ KABUL	xii
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....	xiii
BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ.....	xiv
ÖZET	xv
ABSTRACT.....	xvi
1 GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu.....	4
1.2 Araştırmanın Amacı.....	6
1.3 Araştırmanın Önemi.....	6
1.5 Sınırlılıklar	7
1.6 Tanımlar	7
2 ALAN YAZIN	8
2.1 Piyanonun Tarihsel Gelişimi.....	8
2.1.1 Monochord	10
2.1.2 Polychord	10
2.1.3 Dulcimer ve Psalterium.....	11
2.1.4 Harpsichord ve clavichord	12
2.1.5 Spinet, Virginal ve Clavicytherium	14
2.2 Yirminci Yüzyıl Müziği.....	18
2.3 Yeni Müziği Getiren Akım ve Eğilimler	24
2.3.1 Empresyonizm	25
2.3.2 Ekspresyonizm.....	25
2.3.3. Neoklasikçilik	26
2.3.4. Folk müzik (Folklorizm).....	27
2.3.5. Fütürizm.....	28
2.3.6. Musique concrète	29
2.3.7. 12 Ton Tekniği.....	29
2.3.8. Dodecaphoni (12 Ton)	30
2.3.9. Atonalite.....	30
2.3.10. Mikrotonal Müzik	30
2.3.11. Aleatory (Rastlantısal Müzik) – Şans Müziği.....	31

2.3.12. Process Music	32
2.3.13. Serialism	32
2.3.14. Minimalizm.....	33
2.3.15. Spectral Music	33
2.4. Extended Pişano Teknikleri, Tekniklerin ve Notasyonunun Gelişim Süreci ..	34
2.4.1. Clusterlar.....	37
2.4.2. Sympathetic Resonance	37
2.4.3. Telleri Çekmek.....	37
2.4.4. Tellere Vurmak	38
2.4.5. Tellerin Sürülmesi.....	38
2.4.6. Glissando (Tel üzerinde).....	38
2.4.7. Tremolo.....	39
2.4.8. Mute/Pizzicato	39
2.4.9. Harmonik Sesler.....	40
2.4.10. Farklı Materyallerin Pişanoya Eklenmesi (Düzenlenmiş Pişano).....	40
2.4.11. Perküsif ve Vokal Teknikler	40
2.5. Extended Teknikleri Kullanıp, Gelişmesinde Katkısı Olan ve Alışılmışın Dışında Eserler Besteleyen Besteciler, Pişano ve Pişanolu Ensemble Eserleri	41
2.5.1. John CAGE	41
2.5.2. Steve REICH.....	45
2.5.3. George CRUMB	46
2.5.4. Alois HABA.....	48
2.5.5. Helmut LACHENMANN	51
2.5.6. Earle BROWN	53
2.5.7. Toru TAKEMITSU.....	55
2.5.8. Abel Castro LARREA	57
2.5.9. Sofia GUBAIDULINA	59
2.5.10. Chaya CZERNOWIN	61
2.5.11. Karlheinz STOCKHAUSEN	64
2.5.12. Luciano BERIO	67
2.5.13. Henry COWELL.....	68
2.5.14. La Monte YOUNG	72
2.5.15. György LIGETI	74
2.6. İlgili Yayınlar.....	76
3 YÖNTEM	82
3.1 Araştırmanın Modeli.....	82
3.2 Çalışma Grubu	83
3.4 Verilerin Toplanması	83
3.5 Veri Toplama Araçları	84
3.5 Verilerin Analizi ve Yorumlanması.....	85
4 BULGULAR.....	87

4.1	Extended Piyano Teknikleri Repertuarında Bu Tekniklerin İfade Edilmesi İçin Bestecilerin Eserlerinde Kullandığı Sembol ve İfadelere İlişkin Bulgular.....	87
4.2.	Türkiye’de, Extended Piyano Teknikleri, Bu Tekniklerin Uygulanması Ve Eğitimde Kullanılması Hakkında Bestecilerin Deneyim ve Görüşlerine İlişkin Bulgular.....	115
4.2.1	Edinime İlişkin Bulgular.....	115
4.2.2	Eğitimde Yer Almasına İlişkin Bulgular	118
4.2.3	Sembol ve İşaretlere İlişkin Bulgular	125
5	TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER	128
5.1	Tartışma	128
5.1.1	Extended Piyano Teknikleri Repertuarında Bu Tekniklerin İfade Edilmesi İçin Bestecilerin Eserlerinde Kullandığı Sembol ve İfadelere İlişkin Yorum ..	128
5.1.2	Türkiye’de, Extended Piyano Teknikleri, Bu Tekniklerin Uygulanması ve Eğitimde Kullanılması Hakkında Bestecilerin Deneyim ve Görüşlere İlişkin Yorum	136
5.2	Sonuç.....	140
5.3	Öneriler	142
6	KAYNAKÇA.....	152
7	ÖZGEÇMİŞ	160

TABLolar LİSTESİ

Tablo 4.1 Bestecilerin clusterlar için kullandıkları semboller ve ifadeler	88
Tablo 4.2 Bestecilerin tellerin sympathetic resonance için kullandıkları semboller ve ifadeler	90
Tablo 4.3 Bestecilerin tellerin çekilmesi için kullandıkları semboller ve ifadeler	94
Tablo 4.4 Bestecilerin tellere vurulması için kullandıkları semboller ve ifadeler	96
Tablo 4.5 Bestecilerin tellerin sütrülmesi için kullandıkları semboller ve ifadeler	98
Tablo 4.6 Bestecilerin glissando (tel üzerinde) için kullandıkları semboller ve ifadeler	101
Tablo 4.7 Bestecilerin tel üzerinde tremolo için kullandıkları semboller ve ifadeler ..	103
Tablo 4.8 Bestecilerin mute/pizzicato için kullandıkları semboller ve ifadeler.....	105
Tablo 4.9 Bestecilerin harmonik sesler için kullandıkları semboller ve ifadeler.....	107
Tablo 4.10 Bestecilerin perküsif ve vokal teknikler için kullandıkları semboller ve ifadeler	109
Tablo 4.11 Araştırma'nın temalarına göre bestecilerin eserlerindeki extended piyano tekniklerine yer verilme durumu.....	112
Tablo 4.12 Extended piyano tekniklerinin araştırma temalarına göre incelenen eserlere dağılımı	114
Tablo 4.13 Extended piyano tekniklerinin araştırma temalarına göre incelenen eserlere yüzdesel dağılımı	114
Tablo 5.1 Ses aralıklarına göre tel gruplarının arasındaki mesafe	147

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİL 2.1 Piyanonun ataları	9
ŞEKİL 2.2 Monochord.....	10
ŞEKİL 2.3 Dulcimer	11
ŞEKİL 2.4 Psalterium	12
ŞEKİL 2.5 Clavichord	13
ŞEKİL 2.6 Harpsichord	13
ŞEKİL 2.7 Spinnet	15
ŞEKİL 2.8 Virginal (Double)	15
ŞEKİL 2.9 Clavicytherium	15

ŞEKİL 2.10 Kuyruklu piyanonun döküm iskeleti	17
ŞEKİL 2.11 Duvar piyanosunun döküm iskeleti	18
ŞEKİL 2.12 Cage-Sonatas and Interludes	43
ŞEKİL 2.13 Cage-Sonatas and Interludes, piyanonun düzenlenmesine dair notlar	44
ŞEKİL 2.14 Steve Reich-Piano Phase	46
ŞEKİL 2.15 Crumb-Makrokosmos I; Music of Shadows (For Aeolian Harp).....	48
ŞEKİL 2.16 Alois Haba-Fantasy II for quarter-tone piano.....	51
ŞEKİL 2.17 Helmut Lachenmann-Guero	53
ŞEKİL 2.18 Earle Brown-Forgotten Piece	54
ŞEKİL 2.19 Toru Takemitsu-Piano Distance	57
ŞEKİL 2.20 Abel Castro Larrea-Lengua Animal	58
ŞEKİL 2.21 Sofia Gubaidulina-Piano Sonata.....	61
ŞEKİL 2.22 Chaya Czernowin-Sahaf	63
ŞEKİL 2.23 Karlheinz Stockhausen-Klavierstück XII.....	66
ŞEKİL 2.24 Luciano Berio-Brin.....	68
ŞEKİL 2.25 Henry Cowell-The Banshee.....	71
ŞEKİL 2.26 La Monte Young - Piano Piece for David Tudor #1	73
ŞEKİL 2.27 La Monte Young - Piano Piece for David Tudor #2, #3	74
ŞEKİL 2.28 Györgi Ligeti- Etude 3: Touches bloquées.....	76
ŞEKİL 3.1 Hinkley'in (2017) ve Ishii'nin (2005) Extended Piyano Teknikleri Sınıflaması Çerçevesinde Oluşturularak Doküman Analizinde Kullanılan Temalar	86
ŞEKİL 4.1 Henry Cowell (1951) - Little Concerto (ölçü 61-66), clusterların nota içinde kullanımı	89
ŞEKİL 4.2 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (3. bölüm, ölçü 128-131), clusterların nota içinde kullanımı	89
ŞEKİL 4.3 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (No.10 Spring Fire, ölçü belirsiz), clusterların nota içinde kullanımı	89
ŞEKİL 4.4 Toru Takemitsu (1961) - Piano Distance (ölçü 32-37), clusterların nota içinde kullanımı	89
ŞEKİL 4.5 Cahaya Czernowin (2008) - Sahaf (ölçü 114-120), clusterların nota içinde kullanımı	89
ŞEKİL 4.6 Helmut Lachenmann (1980) - Ein Kinderspiel (No. 3a Akiko, ölçü 1-4), clusterların nota içinde kullanımı	90

ŞEKİL 4.7 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstücke XII (ölçü 40-41), clusterların nota içinde kullanımı	90
ŞEKİL 4.8 Henry Cowell (1928) - Tiger (ölçü 15-18), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı	91
ŞEKİL 4.9 Henry Cowell (1916) - Dynamic Motion (ölçü 1-6), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı.....	92
ŞEKİL 4.10 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (No. 7 Music of Shadows, ölçü belirsiz), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı	92
ŞEKİL 4.11 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (No. 2 The Mystic Chord, ölçü 1-8), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı	92
ŞEKİL 4.12 Toru Takemitsu (1961) - Piano Distance (ölçü 1-6), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı.....	92
ŞEKİL 4.13 Sofia Gubaidulina (1971) - Toccata Troncata (ölçü 29-32), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı.....	93
ŞEKİL 4.14 Chaya Czernowin (2008) - Sheva (ölçü 24-28), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı	93
ŞEKİL 4.15 Helmut Lachenmann (1980) - Ein Kinderspiel (No.1 Hänschen Klein, ölçü 5-8), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı	93
ŞEKİL 4.16 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstücke (ölçü 45-47), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı.....	93
ŞEKİL 4.17 Györgi Ligeti (1985) - Etudes Pour Piano (No.3 ölçü 1-5), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı.....	94
ŞEKİL 4.18 Henry Cowell (1923) - Aeolian Harp (ölçü 5-8), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı	95
ŞEKİL 4.19 Henry Cowell (1925) - The Banshee (ölçü 6-11), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı	95
ŞEKİL 4.20 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (The Phantom Gondolier, ölçü belirsiz), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı.....	95
ŞEKİL 4.21 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı	95
ŞEKİL 4.22 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (2. bölüm, ölçü 21-23), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı	95
ŞEKİL 4.23 Helmut Lachenmann (1969) - Guero (ölçü belirsiz), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı	96

ŞEKİL 4.24 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstücke XII (ölçü 51-53), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı	96
ŞEKİL 4.25 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (Night Spell I, ölçü belirsiz), tellere vurma tekniğinin nota içinde kullanımı	97
ŞEKİL 4.26 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), tellere vurma tekniğinin nota içinde kullanımı	97
ŞEKİL 4.27 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (2. bölüm, ölçü 4-6), tellere vurma tekniğinin nota içinde kullanımı	97
ŞEKİL 4.28 Karlheinz Stcokhausen (1983) - Klavierstücke XII (ölçü 141-144), tellere vurma tekniğinin nota içinde kullanımı	98
ŞEKİL 4.29 Henry Cowell (1951) - Little Concerto (2. bölüm, ölçü 1-7), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı.....	99
ŞEKİL 4.30 Henry Cowell (1923) - Aeolian Harp (ölçü 17-21), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı	99
ŞEKİL 4.31 Henry Cowell (1925) - The Banshee (ölçü 1-5), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı	99
ŞEKİL 4.32 Chaya Czernowin (2008) - Sheva (ölçü 50-57), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı	99
ŞEKİL 4.33 Chaya Czernowin (2008) - Sahaf (piyano partisi, ölçü 7-10), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı.....	99
ŞEKİL 4.34 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (The Phantom Gondolier, ölçü belirsiz), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı	100
ŞEKİL 4.35 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü 19-22), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı.....	100
ŞEKİL 4.36 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı.....	100
ŞEKİL 4.37 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı.....	100
ŞEKİL 4.38 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (The Mystic Chord, ölçü 1-5), glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı	101
ŞEKİL 4.39 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı	102
ŞEKİL 4.40 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (1. bölüm, ölçü 27-28), glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı	102

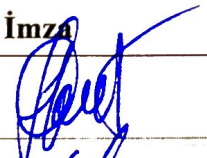
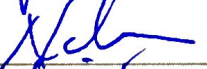



ŞEKİL 4.41 Helmut Lachenmann (1969) - Guero (ölçü belirsiz), glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı	102
ŞEKİL 4.42 Karlheinz Stokhausen (1983) - Klavierstücke XII (ölçü 162-165) glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı	102
ŞEKİL 4.43 George Crumb (1962) - Five Pieces for Piano (No.1, ölçü 11-13), tel üzerinde tremolonun nota içinde kullanımı.....	104
ŞEKİL 4.44 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (2. bölüm, ölçü 4-6), tel üzerinde tremolonun nota içinde kullanımı	104
ŞEKİL 4.45 George Crumb (1962) - Five Pieces for Piano (No.2, ölçü 1-5), tel üzerinde tremolonun nota içinde kullanımı	104
ŞEKİL 4.46 Henry Cowell (1951) - Little Concerto (3. bölüm, ölçü 82-89), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı.....	105
ŞEKİL 4.47 Henry Cowell (1940) - Sinister Resonance (ölçü 28-37), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı	106
ŞEKİL 4.48 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (Rain-Death Variations, ölçü belirsiz), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı.....	106
ŞEKİL 4.49 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı	106
ŞEKİL 4.50 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (ölçü 79-83), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı	106
ŞEKİL 4.51 Chaya Czernowin (2008) - Sheva (ölçü 71-75), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı	107
ŞEKİL 4.52 Chaya Czernowin (2008) - Sahaf (ölçü 23-26), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı	107
ŞEKİL 4.53 Henry Cowell (1940) - Sinister Resonance (ölçü 47-56), harmoniklerin nota içinde kullanımı	108
ŞEKİL 4.54 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (Primeval Sounds, ölçü belirsiz), harmoniklerin nota içinde kullanımı.....	108
ŞEKİL 4.55 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (The Voices From Corona Borealis, ölçü 12-15), harmoniklerin nota içinde kullanımı	108
ŞEKİL 4.56 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), harmoniklerin nota içinde kullanımı	109
ŞEKİL 4.57 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (Night Spell I, ölçü belirsiz), harmoniklerin nota içinde kullanımı.....	109

ŞEKİL 4.58 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (The Phantom Gondolier, ölçü belirsiz), perküsif ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı	110
ŞEKİL 4.59 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (Voice From Corona Borealis, ölçü 19-22), perküsif ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı	110
ŞEKİL 4.60 Chaya Czernowin (2008) - Sheva (ölçü 11-15), perküsif ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı	110
ŞEKİL 4.61 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstücke XII (ölçü 38-41), perküsif ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı	111
ŞEKİL 4.62 Helmut Lachenmann (1969) - Guero (ölçü belirsiz), perküsif ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı	111
ŞEKİL 5.1 Egzersiz 1	144
ŞEKİL 5.2 Egzersiz 2	144
ŞEKİL 5.3 Egzersiz 3	145
ŞEKİL 5.4 Egzersiz 4	145
ŞEKİL 5.5 Egzersiz 5	145
ŞEKİL 5.6 Egzersiz 6	146
ŞEKİL 5.7 Egzersiz 7	146
ŞEKİL 5.8 Egzersiz 8	146
ŞEKİL 5.9 Egzersiz 9	148
ŞEKİL 5.10 Egzersiz 10	148
ŞEKİL 5.11 Egzersiz 11	149
ŞEKİL 5.12 Egzersiz 12	149
ŞEKİL 5.13 Egzersiz 13	150
ŞEKİL 5.14 Egzersiz 14	150
ŞEKİL 5.15 Egzersiz 15	151

TEZ KABUL

Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne,

Emin Ersöz YİĞİT tarafından hazırlanan *Extended Piyano Teknikleri'nin İncelenmesi ve Piyano Eğitiminde Kullanımına İlişkin Besteci Görüşleri* başlıklı tez tarafımızdan amaç, kapsam ve kalite yönünden değerlendirilmiş olup, 19/02/2020 tarihinde Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı *Doktora Tezi* olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri		
	Unvanı Adı Soyadı	İmza
Danışman	Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR	
Üye	Prof. Dr. Nurten SARGIN	
Üye	Doç. Dr. Nurtuğ BARIŞERİ AHMETHAN	
Üye	Doç. Dr. Oğuz KARAKAYA	
Üye	Doç. Dr. Ömer ÖZDEN	

TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Extended Pişano Teknikleri'nin İncelenmesi ve Pişano Eğitimiinde Kullanımına İlişkin Besteci Görüşleri başlıklı tez çalışmamın İç Kapak, Özetler ve Ana Bölümlerden (Giriş, Alan Yazın, Yöntem, Bulgular, Tartışma, Sonuçlar ve Öneriler) oluşan toplam 177 sayfalık kısmına ilişkin, 20/02/2020 tarihinde tez danışmanım tarafından **TURNİTİN** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezinin benzerlik oranı **%8** olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez kabul sayfası hariç,
2. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç,
3. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç,
4. Önsöz hariç,
5. İçindekiler hariç,
6. Simgeler ve kısaltmalar hariç,
7. Kaynakça hariç
8. Özgeçmiş hariç,
9. Alıntılar dâhil,
10. 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve tez çalışmamın, bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

20/02/2020

Emin Ersöz YİĞİT



Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR



BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ

Bu tezin tamamının kendi çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar tüm aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez hazırlama kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını ve bu kaynakların kaynakça listesine eklendiğini beyan ederim.

20/02/2020

Emin Ersöz YİĞİT



ÖZET

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Doktora Tezi

EXTENDED PİYANO TEKNİKLERİ'NİN İNCELENMESİ VE PİYANO EĞİTİMİNDE KULLANIMINA İLİŞKİN BESTECİ GÖRÜŞLERİ

Emin Ersöz YİĞİT

Piyano hem tarihsel gelişimi, hem de çok sesli ve dayanıklı yapısı ile neredeyse müzik tarihinin tamamında önemli bir çalgı olmuştur. Çalgıya verilen önem, ortaya çıktığı zaman dilimi ve sonrasında artmaya devam etmiştir. Eşlik çalgısı, solo çalgı, perküsyon çalgısı gibi farklı kimliklere bürünen piyano farklı denemelere ve ses üretme çalışmalarına da konu olmuştur. Piyano ve diğer tüm çalgılar üzerinde gerçekleştirilen bu denemeler sonucunda, günümüzde extended teknikler olarak adlandırılan ses üretme yöntemleri keşfedilmiştir. Alışılmış icra tekniklerinin dışında kalan bu yöntemler son yıllarda ilgi uyandırmaktadır. Özellikle çalgı icracısı yetiştirilmesi hususunda müzik eğitime dâhil edilmesinin kaçınılmaz olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda, extended piyano tekniklerinin müzik eğitime dâhil edilmesinin, özellikle piyano icracısı olarak eğitim almakta olan bireylere farklı bir bakış açısı, yeni deneyimler ve beceriler kazandıracığı varsayılmaktadır.

Araştırmada extended piyano tekniklerinin notasyonunda kullanılan sembol ve ifadelerin tanıtılması, bu tekniklere ilgi duyan icracılara, eğitimcilere ve bireylere bir kaynak ve rehber oluşturulması ve piyano eğitiminde kullanılmasına yönelik ihtiyaç durumunun sorgulanması amaçlanmaktadır. Bu teknikler ve önemli eser örneklerinin notasyonunda kullanılan sembol ve ifadeler, yapılan doküman analizi, verilen eser örnekleri ve eserlerin notalarının incelenmesi ile ortaya koyulmuştur. Extended piyano tekniklerini kullanarak bestelenmiş eserler arasından notasına ulaşılabilen 9 bestecinin 52 eseri incelenmiş, kullanılan semboller arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların yanında kullanım ayrıntıları gösterilmiştir.

Araştırmanın ikinci boyutunda, Türkiye'nin önemli üniversitelerinde bestecilik eğitimlerini tamamlamış, 1 tanesi serbest çalışmakta, diğerleri farklı üniversitelerde görev yapmakta olan 8 Türk besteci ile yapılandırılmış görüşme formu uygulanarak görüşmeler ve yazışmalar yapılmış, Türkiye'de bu tekniklere olan bakış açısı, eğitim içerisindeki yeri ve icracı eğitime sistemli bir şekilde dâhil edilmesi hususundaki gereklilik durumu konularında görüşler alınmıştır.

Extended piyano tekniklerinin bestecilerin yeni arayışları ile ortaya çıktığı, tekniklerin genel tanımının çalgıdan alışlagelmişin dışında farklı ses üretme yöntemleri olduğu, notasyonun her bestecinin kendini ifade etme şekline yönelik farklılıklar ve benzerlikler gösterdiği, kullanılan notasyon ve ifadelerin her durumda olmasa bile genel anlamda yeterli olduğu, program notlarının büyük anlamda uygulanacak teknikleri açıklamak hususunda yeterli ve anlaşılır olduğu, yapılan görüşmelerde, Türkiye'de profesyonel müzik eğitimi vererek icracı yetiştiren kurumların öğretim programlarında yeni müziği ve extended teknikleri işleyen bir müfredatın eksikliğinin hissedildiği, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Extended Piyano Teknikleri, Piyanoda Alışılmadık Ses Üretme Yöntemleri, Piyano Eğitimi, Modern Piyano Teknikleri.

ABSTRACT

Department of Fine Arts Education
Music Education Program
Doctoral Thesis

ANALYSIS OF EXTENDED PIANO TECHNIQUES AND COMPOSERS' VIEWS ABOUT THEIR USE IN PIANO EDUCATION

Emin Ersöz YİĞİT

The piano has been an important instrument during almost all music history with its historical development, polyphonic features and durable structure. The importance given to the instrument continued to increase during different ages. The piano, which takes on different identities such as accompaniment, solo, percussion instrument, has been the subject of different sound production experiments. These experiments on piano and all other instruments have led to the discovery of sound production methods called extended techniques. These methods, which are almost completely out of the usual techniques, have aroused interest in recent years and it is thought that it is inevitable to include them in music education especially in the training of professional performers. In this sense, it is assumed that the knowledge of the extended techniques used on the piano will give new perspectives, new experiences and skills to the individuals who are trained as piano performers.

The aim of the study is to introduce symbols and expressions used in the notation of extended piano techniques, to create a resource and guide for performers, educators and individuals interested in these techniques and to question the need for their use in piano education. Extended piano techniques and symbols and expressions used to signify these techniques in important works of various composers presented via document analysis, examples of notation and analyzing scores related to these techniques. Among the pieces composed by using extended piano techniques 52 works of 9 composers were examined. The details of the techniques, symbols and expressions used in these works were shown besides the similarities and differences.

Regarding extended piano techniques, the necessity for including these techniques in the piano education process systematically and the point of view about the techniques in Turkey, interviews were made with 8 composer who work in different universities of Turkey.

In conclusion it was founded that the extended piano techniques has arised from new searches of composers, thier notation shows similarities and differences according to the choices of composers, the program notes of the scores, symbols and expressions used to signify extended piano techniques in notation is mostly sufficient to discribe what is needed to be done to apply techniques to performers, in Turkey, the composers think that it is definitely necessary to include extended piano techniques in the piano education process systematically.

Keywords: Extended Piano Techniques, Unconventional Sound Producing Ways On Piano, Piano Education, Modern Piano Techniques

BÖLÜM 1

1 GİRİŞ

Piyano, 1700'lü yıllarda ortaya çıkmış, üretiminde kullanılan malzemelerin sanayi devriminin getirdiği imkânlar sayesinde değişmesi ile 1800'lü yıllarda yapısal gelişimi tamamlanmış bir çalgıdır. Yapısal gelişimini tamamlamış olsa da, müzikal akımlar, arayışlar, estetik anlayışı, icra ve notasyon şekilleri çalgının ötesinde değişmeye devam etmiştir. Piyano, tını ve ton değişiklikleri, farklı akortların kullanılması, bestecilerin farklı ses ve tını arayışları, alışlagelmiş çalış tekniklerinin ve şekillerinin dışına çıkılması gibi etkenlerle, müzikal gelişimi günümüzde de devam etmekte olan bir çalgıdır. Zamanla bu arayışlar çalgıda alışılmadık ve gelenekselin dışında icra şekillerine yol açmıştır. Bu çalış şekilleri, çalgıların ses özellikleri ve fiziksel yapılarına göre tüm çalgılarda farklı şekillerde uygulanabilmesine rağmen, yeni bir ses üretme ve kullanılacak yeni imkânlar konusunda piyanonun dayanıklı fiziksel yapısı sayesinde diğer çalgılardan daha fazla potansiyel sergilediği görülmektedir.

Piyanonun, bu yeni tekniklerin geliştirilmesine ve uygulanabilmesine imkân veren en büyük gelişimi, sanayi devrimi ile aynı zaman dilimine denk gelen Romantik Dönem içerisinde yaşadığı bilinmektedir. Ahşap iskeletin metal ile değişmesi ve tellerin üretildiği metallerin dayanıklılığının ve kalitesinin artması bu gelişimin en büyük sebepleridir. Bu değişimler piyanonun tonal kalitesini ve ses aralığını zenginleştirerek genel dayanıklılığını arttırmıştır (Petersen, 2013).

String Ovation Tema'in (2019) de bahsettiği gibi; Romantik dönem bestecilerinin, Barok ve Klasik Dönem'in genel yapısı olan soylu himayesinde çalışmaktan çıkarak daha kişisel, yaratıcı özgürlüğü benimseyen yaklaşımları hem genel anlamda müziğin hem de piyano müziğinin gelişimi üzerinde etkili olmuştur. Sanayi devrimi ile birlikte artan kaynaklar sayesinde halkın da sanat için harcayabileceği bir maddi kaynak oluşmuş ve sanat merkezleri soylulara hizmet etmektense halka hizmet eder bir hale gelmiştir. Romantik bestecilerin de halkı memnun eden eserler vererek popülerlik ve finansal başarı elde etmeleri mümkün olmuştur. Müzikal ustalığın da yine romantik dönemde virtöüzite kavramına ulaştığı bilinmektedir.

String Ovation Team'e (2019) göre, müziğin anlatım gücünü genişleten etkenlerin daha fazla tonal renk elde etme, daha geniş dinamikler ve daha zengin armoni arayışı ile

gerçekleştiği görülmektedir. Eskiden gelen alışkanlıkları geliştirmek veya kırmak eğiliminde olan Romantik besteciler aynı zamanda yeni teknikler ve duygusal ve anlatımsal ifadeler geliştirmişlerdir. Daha geniş melodiler, daha geniş bir ton yelpazesi, tempo, karmaşık armoniler gibi unsurlarla kendilerini ve müziklerini ifade etmişlerdir. Bu anlamda “Kromatik armoniler ile yarım tonların daha fazla kullanılması, alışılmadık akor ve ton geçişleri, bir karakterin veya duygunun ifade edilmesi için dışardan referans alınan melodiler, bir pasajı sonlandırmak için kadans kullanımı yerine bitmeyen melodilerin yer alması, rubato kullanımı, müziğin sunması gereken duygusal yoğunluğu sağlamak için tempo değişimleri ve olağandışı bir teknik beceri ile hassasiyet gerektiren karmaşık ritimlerin kullanımı” gibi unsurların yaygın kullanımı önemli gelişmeler olarak sayılabilir (String Ovation Team, 2019).

Zhu’ya göre (2017), genel olarak müzikte yaşanan gelişmelerin yanında piyano müziğinin de Romantik Dönem’de kapsamlı bir gelişim sergilediği görülmektedir. Piyanonun yapısal gelişimlerine ek olarak performans anlamında da gelişmeler oldukça büyüktür. Piyanistler artık bir performans figürü olarak sahnelerde yerini almaktadır. Piyano müziğinde de yaratıcı düşünce ve kullanılan müzikal materyallerin etkisi ile değişim net şekilde görülebilmektedir. Bu anlamda kendisinden piyanonun şairi olarak bahsedilen Chopin, ustalığı ve şovmenliği ile tanınan Liszt önemli karakterler olarak görülmektedir. Yepyeni tınılar ve renkler, armoniler ve anlatım şekli yaratan Chopin, piyanodaki yeni gelişimlerin tamamından sonuna kadar faydalanmıştır. Rubato kullanımıyla melodilerine verdiği zarif, çekici karakter, güçlü ve etkili pedal kullanımı, piyano için sadece piyano müziği olmasını amaçlayarak eser vermiş olan ilk besteci olarak nitelendirilmesi, piyanonun bir solo çalgı olarak yer etmesinde önemli olmuştur. Liszt’in ise oldukça yüksek seviyede ustalık gerektiren, teknik ve müzikal seviyesi oldukça yüksek eserler besteleyerek piyanoya verilen değeri ve önemi daha da yüksek bir seviyeye çıkardığı söylemek doğru olacaktır. Eserlerinde kullandığı sıklıkla görülen tempo ve duygu değişimleri, virtüözite gerektiren teknik pasajlar ve kendisinin döneminde gerçekleştirdiği ses getiren performanslar ile piyanistlerin sahip olması gereken performans yeteneklerini de çalgının değer ve önemi ile birlikte yükseltmiştir (Zhu, 2017:237).

Romantik Dönem’de müzikal anlamda yaşanan değişimler, dönemin sonuna yaklaşıldıkça Çağdaş Dönem’in kapılarını aralamışlardır. Çağdaş Dönem genel anlamda,

Romantik Dönem’de var olan akımlar ve eğilimlerin daha deneysel bir hal alması ve buna yönelik çalışmalar ile başlamıştır. Bazı besteciler Romantik Dönem süresince gelişmiş olan geleneksel armonileri ve tınları kullanmayı tercih ederken çağdaş eğilim gösteren besteciler yeni ve alışılmadık olanın peşinden gitmişlerdir. Bu tercihi yapan bestecilerin, geleneksel olmayan sesleri arayarak eserlerini müziğin geleneksel öğeleri olan armoni ve melodi gibi unsurlar yerine ritim, doku, ton, tını gibi unsurlar üzerine kurmaya başladıkları bilinmektedir. Tonalite kavramının ortadan kalkmaya başlaması ile atonalite ve buna ek olarak serializm, concrete music, fütürizm, 12 ton tekniği (dodecaphoni), mikrotonal müzik, process müzik, aleatory, minimalizm, spectral müzik gibi kavramlar müzikte etkin olmuştur (Metzer, 2009). Çağdaş Dönem’de müzikal stil, zevk ve tercihler konularında yaşanan değişimler çalgılara, yeni, farklı, alışılmadık sesler, tınılar üretme çabaları ve arayışları ile performans ve icra şekli anlamında da yeni kimlikler kazandırmıştır. Bu kazandırılan yeni performans özelliklerinin ve icra şekillerinin çalgıdan çalgıya farklılık gösterdiği ve çalgının fiziksel imkânlarına göre geliştirildiği görülmektedir.

Genel anlamda geleneksel icra şekillerinin dışına çıkılarak çalgıdan ses üretme yollarının araştırılması ile elde edilmiş çalış şekilleri, yeni ses üretme yöntemleri olarak algılanabilecek olan bu gelişmeler ve çalgıların zaman içerisindeki değişimi, doğal olarak icracıların rolünü de değiştirmiştir. Geliştirilen yeni icra teknikleri, müzikal tarzların birbirine karışması ve çalgıların alışlagelmiş ses özelliklerinden farklı olarak, icra imkânlarının el verdiği akla gelebilecek tüm şekillerde kullanılması onlara geleneksel kimliklerinin dışında karakterler ve özellikler atfetmiştir. Bestecilerin de çağdaş döneme yaklaşıldıkça ve çağdaş dönem içerisinde, eserlerinde alışılmış tekniklerin, seslerin, tınların ve formların tamamen dışına çıkmış olmaları gerekli önlemler alınmazsa çalgıya zarar verecek uygulamaları da içeren ses üretme yöntemlerinin bulunmasına yol açmıştır. Bu yöntemlerin “Extended Teknikler” olarak ifade edildiği görülmekte ve sınıflandırılması, tanımlanması, standartlaştırılması, notasyonunun belirlenmesi, piyano eğitiminde kullanılması ile ilgili tartışmalar devam etmektedir.

Temel anlamda çalgıdan alışılmışın dışında ses üretme denemeleri olan extended tekniklerin temelini, Robert Schumann’ın “Carnaval” isimli solo piyano eserinde “sympathetic resonance” (tuşlara sessiz bir şekilde basılarak tutulması) tekniğini kullanması gibi özel durumlar ile daha önce başlamış olduğu düşünülse de asıl kırılma

noktasının Bela Bartok gibi bestecilerin piyanoyu bir perküsyon çalgısı olarak değerlendirip, perküsyon etkisi alabilmek için farklı teknikler denemeye başlamaları ile gerçekleştiği görülmektedir (Proulx, 2009:6).

Farklı sesler, tınlar, tonlar, renkler üretebilme ve kullanılabilir yeni imkânlar konusunda dayanıklı fiziksel yapısı sayesinde diğer çalgılardan daha fazla potansiyel sergilemesiyle piyanoda, daha cömert, cretkr denemeler yapılmış ve Cage, Cowell, Crumb, Young gibi ağdaş Dönem'in ünlü ve etkili bestecilerinin eserlerinde akla gelebilecek en alışılmadık Şekillerde kullanılmıştır. Günümüzde bu tekniklerin tüm icracılar tarafından bilinmesi gerektiği, bu konuda bir uzmanlık kazanılması Şart görülmese de belli düzeyde bilgi ve deneyim kazanılmasının nemi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi MİAM (Müzik İleri Araştırmalar Merkezi), Amsterdam Konservatuvarı, Rotterdam Konservatuvarı, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, Boston niversitesi'nde bestecilik eğitimlerini tamamlayan ve Türkiye'de bulunan önemli üniversitelerin kadrolarında çalışan uzmanlar tarafından vurgulanmaktadır. Çağdaş (yeni) müziğin ve bunun yanında extended tekniklerin hem icracı eğitiminin hem de genel anlamda müzik eğitiminin bir parçası haline gelmesi ve ağdaş müziğin en ilginç örneklerini içeren extended tekniklerin kullanıldığı repertuvarın tanınmasının öğrencilerin müzikal kültürlerini arttıracadı, farklı sonoriteler, tınlar, yeni uygulamalar ve çalgının imkânları konularında yeni bakış açıları yaratacağı düşünülmektedir.

1.1 Problem Durumu

Günümüzde, ağdaş (yeni) müzik üreten bestecilerin sayılarının ve bu müziğe olan ilginin artışı ile tüm çalgılarda geleneksel icra stillerinin dışında arayışlar ve uygulamalar yapılmakta, yeni teknikler geliştirilmekte ve bu arayışlar devam etmektedir. Alan uzmanları ile yapılan görüşmelerden ve Akbulut'un (2010) "The Use of Extended Piano Techniques at Conservatories in Turkey" adlı çalışmasında mevcut olan, müzik eğitimcilerinin görüşleri ile ilgili sonuçlardan hareketle; Türkiye'de müzik eğitimi verilen kurumların çalgı anasanat dallarında uygulanan programlarda, eğitimin geleneksel stiller ve teknikler kullanılarak, bunların dışına çıkılmadan, verilmeye devam etmekte olduğu ve müfredatlar içerisinde yeni teknikler ve icra stillerinin yer almadığı veya oldukça az yer verildiği görülmektedir. Doğal olarak bu teknikleri uygulayıp, ustalıkla

kullanabilecek icracıların sayısı sınırlı olduğu ve extended piyano tekniklerine yönelik icracı yetiştirilmediği düşünülmektedir. Bu teknikler ve uygulamaları hakkında bulgulara yer verilmiş çalışmalar Türkiye’de; Önal (2005) “Henry Cowell’ın Piyanodan Farklı Tını Elde Etme Teknikleri”, Akbulut (2010) “The Use of Extended Piano Techniques at Conservatories in Turkey”, Akbulut Demirci, Savaş (2012) “Modern Piyano Teknikleri ve İki Eser”, Cebe (2014) “İnsan Sesi, Vurmalı Çalgılar, Piyano ve Arp Çalgılarındaki Yeni İcra Tekniklerinin 20. Yüzyıldan Günümüze Tarihsel Gelişimi ve Bu Tekniklerin Notasyonu”, Akbulut Demirci, Sungurtekin, Yılmaz, Engür (2015) “Extended Piano Techniques and Teaching in Music Education Departments”, Akbulut Demirci (2016) “Modern Piyano Teknikleri ve İki Örnek” ile sınırlıdır. Belli bestecilerin eserleri üzerine yapılan araştırmalar haricinde, ilgili araştırmalarda, extended piyano tekniklerine, notasyonunda kullanılan semboller ve ifadeler ile bu tekniklerin uygulama şekillerine yönelik detaylı bir veri sunulmamıştır. Ayrıca bu tekniklerin profesyonel icracı eğitiminde kullanımına yönelik herhangi bir araştırmanın yapılmadığı görülmektedir. Bu çerçevede extended piyano tekniklerine, uygulanma şekillerine ve notasyonuna dair bilgilerin, bu alanda araştırma yapmak, uzmanlaşmak, eğitim almak ya da eğitim vermek isteyen bireylere yönelik, detaylı şekilde sunulmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bilgiler ışığında aşağıdaki problem cümlesine yanıt aranmıştır.

Mevcut repertuar çerçevesinde extended piyano teknikleri ile ilgili literatür bilgileri nelerdir, besteci görüşleri çerçevesinde extended piyano tekniklerinin uygulanma durumu nasıldır? Bu probleme bağlı olarak aşağıdaki araştırma sorularına yer verilmiştir.

1. Extended piyano teknikleri repertuarında bu tekniklerin ifade edilmesi için bestecilerin eserlerinde kullandığı sembol ve ifadeler nelerdir?

1.1. Extended piyano teknikleri repertuarının notasyonunda yer alan sembol ve ifadeler nelerdir?

1.2. Extended piyano teknikleri repertuarında bu tekniklere yer verilme sıklığı nasıldır?

2. Türkiye’de, extended piyano teknikleri, bu tekniklerin uygulanması ve eğitimde kullanılması hakkında bestecilerin deneyim ve görüşler nasıldır?

2.1. Extended tekniklerin edinimine ilişkin besteci görüşleri nasıldır?

2.2. Extended tekniklerin eğitimde yer almasına ilişkin besteci görüşleri nelerdir?

2.3. Extended tekniklerle bestelenmiş eserlerin program notları, nota üzerinde kullanılan sembol ve ifadelere ilişkin besteci görüşleri nelerdir?

1.2 Araştırmanın Amacı

Profesyonel piyano icracılarının eğitimi, uygulandığı döneminin repertuarına, teknik olanaklarına ve eğitim ihtiyaçlarına göre şekillenen kapsamlı ve karmaşık bir süreçtir. Geçmişten günümüze gelişen ve yeniden yapılandırılan bu sürecin güncel durumu ve niteliği besteci, icracı, eğitimci, araştırmacı ve kurumların katkılarıyla gelişmeye ve değişmeye devam etmektedir. Bu kapsamda Türkiye’de yeni müzik alanında çalışmalarını yürüten bestecilerin günceli takip ederek piyano müziği adına yaratmış oldukları eserlerini seslendirecek icracıların, yeni müzik içerisinde sıkça yer verilen extended piyano tekniklerini bilmeleri, uygulanma şekilleri ve notasyonu hakkında kapsamlı bilgilere sahip olmaları bu eserlerin icrasında gerekli görülmektedir. Araştırmada piyano teknikleri ve yeni müzik içinde önemli bir yere sahip olan extended piyano tekniklerinin mevcut repertuvara göre eserlerde, besteci görüşlerine göre profesyonel piyano eğitiminde uygulanma durumunun nasıl olduğunun belirlenmesi amaçlanmaktadır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Extended teknikler sadece piyano müziğinde değil diğer tüm çalgıların repertuvarlarında kullanılan tekniklerdir. 20. Yüzyıl’da çalgıların tınsal imkânlarında oldukça büyük gelişmeler meydana gelmiştir. Piyano bu çalgılar arasında getirilebilen yenilikler ve yeni sesler üretebilme konusunda büyük bir potansiyel sergileyerek öne çıkmıştır. Birçok çağdaş besteci eserlerinde bu teknikleri kullanıp, yeni teknikleri keşfetmeye devam etseler de, profesyonel piyanistlerin çoğunun ve piyano öğrencilerinin bu teknikler ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmadığı, piyanistlerden teknik ve müzikal olarak yeni beklentiler içerisinde olan extended piyano teknikleri ve yeni müzik alanında çalışmalarını sürdüren besteciler ve konservatuvarların piyano eğitimcileri ile yapılan sözlü görüşmelerde dile getirilmiştir.

Günümüze kadar extended piyano teknikleri ve notasyonu üzerine Türkiye’de yapılmış çalışma sayısı sınırlıdır. Yapılan sınırlı sayıda araştırma incelendiğinde, extended piyano teknikleri konusunda Henry Cowell’ın bazı eserlerinin incelendiği bir tez ve beş makaleye rastlanmıştır. Bu araştırmalar içerisinde de Önal’ın (2005) “Henry

Cowell'ın Piyanodan Farklı Tını Elde Etme Teknikleri” isimli çalışmasında Cowell'ın eserleri hakkında sunduğu bulgular haricinde extended piyano teknikleri ve bu teknikleri göstermek için kullanılan sembol ve ifadeler konusunda derinlemesine bir çalışma yapılmamıştır. Bu konu üzerinde yapılacak derinlemesine bir araştırma piyanistlerin geleneksel olmayan bu teknikler hakkında bilgi sahibi olmalarını sağlayacak, aynı zamanda çağdaş müzik içerisinde extended piyano tekniklerini içeren repertuarın notasyonunun anlaşılmasına hizmet edecektir. Karmaşık ve alışılmadık olan bu teknikleri içeren eserlere, tekniklere ve notasyona dair sunulan bilgiler, alanın daha fazla tanınmasını sağlayacak, bu alanda bilgi deneyim ve beceri kazanmak isteği duyan icracılara, öğrencilere ve araştırmacılara bir rehber ve kaynak oluşturacak, notalarına ulaşmak konusunda zorluklar yaşanan bu repertuarın örneklerini sunacak olması çalışmayı önemli kılmaktadır.

1.5 Sınırlılıklar

Araştırma;

- 20. Yüzyıl ve sonrasında piyano için extended teknikleri kullanarak eser bestelemiş ve dünyaca kabul görmüş bestecilerin arasından, araştırmacı tarafından eserlerinin notasına ulaşılabilen 9 bestecinin 52 eseri,
- Ulaşılabilen kaynaklar,
- Araştırma için ayrılan süre,
- Araştırma kapsamında gönüllü olarak yer alan çalışma grubunun görüşleri ile sınırlıdır.

1.6 Tanımlar

Extended piyano teknikleri: Piyanodan alışılmışın dışında, sıradışı sesler üretmek amacıyla kullanılan çalma şekillerini ifade etmek için kullanılan terim.

Piyano: Tellerine çarpıp geri gelen çekiçler yardımı ile ses üreten klavyeli bir çalgıdır. Çalgıya, üretilen sesin şiddeti icracının tuşa basış kuvveti ile değiştirilebildiği için, aslen *pianoforte* (hafif-kuvvetli) ya da *fortepiano* (kuvvetli-hafif) adı verilmektedir.

Eğitim: Bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı ve istendik davranış değişikliği oluşturma süreci.

Besteci: Beste yapan kimse, bestekâr, kompozitör, maestro.

BÖLÜM 2

2 ALAN YAZIN

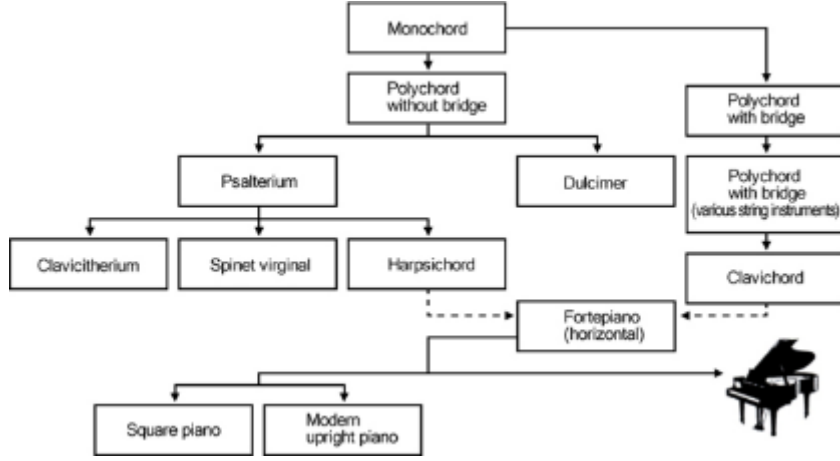
Bu bölümde, piyanonun tarihsel gelişimi, 20. Yüzyıl'da, değişen estetik değerler ve yargılar hakkında bilgilere, extended tekniklerin ortaya çıkmasını sağlayan akımlara, extended teknikleri kullanarak eser bestelemiş ve dünyaca kabul görmüş bestecilere, alana getirdikleri yeniliklere ve ilgili yayınlara değinilecektir.

2.1 Piyanonun Tarihsel Gelişimi

Piyano klavyeli çalgılar içerisinde, köklü bir tarihi olan oldukça etkileyici bir çalgıdır. İtalya'nın en köklü ailelerinden biri olan Medici Ailesi'nin hizmetinde en verimli yıllarını geçirmiş, yetenekli ve yaratıcı bir klavyeli çalgı yapımcısı olan Bartolomeo Cristofori Piyano'nun mucidi olarak kabul edilmektedir (Pollens, 1995; Good, 2002).

En genel anlamda, klavyeli çalgılar, “farklı notaların tuşlara, düğmelere veya paralel kollara basılması yoluyla ses üretilen piyano, akordiyon, celeste, carillon veya çeşitli elektronik çalgılar vb. her çalgı için kullanılabilecek terimdir” (Clutton, Libin ve Ripin, 2019;1). Bu çalgılar icracıya birçok notayı aynı anda çalabilme olanağı tanıdığı için oldukça önem kazanmışlardır. Bu imkân icracılara, ister akorlardan oluşsun, ister yatay ister dikey çok seslilik içersin ya da tek bir melodi olsun, neredeyse her müziği çalabilme şansı vermektedir. Klavyeli çalgıların sunduğu imkânların çeşitliliğinin diğer çalgılar için yazılan müzikleri de bir noktaya kadar etkilediği söylenmektedir. “William Byrd'den (1543-1623) Igor Stravinsky'e (1882-1971) kadar ve sonrasında bestecilerin tamamı eğer virtüöz değillerse bile oldukça iyi piyano icracılarıdır” (Clutton, Libin ve Ripin, 2019;1).

Piyanonun Cristofori'nin geliştirdiği şekline oradan da günümüzde kullandığımız haline gelmesi oldukça uzun bir süreci kapsamaktadır. Bu sürecin daha iyi anlaşılabilmesi için de piyanonun ataları olarak kabul edilmekte olan çalgıların tanınmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Piyanonun ataları olarak kabul edilen bu çalgıların isimleri; Monochord, Polychord (köprülü ve köprüsüz), Psalterium, Dulcimer, Clavicytherium, Spinet, Virginal, Harpsichord, Clavichord, olarak farklı kaynaklarda geçmektedir. Bu bağlamda piyanonun soyağacı olarak nitelendirilebilecek olan aşağıdaki resim sürecin algılanmasını kolaylaştıracaktır.



Şekil 2.1 Piyanonun ataları

Kaynak: https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/piano/structure/

İlk müzikal klavyenin, İskenderiye’li bir mühendis olan Ctesibius tarafından milattan önce 3. yüzyılda icat edilen hidrolik org veya hydralius adı verilen çalgı olduğu söylenmektedir. Bu müzikal klavye geniş aralıklarla yerleştirilmiş kollara parmaklarla veya yumruklarla basılarak çalınmaktadır. Yüksek ihtimalle aynı anda iki koldan daha fazlası kontrol edilememektedir. Bahsedilen müzikal klavye ve Hristiyanlığın ilk dönemlerindeki orgların yapısı hakkında oldukça az bilgi bulunmaktadır ve Roma İmparatorluğu’nun yıkılmasından sonra gelişimleri durmuştur. Tekrar ortaya çıkmaları Bizans dönemine rastlamaktadır. Yüksek ihtimalle ilk olarak 10. yüzyıl’da kiliselerde ortaya çıkmışlardır (Libin, 1989;5). Klavye müziği gelişmeye ve karmaşıklaşmaya devam ettikçe bu çalgıların kullanımı da zamanla azalmıştır.

Orglar haricindeki klavyeli çalgılar her ne kadar gelişmeye devam etseler de bu dönemlerde hantal, küçük ve diyatonik (günümüzde kullanılan natürel sesler ya da beyaz tuşlar) oktavdan daha fazla ses üretmekte zorlanan çalgılar olmuşlardır. 13. ve 14. yüzyıllarda polifoninin gelişmesi, klavyeli çalgılara günümüzdeki siyah tuşlar olarak nitelenebilecek olan beş diyez ya da bemolü kazandırmıştır. Nota sayısı ise ortalama olarak yirmi kadar artmıştır. Tuşlar küçülerek elin doğal şekli içerisinde parmakların altına rahat uyacak bir şekle bürünmüşlerdir. 14. yüzyılın sonlarına doğru hızla gerçekleşen teknolojik yenilikler harpsichordların ve klavichordların klavyeli çalgılar ailesine katılmalarını sağlamıştır (Libin, 1989;5).

Yukarıda bahsedilen gelişim sürecinden hareketle piyanonun gelişim sürecinin başlangıç noktası, harpsichord ve klavichord gibi çalgıların da temel de dayandığı monochord olarak görülmektedir. Aşağıda Monochord’a ve bu çalgıdan geliştirilmiş olan

Polychord, Dulcimer, Psalterium, Harpsichord, Clavichord, Spinnet, Virginal, Clavicytherium çalgılarına ilişkin bilgiler verilmektedir.

2.1.1 Monochord

Adkins'e (2001) göre, Pisagor tarafından icat edildiği söylenen, ilk defa milattan önce 5. Yüzyılda Antik Yunan'da adı geçen tek telli bir çalgıdır. Monochordun ilk formunda bir tahta veya masa üzerine sabitlenen iki köprü üzerine gerilmiş bir tel görülmektedir. Daha sonra telin altına onu iki parçaya bölerek, hareket ettirilebilen bir köprü yerleştirilmiştir. Sonradan rezonansını arttırıp tonunu geliştiren bir rezonans kutusu çalgıya eklenmiştir. 1500'lerden sonra köprülerden bir tanesi bir somunla değiştirilmiştir, bu değişiklik telin yüksekliğinin azalması ile icracıya teli direkt olarak çalgının gövdesine bastırabilme imkânı sunmuştur. Kullanımı basit olmasına rağmen daha az ses netliği sunduğu düşünülmektedir. Monochord kelimesi, birden fazla teli olan ancak tüm telleri aynı sese akortlanan çalgılar için de kullanılmıştır. 90 ile 122 santimetre arasında değişen uzunluklarda bulunabilen monochordların temel perdeleri uzunluğu ile değişmektedir. Orta çağlardan beri monochordların seçimi var olan standartlardan çok icracının ses aralığı ile belirlenmektedir (Adkins, 2001).



Şekil 2.2 Monochord

Kaynak: <https://feeltone-shop.com/en/monolina-monochord-MO-34K>

2.1.2 Polychord

Polychord birden fazla tele sahip olan çalgılar için kullanılabilen bir ifadedir (Kunst, 1969;54).

Nef'e (1951) göre, evrensel olarak kabul edilen bir ismi olmadığı için bu çalgıdan genel olarak birden çok teli olan bir monochord olarak bahsedilmiştir. Çalgının 4, 6, 8 ve hatta 19 tele sahip olan versiyonlarının olduğu kaynaklarda geçmektedir. Orta çağlarda

monochord kelimesinin anlamını kaybettiği görüşüne rastlamak mümkündür. Notker Lebeo'nun (d.950, ö.1022) polychord kelimesini Fa majöre akortlanmış 16 telli bir çalgı için kullandığı düşünülmektedir. Ancak içerik göz önünde bulundurulduğunda, chorda kelimesinin ses anlamına da gelebilmesi sebebiyle burada 16 telli bir çalgıdan değil tek telli 16 sestem oluşan bir diziyeye sahip olan bir polychorddan bahsettiği anlaşılmaktadır. 1482' de B. Ramis de Pareira'nın yazmış olduğu Musica Practica isimli kaynakta iki farklı polychorddan bahsetmektedir. Daha eski olanın eşit kalınlıkta ve uzunlukta aynı materyalden yapılmış olan telleri varken, daha yeni olanın tellerinin kalınlıkları ve gerginlikleri farklılık göstermektedir. Nef (1951) buradan, Ramis'in bahsettiği polychord'un da monochord olmadığı bir klavichord olduğu çıkarımını yapmaktadır.

2.1.3 Dulcimer ve Psalterium

Klavyesi olmayan ve birden fazla teli bulunan, zither (kanuna benzer, düz bir ses tahtası üzerine yatay olarak gerilmiş tellerin bulunduğu çalgılar) tipi çalgılara Dulcimer ve Psalterium isimleri verilmiştir. Dünyanın birçok yerinde dulcimerin yamuğa benzer bir şekli vardır. Telleri her ses için ikiden altıya kadar sayıda olabilmektedir. Bazı teller bir köprü tarafından iki kısma ayrılmaktadır. Çalgı tellere çekiçler ile vurularak ya da el veya pena yardımıyla teller çekilerek çalınabilir. Birçok akademisyen dulcimer kelimesini çekiçler ile çalınan çalgılar için kullanırken, tellerin çekilmesi yoluya çalınan çalgılar için “psaltery” (psalterium or psaltérion) kelimesini kullanmaktadırlar (Kettlewell, 2001).



Şekil 2.3 Dulcimer

Kaynak: <https://www.harpskit.com/1716-hammered-dulcimer-plans.html>



Şekil 2.4 Psalterium

Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Psalterium.jpg>

2.1.4 Harpsichord ve clavichord

Ripin'e (2001) göre Hornbostel ve Sachs bu çalgıları zither tipi olarak sınıflandırmaktadır. Harpsichord, clavichord ve piyanodan tellerinin çekilmesi yerine çekiçler ile vurularak çalınması sebebiyle ayrılmaktadır. Günümüzün grand piyanolarında olduğu gibi uzatılmış bir kanada benzeyen şekli karakteristik özelliğidir. Bu şekil tellerin tizden kalına gidildikçe kademeli olarak uzamasından kaynaklanmaktadır. Harpsichord terimi sadece bu kanat şekilli çalgıları değil, clavicymbalum, spinet ve virginali de içine almaktadır. Harpsichorda yapılan ilk atıf, 1397 yılında, daha sonra venediğin kontrolüne geçen Padua'da bir hukukçunun, Hermann Poll adında birinin "clavicembalo" isimli bir çalgı icat ettiğini yazmasıdır. İlk görsel temsili ise 1425 yılının Kuzeybatı Almanya'sından bir sanat eserindedir. 18. yüzyıla kadar ve bu yüzyıl boyunca sadece solo bir çalgı olarak değil, oda müziği, orkestra eserleri ve opera alanlarında aktif olarak kullanılmış bir çalgıdır. Bu kalıcılığını ise solo eserlerin çoğunun piyano akılda bulundurulmasıyla bestelenmiş olmasından gelmekte olduğu fikri mevcuttur. 1810 civarında neredeyse hiç kullanılmıyormuş olan çalgı 1880'li yıllarda yeniden kullanılmaya başlamıştır (Ripin vd., 2001).

Clavichord ise, ses üretimi borular yerine tellerle sağlanan çalgıların arasında en basit, aynı zamanda en ince ve anlatım gücü yüksek olan çalgıdır. Bilinen en eski çeşidi tellerinin bazılarının birden daha fazla noktadan çalınabildiği (fretted/perdeli) clavichorddur. Telin çalındığı noktanın köprüye olan uzaklığına göre, bir telden iki, üç hatta dört farklı ses üretebilmektedir ancak bu çalgıda bir seferde birden fazla ses üretmek mümkün değildir. Bu özelliğin bulunmadığı perdesiz clavichordlar 17. yüzyıl'ın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Rönesans süresince Batı Avrupa, Almanya ve

İskandinavya’da 19. yüzyıl’ın sonlarına kadar kullanılmıştır. İspanya’da 19. yüzyıl’ın ikinci yarısında da kilise ile alakalı okullarda kullanılmıştır (Schott vd., 2001).



Şekil 2.5 Clavichord

Kaynak: <https://www.britannica.com/art/clavichord>



Şekil 2.6 Harpsichord

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Harpsichord>

2.1.5 Spinet, Virginal ve Clavicytherium

Harpsichord'un küçük bir şekli olarak tanımlanabilecek olan spinet, kanat şeklindeki çalgılardandır, telleri tekli olarak eğik bir şekilde çalgının içinde yer almaktadır. Kanat şeklindeki spinetin kökeni 16. yüzyıl İtalya'sı olarak görülmektedir, sonrasında Fransa ve İngiltere'de bilinir hale gelmiştir (Tikkanen, 2010).

Spinetler, daha büyük ve pahalı olan harpsichordlar için bir alternatif olarak 17. Ve 18. yüzyıllar süresince özellikle, İngiltere'de çok sayıda üretilmiştir. Dış kısımları oldukça süslü olan spinetlerin adının, telleri çeken mızrapları tarif etmesi düşüncesiyle Latince spinae (diken) kelimesinden geldiği düşünülmektedir (Tikkanen, 2010).

Virginal de harpsichord ailesinde yer alan bir çalgıdır. Bu ailenin en eski üyesi olarak nitelendirilir. Çalgının adı, tuşların sonunda bulunan ve mızrapları tutan çubuklara ithafen Latince virga (çubuk) kelimesinden gelmektedir. Spinet ve harpsichordun aksine teller klavyeye paralel olarak yer almaktadır. Tellerin farklı noktalardan çekilerek çalınabilmesi sayesinde farklı ses renkleri elde edilebilir. İtalyan virginaleri sıklıkla daha fazla köşeye sahip olacak şekilde üretildiği ve klavyesi orta noktaya yerleştirildiği için dikdörtgen şeklindeki Flaman ve İngiliz virginalerinden farklıdır. Bu sayede daha boğuk bir ton üretmektedirler. İki virginalin tek çalgıda birleştirildiği de görülmektedir. Daha küçük olan, daha büyük olan virginalin içerisinde bir çekmeceye yerleştirilmektedir. Küçük olan virginal daha yüksek bir perdede ses üretmektedir ve bazı durumlarda daha büyük olan virginalin tuşlarının üzerine yerleştirilerek icracının ikisini de aynı anda çalabilmesi sağlanmaktadır. Virginaler 16. Ve 17. yüzyıllar boyunca oldukça popüler olmuşlardır (<https://www.britannica.com/art/virginal>).

Clavicytherium, temelinde ses tahtası dikey olabilsin diye dikey konumlandırılmış biri harpsichorddur. Adının geçtiği en eski tarih 1460 olarak saptanmaktadır ve hala mevcut olan en eski örneğinin 1480 civarında üretildiği düşünülmektedir. Bu formdaki çalgılar 15. Yüzyıl'dan 18. Yüzyıl'a kadar olan sürede üretilmiştir. Genel anlamda, dikey yerine yatay hareket eden mekanizmaları oldukça karmaşıktır ve bu hareket şekli sebebiyle tuşlar kullanılmadıkları haldeki pozisyonlarına sadece yer çekimi yardımıyla dönemezler. Bu karmaşıklığın sonucu olarak da çalgı daha az yer kaplasa ve dikey ses tahtası, sesi yatay ses tahtasına sahip olan klasik harpsichorddan daha iyi şekilde iletse dahi clavicytheriumların tuşlarının verdiği his ağırdır (Clutton, Libin ve Ripin, 2019).



Şekil 2.7 Spinet

Kaynak: <https://www.realsamples.de/English-Spinet-II-Edition-Beurmann/en>



Şekil 2.8 Virginal (Double)

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501767>



Şekil 2.9 Clavicytherium

Kaynak: https://www.mimo-international.com/MIMO/detailstatic.aspx?RSC_BASE=IFD&RSC_DOCID=MINIM_UK_9146&TITLE=/clavicytherium

Yaşanan bu gelişmelerden sonra Cristofori'nin günümüzde kullandığımız piyanonun yolunu açan icadı için gerekli herşey hazır hale gelmiştir.

Cristofori'nin ürettiği çalgıların bazıları, bilinen en eski üç piyano da dâhil olmak üzere, farklı ülkelerdeki müzelerde görülebilmektedir. 1720'li yıllarda üretilmiş olan bu piyanolar New York'ta bulunan Metropolitan Sanat Müzesi'nde (Metropolitan Museum of Art), Roma'da bulunan Ulusal Müzikal Enstrümanlar Müzesi'nde (Museo Nazionale degli Strumenti Musicali) ve Leipzig'de bulunan Müzikal Enstrümanlar Müzesi'nde (Musikinstrumenten-Museum) sergilenmektedir (Giordino, 2016). Bilinen ilk piyano örnekleri olan bu çalgılar, şekil olarak İtalyan harpsikordlarına benzemektedirler ancak mekanizmalarında, günümüzde *piano action mechanism*¹ olarak bilinen çekiç sistemine sahiptir. Cristofori'nin ürettiği çalgılara 'Arpicembalo del piano e forte' denmektedir. Bu İtalyanca ifadenin çevirisi kabaca 'hafif ve yükses ses çıkarabilen arp çembalo' olarak yapılmaktadır (Pollens, 1995). Zamanla bu terim kısalarak "pianoforte" ya da "fortepiano" halini aldığı ve son olarak sadece piyano olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu isimlere, çalgıdan icracının amacına bağlı olarak hafif veya kuvvetli, yüksek veya alçak seslerin üretilebilmesinin ilham kaynağı olduğu bilinmektedir.

İtalyan yazar Scipione Maffei'nin yazdığı, çalgının mekanizması ile ilgili şemalar da içeren makaleden önce Cristofori'nin yeni çalgısı fazla bilinmiyordu (Powers, 2003). Gelecek nesil piano yapımcılarının çoğu, işe bu makaleyi okuduktan sonra başlamışlardır. Gottfried Silbermann da bu yapımcılardan biridir. Silbermann'ın piyanoları, Cristofori'nin piyanosu ile çok büyük benzerlikler göstermektedir. Silbermann'ın farkı, telleri susturan keçeleri tel üzerinden aynı anda kaldırma işlevi gören sustain pedalının atasını geliştirmesidir (Badura-Skoda, 2000).

Piyano yapımınının 18. Yüzyılda, Johann Andreas Stein'in, Nannette Streicher'in ve Anton Walter'ın da bulunduğu, Viyana Ekolü'nde yıldızı parlamıştır. Viyana stilindeki piyanolar ahşap iskeletler, nota başına iki tel ve deri kaplı çekiçler kullanılarak üertiliyordu. Bazılarında ise günümüz piyanolarının tersine beyaz tuşlar siyah, siyah tuşlar beyazdır (Dobney, 2009).

¹ Aynı zamanda key action mechanism ya da sadece action olarak da kullanılan, piyano veya diğer klavyeli çalgılarda tuşa basılması anında bu hareketi hızlı bir şekilde çekiçlere iletip, çekiçlerin tellere vurması ile çalgının ses üretmesini sağlayan mekanizmaya verilen addır (Izadbakhsh, 2006).

1790-1860 arasındaki dönemde piyanonun yapısı günümüzün modern piyanosuna gidilen yolda büyük değişikliklere uğramıştır. Piyanistlerin ve bestecilerin istediği daha uzun süre devam edebilen, daha güçlü piyano sesi, Sanayi Devrimi ile mümkün hale gelmiştir. Daha kaliteli piyano tellerinin üretilebilmesi, piyano iskeletinin tellerin uyguladığı yüksek basınca maruz kalacak kısımlarının demirden dökülebilmesi ile piyano günümüzdeki halini almaya başlamıştır (Petersen, 2013). Zamanla piyanonun ses kapasitesi de beş oktavdan 7 ve 8 oktava kadar genişlemiştir.

Piyanodan günümüzdeki halinde üretilebilen güçlü ve uzun süre tınlayabilen sesin çıkmasındaki en önemli etken şüphesiz demir iskeletidir. Ses tahtasının üzerine oturan bu kısım, modern kuyruklu piyanolarda, tellerin 20 tonu aşabilen basıncına dayanabilmektedir. Piyanonun iskeletinin bu denli güçlendirilmesi daha kalın, gergin ve daha çok sayıda telin kullanılmasını sağlamıştır. Ve demirden üretilen teller yerine çelik teller kullanılmaya başlanmıştır (Dolge, 1911).



Şekil 2.10 Kuyruklu piyanonun döküm iskeleti

Kaynak: <https://eatravelat.blogspot.com/2010/08/il-piccolino-steinway-piano-gallery.html>



Şekil 2.11 Duvar piyanosunun döküm iskeleti
Kaynak: <https://wengleemusic.com/blog/archives/34>

Yaşanan bütün gelişmeler, sanayi devriminin getirileri ile çok daha dayanıklı ve daha geniş kullanım imkânları sunabilen piyanoların üretilmesi kuşkusuz piyano müziğini de derinden etkilemiştir. Bu imkânlar çoğu bestecinin ve piyanistin çalgının sınırlarını sonuna kadar zorlayabilmelerini sağlamış ve alışılmamış yeni müzik deneyimlerini meydana getirmiştir. Geçmişinden gelen köklü tarihi ile piyano uzun yıllar klasik (alışlagelmiş) şekillerde kullanılmış ve gelişimini tamamlamış gibi görünse de 20. yüzyıl'da başlayıp günümüzde halen değişmekte olan kullanım ve çalış şekilleri ile hem piyano hem de piyano müziği gelişimini sürdürmektedir.

2.2 Yirminci Yüzyıl Müziği

“Genel tanımıyla ‘yeni müzik’, 300 yıldan beri kullanılan (yaklaşık 1600-1900) tonal müzik ile tüm bağları koparmak ve müzik tarihinde ton dışı dönemin sayfalarını çevirmek demektir” (Say, 1995;468)

“Yirminci yüzyılda, bilimde, teknikte ve diğer sanat dallarındaki, kısaca bütün alanlardaki yenilik ve gelişmelere koşut olarak, müzik sanatında da önemli yenilik ve gelişmeler olmuştur. Bu bakımdan 20. yüzyıl için müzik tarihinin en canlı çağıdır denilebilir. Yayma, çoğaltma ve ulaştırma araçlarının geliştirilmesiyle 20. yüzyılda müzik dar ve sınırlı bir çevre içinde kalmaktan kurtularak dünyanın dört bir yanına yayılmış ve özellikle radyo, televizyon, pikap, teyp gibi aygıtlarla evlerin içine kadar girmiştir. Bütün bu teknik gelişmelere koşut olarak yaratma alanında da büyük gelişmeler, yeni yöntemler, birbirini izlemiştir. Gerçi yeni yöntemler getirme ve geliştirmeler sağlama yalnızca çağımıza özgü bir nitelik değildir; her çağ bir öncesine göre daha yeni yöntemlerle

doludur. Ancak 20. yüzyılın yalnız gereçler yönünden getirdiği yenilikler (bile), daha önceki bütün yüzyılların getirdiklerinin toplamından daha çoktur” (Cangal, 1999;301).

Yirminci yüzyıl müziğinin, Romantizm ve onun ortaya çıkardığı akımların etkisiyle gelişmiş olduğu bilinmektedir. Bu döneme kadar müziği temsil eden Alman, Fransız ve İtalyan ekollerinden sonra, yaşanan politik, ideolojik olaylar ile tüm Avrupa ve Rusya’ da bir ulusalcılık akımının gelişmeye başladığı düşünülmektedir. Bu akım sonucunda da ortaya 20. yüzyılı etkileyecek müzik ekollerinin ortaya çıktığı söylenmektedir. 20. yüzyıl müziğinin temelini oluşturanın ise, 19. yüzyılın ortalarından itibaren varlığını sürdüren geç romantikler olduğu fikrine mevcuttur. F. Liszt, R. Wagner, A. Scriabin, S. Rachmaninoff gibi bestecilerin 20. yüzyıl müziğinin kapısını araladıkları, G. Mahler, R. Strauss gibi bestecilerin ise 19. ve 20. yüzyılın müzikal dillerini birbirine bağladıkları düşünülmektedir (Yiğit, 2015;6-7).

20. Yüzyıl Klasik Müziği genel olarak 1901 ve 2000 yılları arasında bestelenmiş olan sanat müziğine verilen isim olarak nitelendirilmektedir. Bu Yüzyılda baskın bir stil görülmemekle birlikte bestecilerin oldukça çeşitlilik gösteren stillerde eserler verdikleri gözlemlenmektedir. Modernizm, empresyonizm ve post-romantizm 20. yüzyıl’dan önce gelişmiş akımlar olsalarda, 19. yüzyıl müzikal sınırlarının ötesinde bir gelişim göstermeleri sebebiyle 20. yüzyılda değerlendirilebilecekleri görüşüne de ulaşılmaktadır. Neoklasisizm ve Ekspresyonizm ise 1900’lerden çok sonra ortaya çıkmıştır. Jaz ve Halk müziklerinin de birçok besteci üzerinde etkili olduğu bilinmektedir. Atonalite, serializm, concrete music ve elektronik müzik de yine bu dönemde gelişmiş kavramlardır ve bu gelişimlerin geleneksel müzikal algıları ve beğenileri ortadan kaldıran başlıca faktörler oldukları düşüncesine ulaşılmaktadır.

“Bugün geriye dönüp baktığımızda, 20. yüzyıl müzik dilini hazırlayan öğelerin, 19. yüzyıldan filizlendiğini görüyoruz: Romantizmin son döneminde nice besteci yoğunlaşan bir yazıya sahip olmuştur. Richard Wagner’in Tristan ve Isolde’sinde, Franz Liszt’in senfonik şiirlerinde ya da Postromantiklerin uzun senfonilerinde, akorların karmaşık kurgusu, kromatik dokunun yoğunluğu, müzik anahtarının sürekli yer değiştirmesi, dolayısıyla armonik yürüyüşün belli bir ses merkezine bağlı kalmayışi gibi öğeler göze çarpar. Bunlar Romantik Dönem’in doyumuna ulaştığını, tonalite sınırlarının zorlandığını gösterir. Aynı dönemde bir yanda Sergey Rachmaninov’un armonik zenginliği öte yanda Charles Ives’in yerli Amerikan müziğiyle birleştirdiği politonalite,

yığma sesler ve dörtte bir tonlardaki denemeleri kendi zamanında anlaşılmasa da bir sonraki döneme ışık tutacak zenginliklerdir” (İlyasoğlu, 2009;211).

“Bu yüzyıl birçok farklı akımın ortaya çıktığı, sınırları çok geniş olan bir dönemdir. Her dönem de olduğu gibi farklı akımların olduğu bu dönemde besteciler bir akım içinde var olmak yerine farklı stillerin ifade ve tekniklerinden faydalanarak birçok akımı benimsemişlerdir” (Yiğit, 2015;7-8). 20. yüzyıl’ın öncesinde ve dönem içerisinde benimsenen akımlar ve eğilimler içerisinde Empresyonizm, Ekspresyonizm, Mikrotonal müzik, Neoklasikçilik, Aleatorik müzik, Minimalizm, Fütürizm, Musique concrete, 12 ton müziği, Atonalite, Process müzik, Serialism, Spectral müzik, Folk müzik yer almaktadır.

“20. yüzyılın müziğinde önceki çağlardan daha çok deneysel ve farklılık vardı. Batı Müziği’nin yüzyıllardır temel aldığı ve üzerine inşa edildiği tonal sistem dâhil, her şeyin doğruluğundan şüphe edildi. 1900’lu yıllara kadar tonalite, Batı müziğinde yol gösterici bir özellik olmuştu. Müzikal formlar, türler, stiller ve üsluplar 1600 ile 1900 yılları arasında radikal olarak değişmesine rağmen, tonalite değişmeyip aynı kaldı. Romantik dönemin sonlarında uzak tonlara modülasyonlar ve kromatik sesler sık kullanılmasına rağmen, majör ve minör diziler hala Barok döneminde olduğu kadar egemendi” (Özçelik, 2001;174-175)

Leeuw’e (2005) göre yeni dönemin başlangıcını ilk kez duyuranlar fütüristler² olmuştur. Marinetti’nin söylediği gibi “Geçmiş, geçmişte kalmıştı; yıkılmalıydı, ancak o zaman yeni bir dünya doğabilirdi”. Milano odağında, yeni dünya hayali ile farklı geçmişlere sahip sanatçılar Marinetti etrafında toplandılar. Fikirleri her alanda devrim niteliğindedeydi ancak başlattıkları hareket bakış açılarındaki kadar gelişmedi; sahip oldukları fikirlerin çoğu için zaman henüz doğru değildi. Müzik dünyasında anahtar kişi Russolo’dur. Russolo motorların ve makinelerin kullanımını göklere çıkarmıştır: makinelerin modern ve yaratıcı kullanımı, romantik korkunun aksine verimli olmuştur. Ses üreten yeni ve farklı enstrümanları savunmuş ve ritim ögesi içinde beklenmedik elementler keşfetmiştir. Fakat atonalite, mikrotonlar, serbest ritim, primitivism³, objektiflik, gürültü (ses), makinelerin keşfedilmesi bu yaratıcı denemeler sayesinde

² Gelecekçiler (Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr> adresinden erişilmiştir.)

³ Tarihi süreci, eskiden mevcut olan mükemmel durumundan bir gerileyiş olarak gören ya da kurtuluşun basit yaşama geri dönmekte olduğu fikrini taşıyan bakış açısıdır. (<https://www.britannica.com/topic/primitivism-philosophy>).

gerçekleşmemiştir. Genel olarak, daha sonra gelen besteciler bu keşifleri yaratıcı başarılarla ve eserlere dönüştürmüşlerdir. Birinci Dünya Savaşı bu geleceği hayallere ani bir son vermiştir (Leeuw, 2005)

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra birçok besteci ilham için geçmişe dönerek, form, armoni, melodi, yapı gibi öğelerini geçmişten alan eserler besteledi. Bu müzik tarzı neoklasisizm olarak tanımlanmıştır. Bu eserlere örnek olarak Stravinsky'nin Pulcinella ve Symphony of Psalms eserleri, Prokofiev'in Classical Senfoni'si, Shostakovich'in Op.35 no.1 ve Op.102 no.2 Piyano Konçertoları verilebilir (Leeuw, 2005)

Morgan'a (1984) göre, birçok besteci post-romantik ve empresyonist stillere tepki duyarak oldukça farklı yönere dağıldılar. 20. yüzyıl boyunca müziğin rotasını belirleyen en önemli olay geleneksel tonalite kavramının büyük ölçüde terkedilmesidir. Bu nedenle, "hiçbir müzikal stilin, tekniğin, anlatımın baskın olmadığı bir dilsel çoğulculuk (linguistic plurality)" yayılmıştır.

Melodi konseptini tanımlamak için Leeuw, amacının literatüre şüphesiz şekilde sınırlı olacak yeni bir tanım eklemek olmadığını belirterek şöyle demektedir:

"Melodinin herhangi bir tanımının genel müzik davranışlarımıza bağlı olduğunu varsayabiliriz. Melodi konsepti, Batı polifonisinin öncesinde veya sonrasında yaşamış olan insanların algısından ne kadar farklıdır veya olmalıdır, örneğin 19. yüzyılda yaşamış olan atalarımıza kıyasla! Jean-Jacques Rousseau bu yüzyılın anlayışını 'Melodi armoniden doğar' sözüyle öngörmüştür. Her ne kadar aynı atalarımız anlatımsal dürtülerini melodi üzerinde yoğunlaştırmış olsalar da melodinin temeli kaçınılmaz şekilde armoni ile oluşmuştur.

Armonik sistemin bütünlüğünü kaybetmeye başlamasının bir sonucu olmuştur: melodik element çökmeye başlamıştır ve gözden geçirilmeye ihtiyacı vardır. Örneğin klasik dönem formları, kısa sürede armonik kadanslara ve simetrik yapılara bağlı olarak daha serbest hareket eden melodiler ile değiştirilmiştir.

Çok daha önemli olan ancak sık sık yanlış anlaşılan bir başka sonuç ise melodik elementlerin yavaş ama kesin bir şekilde öncelik kazanmasıydı. Bu söylem müzikal anlatımın melodi üzerinde daha da fazla yoğunlaştığı değil, melodinin, daha genel anlamda lirik elementlerin, daha önce armoniye verilmiş

olan yapısal rolü üstlenmeye başlaması anlamına gelmektedir. Bu değişim, birçok besteci için oldukça önemli bir yapısal faktör haline gelmiştir.

Değişimi en ince ayrıntısına kadar uygulayanlar bir kere daha dodecaphonicler⁴ olmuştur. Ortaya çıkan yapısal ilke daha önce var olanın tam tersidir: lirik elementler yapının çoğunluğunu ve dikey ses sekanslarını belirlemeye başlamıştır.

Dodecaphonic'ler dışında da lirik elementlerin rolü etkinlik kazanmıştır. Ancak aklımızda tutmalıyız ki geçmiş 150 yıllık gelişmelerin hepsinin tipik bir örneği olan müzikal öğelerin bütünlüğünü kaybetmesi, katı şekilde melodiye de uygulandı. Melodiler motiflere, motifler aralıklara (hatta tesadüfen tek notalara) dönüşmüş ve bu küçük birimlerden daha büyük yapılar oluşturulmuştur” (Leeuw, 2005;59).

Ross'a (2008) göre, Arnold Schoenberg 20. Yüzyılın ilk yarısında atonaliteyi geliştirdi. Daha sonra da oniki ton tekniğini geliştirdi. Oniki ton tekniğini daha ileri noktalara taşıyan ise onun öğrencileri Alban Berg ve Anton Webern oldu. Onlardan sonra gelen bestecilerde tekniği geliştirmeye devam ettiler. Stravinsky de son eserlerinde, birçok bestecinin yaptığı gibi oniki ton tekniğini denemiştir, hatta Scott Bradley tekniği Tom ve Jerry çizgi filmleri için hazırladığı düzenlemelerde kullanmıştır.

“20. Yüzyıl'ın ortaları boyunca, deneysel besteciler daha çok, piyanonun ses ve tınıyla ilgili özellikleri ile ilgilenmişlerdir. Henry Cowell, John Cage, George Crumb gibi Amerikalı besteciler klavyeye yeni yaklaşımlar geliştirerek, piyanoyu sadece klavyesinde yer alan tuşlarla çalınan bir çalgı olmaktan çıkartarak tellerine müdahale edilip dokunularak da çalınabilen bir çalgı haline getirdiler. Yine bu bestecilerin piyano üzerinde yeni tınısal arayışları çalgının bir enstrüman olarak rolünü ve karakterini kaçınılmaz olarak değiştirmiştir”(Chen 2015;iii).

“Tını, bu yüzyılda yaygın bir şekilde keşfedildi ve geçmişe göre daha çok çeşitlendi. Enstrümanlardan farklı tınlar elde edilmeye çalışıldı. Besteci John Cage (1912, -) piyanonun tellerine çeşitli civatalar, pullar vs. yerleştirmek suretiyle farklı tınlar elde etmeye çalıştı. Besteciler tarafından yeni notasyonel icatlar yapıldı. Elektrik

⁴ 12 ton müziğini benimseyen besteciler.

ile sesi yükseltme (amplification) birçok yollarla akustik seslerle değiştirildi. İlave olarak ses sintsayzırları yenilerini üretmekle birlikte geleneksel sesleri kopya edebildi. Eski enstrümanlar (harpsicord, gitar) yeniden keşfedildiler ve insan sesi solo enstrüman gibi eşsiksiz kullanıldı” (Özçelik, 2001;177).

1950’li yıllardan itibaren Cage’in müziğine şans faktörünü eklemeye başladığı görülmektedir. Steve Reich Process Music kavramını eser besteleme süreci değil, kendileri gerçek anlamda bir süreç olan müzik eserleri olarak değerlendirmektedir. Deneysel Müzik terimi ise yine bu çağda ortaya çıkmıştır. Cage tarafından kendi sözleri ile şöyle anlatılmaktadır; “Deneysel bir aksiyon sonucu öngörülemes olandır” (Cage 1973; 39). Deneysel müzik terimi aynı zamanda, sınırları ve tanımları zorlayan, özel türlerdeki, yaklaşımları farklı stillerin karışımı olan ya da alışılmışın dışında, yeni, belirgin şekilde kendine özgü öğeleri kapsayan müzikler için de kullanılmaktadır (<https://www.britannica.com/art/aleatory-music>).

Cage’in müziğinde kullandığı şans faktörü Chance music, aynı zamanda Aleatorik müzik (aleatory Latince zar anlamına gelen alea kelimesinden gelmektedir) olarak da adlandırılmaktadır. Bu müzikde belirsiz elementler ya da şans icracının takdirine ve anlayışına bırakılmıştır. Net sınırlarla ayrılmış kısımlar belirli direktifler veya “beş dakika süresince çal” gibi yapılandırılmamış belirsiz parçalardan oluşan direktifler ile doğaçlamaya bırakılmıştır. Akımın öncüleri Ernst Kşenek ve John Cage’dir (<https://www.britannica.com/art/aleatory-music>).

Aleatorik müziğin belirsiz kısımları genellikle iki şekilde görülmektedir; icracıdan müziğin farklı kısımlarını yeniden düzenlenmesi ile eserin yapısını oluşturması istenmesi veya bu farklı kısımları icracının arzu ettiği sıralamada tekrarlayarak çalmasını istenmesi. Eserin notasyonunda icracıdan nerede doğaçlama yapması istendiğı, hatta nerede tiyatral hareketler sergilemesi gerektiğı de belirtilmektedir. Böyle gereksinimler, doğaçlamamanın yapılacağı ses aralığının ve süresinin vb. farklı isteklerin belirtildiğı yenilikçi bir notasyona gereksinimi doğurmuştur. Aleatorik müziğe örnek olarak John Cage’in Music of Changes isimli eseri ve Karlheinz Stockhausen’ın Klavierstück XI isimli eseri verilebilir (<https://www.britannica.com/art/aleatory-music>).

“1970’lerin sonuna gelindiğinde, Cowell, Cage ve Crumb piyano sesini genişletme konusunda tüm seçenekleri tüketmişlerdi. Ancak, onların ortaya çıkardığı

sınırları zorlama ruhu ve isteği Alvin Lucier ve Annea Lockwood gibi başka besteciler tarafından devam ettirilmiştir. Bu iki besteci çalgının fiziksel sınırlarını genişletmişlerdir. Lucier'in elektro-akustik çalışmaları piyanoyu, çalgının doğal rezonansını ortadan kaldıran ya da arttıran ortamlar yaratarak bir rezonans odası (haznesi) olarak değerlendirir. Lockwood "Piano Transplants" adlı eserinde çalgıyı, insanların piyano konusundaki çağrışımlarını zorlayan, farklı ortamlara fiziksel bir obje veya sembol olarak koyar" (Chen, 2015; iii).

Piyanoyu farklı bir bakış açısı ile kullanarak, sahnede farklı bir karakterle yer almasını isteyen bir başka isim de Romanya'lı besteci Horațiu Rădulescu'dur. Bestecinin buluşu, arp ile benzerlik sağlamak amacıyla, kapağı çıkarılmış ve yan yatırılmış bir kuyruklu piyanodur. Besteci yan yatırılmış piyano figürünün, artık sahne ışığı altında dini bir nesneyi yansıttığını düşünerek sound icon adını vermiştir. İsimin kelimelerinin ilk harfleri aynı zamanda "si" notasını oluşturmaktadır (Toop, 2001a).

Elektroakustik müzik, manteyik bantlar, bilgisayarlar, sentesayzır, multimedya cihazları ve diğer elektronik aletler ve teknikler ile birlikte müziğin tüm formlarını içine alan bir tarz olarak daha sonra ortaya çıkmıştır. Canlı elektronik müzik performans anında üretilen elektronik sesleri kullanıyordu. Cage'in Cartridge Music isimli eseri ilk örneklerinden olarak gösterilebilir. Spectral (izgesel) müzik ise elektroakustik müziğin, ses spktrumlarını analiz ederek müzik üretilen bir tür olarak genel anlamda ifade edilmektedir (Fineberg, 2000).

Bu yeni deneyler ile tüm çalgılara ve icracılarına olduğu gibi, piyanistlere ve çalgılarına daha önceki yüzyıllarda var olmayan yeni bir boyut verilmiştir. Extended teknikler konusunda çalışmış, geliştirmiş olan besteciler piyanoya olan bakış açısında ve çalgıyı algılama şeklinde, çalgıdan üretilebilmesi mümkün olan farklı sesler ve tınlar konularında oldukça büyük bir farklılık meydana getirmişlerdir. Çalışmaların yeni kuşakların elinde devam ettiği düşünülürse çalgının evriminin ne yönde devam edeceğini ve daha sonra nelerin geleceğini ancak zaman gösterecektir.

2.3 Yeni Müziği Getiren Akım ve Eğilimler

Bu bölümde yeni müziği getiren akım ve eğilimler olan empresyonizm, ekspresyonizm, neoklasikçilik, folk müzik, fütürizm, musique concrète, 12 ton tekniği,

dodecaphoni, atonalite, mikrotonal müzik, aleatory (rastlantısal müzik), process music, serialism, minimalizm, spectral music konularına değinilecektir.

2.3.1 Empresyonizm

“19. yüzyıl’ın sonlarında Fransız resim sanatından alınmış felsefi, estetik ve tartışmalı bir terimdir. İlk olarak Monet’nin 1873 yılında yaptığı ve sekiz empresyonist serginin ilkinde sergilenen Impression, Sunrise isimli eserinde, daha sonra da Manet, Degas, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne ve Regnault gibi sanatçıların eserlerini kategorize etmek için kullanılmıştır. Empresyonist kelimesi aynı zamanda Turner ve Whistler’ın, Pre-Raphaelites olarak bilinen İngiliz ressamların ve bazı Amerikan ressamların bakış açılarını, Poe’nun ve Goncourt kardeşlerin edebi stilini ve sembolist şiirde serbest dize kavramını ve akıcılığı ifade etmek için kullanılmaktadır” (Pasler, 2001).

Müzikte empresyonizm, Fransız besteci Claude Debussy tarafından 19. Yüzyıl’ın sonlarında başlatılmış bir stildir. Müzik için bir miktar belirsiz olan terim Fransız resim sanatında benzerlik gösteren bir şekilde kullanılmıştır ve Debussy tarafından sevilmemiştir. Empresyonist elementler durağan armoni, ışıltılı renk etkileşimleri yaratan çalgıların tınlarının vurgulanması, direkt hareketlerden yoksun olan melodiler, melodiye belirsizleştiren veya melodinin yerini alan süslemeler ve geleneksel müzikal formlardan kaçınılması olarak sayılmaktadır. Empresyonizm, Romantisizm’in hitap şekline bir tepki olarak da değerlendirilmektedir. Akımla sıklıkla ilişkilendirilen diğer besteci de Maurice Ravel’dir. Empresyonistik pasajlar Frédéric Chopin, Franz Liszt ve Richard Wagner gibi önceki bestecilerin eserlerinde görülebildiği gibi, Charles Ives, Béla Bartók ve George Gershwin gibi bestecilerin eserlerinde de görülebilmektedir (<https://www.britannica.com/art/Impressionism-music>).

2.3.2 Ekspresyonizm

“Sanatçının dış dünya ile ilgili izlenimlerini konu alan empresyonizm akımına tepki olarak, kendi iç dünyasının anlatımını amaçlayan bir karşı akım doğdu. İç dünyanın anlatımını amaçlayan bu akıma anlatımcılık anlamına gelen ekspresyonizm, bu akımı benimseyen sanatçılara da ekspresyonistler denir” (Cangal, 1999;306).

Sanatçının nesnel gerçeklikten ziyade nesnelere ve olayların kişide yarattığı öznel duyguları ve tepkileri tasvir ettikleri artistik stil olarak tanımlanması mümkündür. Sanatçı bu amaca, deformasyon, abartma, fantazi ve biçimsel elementlerin canlı, uyumsuz veya dinamik şekilde uygulanması ile ulaşır (<https://www.britannica.com/art/Expressionism/Expressionism-in-literature>).

Terim Birinci Dünya Savaşı öncesinde, savaş sırasında ve sonrasında özellikle Avusturya'da ve Almanya'da hâkim olan artistik eğilimler için görsel sanatlar ve edebiyat alanlarında kullanılmaktadır. Benzer şekilde aynı zamanın müziği için ya da daha genel anlamda abartılı ve kaotik görünen bir görünüşle bestecisinin zihninde karmaşaya sebep olan bütün müzikler için de kullanılabilir (Fanning, 2001).

Daha dar bir bakış açısı ile müzikte ekspresyonizm, Schoenberg'in kabaca 1908-1921 yılları arasına denk gelen, tonalite sonrası ve 12 ton öncesi eserlerini de kapsamaktadır. Öğrencileri olan Berg ve Webern'in bazı eserleri de bu kategoriye girmektedir. Bu saf ekspresyonizm bir kişilik profili olarak nakledilebilir (Einstein, 1926 aktaran: Fanning, 2001); müzikal dili, Wagner'in kromatik melosları ve armonisini başlangıç noktası olarak alıp genel olarak kadans, tekrarlar, sekvensler, dengeli frazlar ve geleneksel modellerden kaçınılmaktadır (Fanning, 2001).

Terim geniş bir yelpazede aynı dönemin benzer karakteristiklerine sahip müzik formlarını da içine alacak şekilde kullanılmaktadır. Hatta stil veya estetik hususunda müzikal ekspresyonizmin bir tanımını yapmak neredeyse imkânsızdır. Bu durum İkinci Viyana Okulu'nun serbest atonal müziğini içine alırken, çağdaş yakın eserleri olan Mahler, Skryabin, Hauer, Stravinsky, Szymanowski, Bartók, Hindemith, Ives, Křenek gibi bestecileri dışarda bırakmaktadır. Üstelik 1920'lerin önemli sahne eserlerinin bazıları, özellikle Weill'in, Hindemith'in ve Křenek'in bazı eserleri problemleri görmektedir. Çünkü eserleri çok güçlü bir şekilde ekspresyonizme yönelen yapılar ve görsel unsurlar barındırırken, müzikal dilleri farklı estetik prensiplere yönelmektedir (Fanning, 2001).

2.3.3. Neoklasikçilik

20. yüzyıl'da, özellikle iki dünya savaşı arasındaki zamanda Romantik stilin abartılı hareketleri ve formsuzluğu yerine geçmiş formların ve açık bir şekilde anlaşılabilen tematik süreçlerin yeniden kullanılması ile ortaya çıkmış olan akımdır.

Neoklasik bir sanatçı bir çeşit genişletilmiş tonalite, modalite ve hatta atonalite gibi unsurları kullanıp, sonrasında hiyerarşik temellere dayanan gerçek klasisizmi yeniden üretmeye daha eğilimlidir. Neo ön eki, sıklıkla parodi veya gerçek klasik özelliklerin çarpıklaşması imasını taşımaktadır. 1970’lerde postmodern duyarlılığın gelişmesi, neoklasikçiliği gerici veya nostaljik olarak görülmekten kurtarmıştır. Bu yüzden neoklasikçiliği ve post-modernizmi tarihsel süreçleri hariç ayrı görmek, güçtür (Whittall, 2001).

Terim ilk olarak Stravinsky için kullanılmıştır. Stravinsky’nin Pucinella ve The Rake’s Progress isimli eserleri, hatta Prokofiev’in 1. Senfonisi (Classical Symphony olarak bilinir) ve Satie’nin Sonatine Bureaucratique isimli eseri ile ilişkilendirilmiştir. Peter Evans genel tarihsel farkındalık bağlamında geleneksel olarak nitelenen Tchaikovsky ve Webern gibi bestecilerin ötesinde, bundan dolayı da tonalitenin kendisinin de ötesinde olan Stravinsky’nin orijinalliğini vurgulamaktadır. Zıt bir görüş olarak Taruskin neoklasikçiliği, benzerlikler taşıyan ‘tarihsel performans’ akımıyla, daha önce hiç bulunmadığımız bir yere geri dönen yanlı bir yolculuk şeklinde niteleyerek, bir tutmaktadır (Whittall, 2001).

2.3.4. Folk müzik (Folklorizm)

“Halk müziği öğelerinin, evrensel müzik içinde yer alışı, en azından 18. yüzyıla, Adam Hiller’in Singspiel’lerine (Şarkılı Oyun’larına), 19. yüzyılda ise, Chopin’in Mazurka ve Polonaise’lerine değin götürülmektedir. Daha sonra Macar besteci Franz Liszt, Bohemya’lı besteciler Smetana ile Dworak ve Rus Beşleri, (özellikle Borodin ve Rimski Korsakov) önemli yapıtarında halk müziği öğelerini kullandılar” (Kütahyalı, 1981;29-30).

“19. yüzyılda ortaya çıkan ulusal okulların devamı olarak oluşan Folklorizm akımında, B. Bartok, Z. Kodaly, I. Stravinsky, Manuel de Falla, Villa Lobos gibi önemli besteciler, ülkelerinin halk müziğinin ezgi ve ritimlerini temel alarak kişisel anlatım tarzlarını oluşturmuş, bu temel üzerinde de evrensel bir müziğe ulaşmışlardır” (Suvat, 2009; 12).

2.3.5. Fütürizm

Resim, heykel, şiir, tiyatro, müzik, mimari, sinema ve gastronomiyi kapsayan bir erken 20. yüzyıl sanat hareketidir. Filippo Tomasso Marinetti 1909 Şubat'ında yayınladığı Fütürizm Manifestosu ile akımı başlatmıştır (Marinetti, 1909). Fütürist müzikte gelenek reddedilerek, makineler, kayıt teknolojileri ve ses cihazlarından elde edilen deneysel sesler sanata eklenmiştir (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/futurism>).

Fütürizmin, İtalya çevresinde ortaya çıkmış, makinelerin ve canlılığın dinamizmini, hızını ve gücünü, modern hayatın değişimini ve huzursuzluğunu vurgulamak isteyen bir akım olduğu bilinmektedir. 20. yüzyıl süresince akımın etkisi tüm Avrupa'ya ve Avrupa'nın dışına doğru yayılmıştır. En belirgin olarak Rus avangardlarını etkilemiştir. En belirgin sonuçları görsel sanatlar ve şiir alanlarında gerçekleşmiştir (<https://www.britannica.com/art/Futurism>).

Marinetti'den etkilenen Russolo 1913 yılında yayınladığı *L'arte dei rumori* isimli manifestoda güzel olsa da olmasa da tüm seslerin birleştirilmesi üzerine eğilmiştir. Denemelerini desteklemek için, Richard Strauss gibi bazı bestecilerin yaptığı tını uyumsuzluklarını alıntılar yerine Russolo, sesleri onomatopoeic⁵ efektler için kullanmayı, ham materyaller olarak kullanmıştır. 1920'ler süresince daha genç fütürist müzisyenler, mekanik estetik ile birleşmiş bir şekilde, tiyatral performanslar için rastlantısal olması amaçlanan müzikler üretmişlerdir (Dennis ve Powell, 2001).

Dennis ve Powell'a (2001) göre, fütürizmin, akıma bağlantısı olmasa bile geniş çapta etkilediği birçok besteci bulunmaktadır. Diaghilev'in fütürist performansların tüm yönleri için duyduğu şevk, Russolo'yu Prokofiev, Ravel ve Stravinsky gibi bestecilerle, bu besteciler ve "intonarumori" (Russolo tarafından icat edilmiş deneysel müzikal aletler) ile ilgili planları daha sonra boşa çıksa da direkt temas kurma haline getirmiştir. Fütürizm'den temel olarak gerçekleşen diğer denemeler arasında düzenlenmiş piyano, total serialism, extended teknikler, grafik notasyon, doğaçlama (konser müziği bağlamında) ve minimalizm sayılabilir (Dennis ve Powell, 2001).

⁵ Kelimelerin referans aldığı seslere benzer sesler içeren kelimeler oluşturmak veya kullanmak (<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6z%C3%BCk/ingilizce/onomatopoeic>). Örn; arıların kanat sesini "vız" şeklinde ifade etmek gibi

2.3.6. Musique concrète

Musique concrète (Somut Müzik); kaydedilmiş sesleri materyal olarak kullanan deneysel müzik türüdür. Bu tür 1948 yılında Fransız besteci Pierre Schaeffer ve arkadaşlarının kurduğu Studio d'Essai (Deneysel Stüdyo) isimli, 2. Dünya Savaşı'nda Fransız direnişinin aktivitelerinde oldukça önemli bir rol oynayan ve daha sonra önemli bir müzikal merkez haline gelen, stüdyoda geliştirilmiştir. Musique concrète'in temel prensibi kaydedilmiş doğal seslerin, bir ses montajı oluşturmak için düzenlenmesinde yatmaktadır. Böyle bir bestenin yapılmasında seçilmiş ve kaydedilmiş sesler, tersten çalmak, kısaltmak, genişletmek veya uzatmak, echo vb. farklı efektlere maruz bırakmak, yoğunluğunu veya perdesini değiştirmek gibi istenilen her şekilde modifiye edilebilir. Tamamlanan beste çeşitli işitsel deneyimlerin birleşiminin sanatsal bütünlüğünü temsil etmektedir (<https://www.britannica.com/art/musique-concrete>).

2.3.7. 12 Ton Tekniği

Tonsuz müzik devrimi ile geleneklere karşı çıkmış olan Schoenberg, başıboşluğa ve karmaşaya da o ölçüde karşıydı. Nitekim besteci gerçekleştirdiği devrim üzerinde düşünmek ve karmaşayı önleyecek yolları bulmak amacı ile 1913-1921 arasında müzik yazmaya bir süre ara vermişti. Yeniden bestelemeye başladığı zaman ise, Schoenberg'in tonsuz müziğin dilini, belirli kurallara bağlama çabası içinde olduğu görüldü. Geliştirdiği kuram, "Sadece birbiriyle ilişkili, oniki sesle besteleme" yöntemi ya da dizisel yazı idi.

Bir Sekizli içindeki kromatik sesler, bestecinin isteğine ve imgelem gücüne göre dizilendirilir. Bu dizilendirme sırasında, seslerin tonal bir eksene bağlı olduğu izlenimi verilmemelidir. Ortaya çıkan 'ana dizidir' Bu dizinin aralıkları ters çevrilerek, (Çıkıcı aralıklar inici, iniciler ise çıkıcı yapılarak) dizinin 'çevirme'si oluşturulur. Hem ana Dizi, hem de Çevirmesi, sondan başa doğru okunarak, üçüncü ve dördüncü diziler elde edilir. Ana dizi ile üç başkaması notada roma sayılarıyla gösterilir. Her dizinin onbir değişik aktarımı yapılarak, 48 tane dizi ortaya çıkar. Aktarım sonunda elde edilen diziler, notada olağan sayılarla gösterilir. Besteci yazdığı müziğin hem ezgisini, hem de armonisini bu dizilerden, özellikle de 'Ana Dizi'den çıkarmak zorundadır. "Ana Dizi" ile başkamaları gerekirse yatay olarak, yani Polifon olarak da kullanılabilir. Schoenberg'in birçok yapıtında 'Ana Dizi' aynı zamanda temel örge olarak duyurulur. Öte yandan, dizideki bütün sesler, sıralamadaki yerlerine göre kullanılmalı, öbür seslerin tümü duyurulmadan

yinelenmemelidir. Bir yapıtta sadece “Ana Dizi”ce başkamaları kullanılmalıdır (Kütahyalı, 1981;38-39).

2.3.8. Dodecaphoni (12 Ton)

Aslen 12 ton müziğidir. Bu besteleme tekniğinde, besteci kromatik dizinin 12 tonunu da kullanır. 12 tonun her biri eşittir, ne tonik, ne dominant, ne majör ne de minör vardır. Armoni ve disonans arasında bir fark yoktur. Arnold Schönberg tarafından tanımlandığı gibi katı dodekafonide bir tema 12 tonun hepsini içermelidir ve hiçbiri tekrarlanmamalıdır. Tüm tonlar eşit derecede öneme sahiptir (Perle, 1977).

2.3.9. Atonalite

Müzikte ana element olarak fonksiyonel armoninin bulunmaması olarak tanımlanmıştır. Tonal merkezliğin kaybolması ile saf melodi ve ritim müzikal formun ana belirleyicileri olmuştur. Zamanla 12 eşit yarım tondan oluşan kromatik dizi diatonik dizinin yerini almış ve yüzyıllardır Batı Müziği'nin yapısını belirleyen armonik kadanslar ve modülasyonlar yerini melodik-ritmik gerginlik ve çözümlere bırakmıştır (<https://www.britannica.com/art/atonality>).

“Tonalite algısının parçalanması ve elementlerine ayrılması aşağıdaki bakış açılarını ortaya çıkarmıştır:

1. Bir zamanlar ikinci planda kalan ve tonal form kategorisinin astları olan müzikal elementler bağımsız hale geldi;
2. Tonal uyumun eksikliği, ayrıştırılan müzikal dili başka bir tutuma bağlayacak bir bütünlük arayışını doğurdu;
3. Yeni form konseptleri, kısmen, kromatik prensiplerin diatonik olanların yerini alması sebebiyle ortaya çıktı” (Leeuw, 2005;135).

2.3.10. Mikrotonal Müzik

20. yüzyılın ilk yarısında birbirine eşit oniki yarım aralık yerine, bunlardan daha küçük aralıklarla müzik yapılması sorunu ile de ilgilenilmiş ve böyle aralıklara mikrotonlar adı verilmiştir. Yeni Klasikçiliğin kurucusu olan Ferruccio Busoni, tam perdeyi dörde ya da altıya bölerek, elde edilen mikrotonların kullanılmasını önermiştir.

Aslında bu sorun çok daha erken bir tarihte ele alınmıştır. 1892’de dörtte bir aralıkları verebilen bir piyano yapılmıştır. Daha yakın zamanlardaki uygulamalar arasında ise, İsviçre asıllı Amerika’lı besteci Ernest Bloch’un (1880-1959) Piyanolu Beşli’sinde ve Bartok’un keman konçertosunda çeyrek sesleri yer yer kullanması örnek verilebilir. Müzikte, eğitimin ve bütün sanat uygulamalarının ‘yedirimli’ yönetime göre yapılıyor olması, ayrıca bir takım çalgıların mikrotonları verebilecek yolda yapısal değişikliklere uğratılmasının kaçınılmazlığı bu alanda karşılaşılan en büyük engeller olmuştur (Kütahyalı,1981;38).

Mikrotonal müziği, Griffiths, Lindley ve Zannos (2001), mikrotonları; eşit yerleştirilmiş yarım tonlardan daha küçük aralıkları, kullanan her müziktir şeklinde tanımlamaktadır. “Geleneksel çağdaş batı müziğinin yarım tonlarından küçük aralıklar içeren her müzik mikrotonal olarak adlandırılabilir. Hinduların klasik 22 sruti⁶lik sistemi, Endonezya’nın “Gamelan” müziği, Tayland, Birmanya ve Afrika müziği mikrotonal müzik olarak örnek gösterilebilir” (Griffiths, Lindley ve Zannos, 2001).

2.3.11. Aleatory (Rastlantsal Müzik) – Şans Müziği

Boehmer’e göre; Aleatorik müzik, müziğin bazı unsurlarının şansa bırakıldığı veya bestelenen eserin bazı ana elementlerinin sunulmasının performansçıya bırakıldığı müzik türüdür. Bu türün ilk örnekleri, Johannes Ockeghem tarafından yazılan “Missa cuiusvis toni” ile 15. yüzyıl’a kadar dayanır. Daha sonraki bir örneği ise 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyıl başlarında popüler olan “Musikalisches Würfelspiel” (müzikal zar oyunu) dur. Bu oyun her ölçünün birkaç farklı versiyonu bulunan ve birbiri ardına gelen müzikal ölçülerden oluşuyordu. Ölçülerin kesin sıralaması ise zar atılarak belirleniyordu (Boehmer 1967, 9–47).

“Akımın öncüleri ise Ernst Kşenek ve John Cage’dır. John Cage’in 1951’ de yazdığı ‘Music of Changes’ sıklıkla, büyük ölçüde rastgele tasarlanmış olan ilk eser olarak nitelendirilir. Yine John Cage tarafından yazılan 4’33” adlı eserde, piyanist sahneye çıkıp belirlenen süre boyunca (dört dakika otuz üç saniye) hiçbir şey çalmadan bekler ve eser bittiğinde piyanonun kapağını kapatır. Bu esnada sessizlik, salondaki

⁶ Hindistan ve Pakistan müziğinde, farkedilebilen en küçük tonal aralık. Hindistan teorisinde bir oktav 22 srutiye ayrılmıştır. Bir oktav içerisinde yer alan 22 sruti tam olarak eşit değildir. Sruti kelimesi hem belirli bir notayı ifade ederken hem de iki farklı nota arasındaki mesafeyi açıklamak için kullanılır (<https://www.britannica.com/art/sruti>).

fısıltılar, etraftan gelen sesler, her şey müziğin unsurları haline gelmektedir. Rastlantısal müzikteki en önemli buluş da John Cage tarafından yapılmıştır. Geleneksel nota yazımının yerine müzikteki değişimin, biçimin, tınının, icra tekniklerindeki açıklamaların işaretlenip, gösterilebilmesi için ‘grafik yazı’ yı geliştirmiştir” (Suvat, 2009).

“Bazı besteciler, müzikte aleatory, şans ve belirsizlik arasında ayırım yapamayarak bu terimleri farklı zamanlar ve durumlarda kullanırlar. Bu bakış açısı ile belirsiz müzik veya şans müziği üç gruba ayrılabilir: (1) belirli, kesin bir notaya ulaşmak amacıyla rastgele prosedürlerin kullanılması, (2) değişken hareketli form ve (3) grafik notasyon ve metin kullanımını içeren belirsiz notasyon” (Griffiths, 2001a).

2.3.12. Process Music

Coco’ya (2006) göre Process Music terimi bazen minimalist türde bestelenmiş tüm eserleri ifade etmek için kullanılmaktadır ancak daha kesin bir tanımı, tek bir süreçten bir parçanın tüm detaylarının, notalarının ve genel yapısının ortaya çıktığı müzik olarak yapılmaktadır. Terim, “Music as a gradual process” isimli makalesinde kendi bestecilik yaklaşımının prensiplerini anlatan Steve Reich ile ilişkilendirilmektedir. Dinleyici karmaşık bir müzikal etkinlik yerine küçük detaylara ve sıklıkla, bazı müzikal parametrelerin evriminden tahmin edilemez bir şekilde oluşan mikroskobik varyasyonlara odaklanmaya davet edilir.

2.3.13. Serialism

Griffiths’e (2001b) göre, serialism belirli bir permütasyon/değişim veya dizinin elementlerinin ilişkisel olduğu bir besteleme yöntemidir. En fazla görülen şekli; serinin elementlerinin oniki eşit yarımton dizisinden oluşmasıdır. Bu kullanım Schoenberg’in 1920’de geliştirdiği teknikte de tam olarak böyledir ve ilgili eserlerinin çoğunda görülebilmektedir. Serialism, Schoenberg’in, içlerinde Berg ve Webern’in de bulunduğu öğrencileri tarafından ve onların öğrencileri tarafından da çabucak benimsenmiş ancak ilk zamanlarda bu çemberin dışında fazla benimsenmemiştir. Bu çemberin dışındaki önemli istisnalar Dallapiccola ve Kşenek olmuştur. Yöntem, 2. Dünya Savaşı’ndan on yıl sonra Babbitt, Boulez, Nono ve Stockhausen serialismi kullanarak ilk tanınan eserlerini ürettiklerinde hızla yayıldı. Bu besteciler ve onların meslektaşları serialismi perde, süre, dinamikler ve tını dışındaki elementlere genişlettiler. Aynı zamanda serialism teknikleri hâlihazırda oturmuş besteciler tarafından kullanıldı. Burada en göze çarpan örnek

Stravinsky olmuştur. Bahsedilen farklı tarzlardaki besteci çeşitliliği, serialismin bir bestecilik sistemi olarak nitelenemeyeceğine işaret ediyor ancak yine de bir stil olarak nitelendirilmelidir.

2.3.14. Minimalizm

Görsel sanatlar ve müzikte küçültülmüş, indirgenmiş unsurlar kullanan stile verilen isimdir. 2. Dünya Savaşı sonrası batı sanatında, en güçlü olarak 1960'lar ve 1970'lerin başlarında Amerikan görsel sanatlarında ortaya çıkmıştır. Modernizmin indirgemeci yönlerinden türemiştir. Minimal müzik hem bir estetik hem stil hem de bir teknik olarak nitelenmiştir. La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass ve John Adams eserlerinde olduğu gibi tekrarlamalar ve döngüler içerir. İlkesi ise mümkün olduğu kadar az araçla müziği yalınlaştırmaktır. Göze çarpan minimalist sanatçılar Donald Judd, John McCracken, Agnes Martin, Dan Flavin, Robert Morris, Anne Truitt, and Frank Stella olarak sayılabilir. (Johnson, 1994).

2.3.15. Spectral Music

1970'lerden beri temel olarak Avrupa'da betelenen, sesin kendi akustik özelliklerini kompozisyon materyali olarak kullanan müziğe verilen isim olarak tanımlanmaktadır (Anderson, 2001).

“20. Yüzyıl süresince tını arayışları bazı bestecilerin bu arayışı eserlerinin özü haline getirmeleri ile oldukça belirgin bir şekilde devam etmiştir. Bu gelişim ile birlikte müzisyenler eserlerine bilgisayarlar, elektronik cihazlar, kayıtlar ve veri işleme ekipmanlarını kaynak ve yardımcı unsurlar olarak kullanabilmişlerdir. Besteleme ve teknoloji alanında yaşanan bu gelişimler de günümüzde spectral müzik olarak nitelenen türün doğmasını sağlamıştır. Avrupa'da üç spectral ekol oluşmuştur. Bunlar; Fransız Groupe de l'Itinéraire, Alman Feedback ve bağımsız olarak eserlerinde spectral müziği kullanan bir Romanyalı grup” (Mabury, 2006;24).

Alman ekolü olarak görülebilecek olan grubun içinde Johannes Fritsch, Mesias Manguashca, Peter Eötvös, Claude Vivier ve Clarence Barlow yer almaktadır. Romanyalı grubun içerisinde ise Ştefan Niculescu, Horațiu Rădulescu ve Iancu Dumitrescu'nun isimleri yer almaktadır (Anderson, 2001).

O'Callaghan'a (2018) göre, spectral müzik Hugues Dufourt'un 1979 yılında yazdığı makale ve içlerinde Dufourt'un da bulunduğu Ensemble L'Itineraire'nin (Groupe de l'itinéraire) kurucuları, Michaël Lévinas, Gérard Grisey, Tristan Murail ile bağlantılıdır. Tüm bu besteciler spectral müzik türüne önemli katkılarda bulunmuşlardır ancak, özellikle Grisey ve Murail kendi müziklerini geniş ölçüde bu çerçevede bestelemişler ve eserlerindeki spectral yaklaşım ile en fazla akademik ilgiyi görmüşlerdir. Gerard Grisey spectral müziği "Seslerin ve ritimlerin ekolojisi, tınılara, seslere ve aralıklara daha ekolojik ve forma daha organik bir yaklaşım" olarak nitelemektedir (akt. O'Callaghan, 2018;58).

2.4. Extended Piyano Teknikleri, Tekniklerin ve Notasyonunun Gelişim Süreci

"Besteciler yeni sesler ve tınılar üretmek için her zaman bir istek ve çalışma içerisinde olmuşlardır. Bu istek hemen hemen her çalgının sınırlarını aştığı gibi piyano klavyesini de aşmıştır. Alışılmış piyano icrasında tuşlar haricinde bir bölümün kullanıldığını hayal etmek dahi çoğu insan için zordur ancak bu ön yargı aşıldığında, piyano ve icrası hususunda çok daha büyük bir potansiyel ortaya çıkmıştır. 20. ve 21. Yüzyıllarda birçok besteci, çekiçlerin yardımı olmadan piyano tellerine direkt olarak vurmak, rezone olan telleri bir yankı odası gibi kullanmak, piyanonun içinden ve dışından farklı nesnelere kullanarak ses üretmek gibi yöntemlerle bu potansiyeli genişletmişlerdir. Kullanılan her teknik ve uygulama ile de farklı bir notasyonun kullanılmaya başlandığı gözlemlenmektedir. Bu tekniklerin ve notasyon şekillerinin gelişmesi ve kullanımının yaygınlaşması konusunda en önemli isimler arasında Henry Cowell, George Crumb, John Cage, Moritz Eggert yer almaktadır" (Hinkley, 2017;2).

Extended piyano fiziksel bir objeden daha çok bir konsept olarak değerlendirilebilir. Kullanılan extended teknikler icracının performans esnasındaki hareketleri, davranışları ve uygulaması gereken işlemler olarak düşünülürse, bunların uygulanabilmesi için bildiğimiz anlamda bir piyanoya ihtiyaç vardır.

Hinkley'e (2017) göre, extended piyano teknikleri beş ana kategoride incelenmektedir. Bu kategoriler;

1. Tuşların kullanımı ile uygulanan teknikler
2. Piyanonun iç kısmında uygulanan teknikler
3. Yabancı eşyalar, nesnelere kullanılarak uygulanan teknikler

4. Koreografi

5. Diğer enstrümanlar kullanılarak uygulanan teknikler olarak verilmiştir.

Bir alt kategori olarak ise elektronik aletler ve enstrümanlara yer verilmiştir.

Hinkley'e (2017) göre, tuşların kullanımı ile uygulanan teknikler tam olarak geleneksel olmayan çalış şekillerinin tuşlar üzerinde kullanımını ifade etmektedir. Bunlar 'cluster'lar (en az yanyana üç notadan oluşan akor), parmaklar haricinde vücudun diğer kısımlarını kullanmak ve "sympathetic resonance"dır. Piyanonun iç kısmında uygulanan teknikler; piyanonun tuşları haricinde herhangi bir bölümünden, yapısal kısımlarına vurmak veya telleri direkt olarak manipüle etmekle elde edilen sesleri ifade etmektedir. Yabancı eşyalar, nesnelere kullanılarak uygulanan teknikler müzikle ilgili olmayan herhangi bir eşya veya nesnenin piyanonun yapısal kısımları ya da teller üzerinde kullanılmasını ifade etmektedir. Düzenlenmiş piyanolar da bu kategoriye girmektedir. Koreografi temel olarak alışılmadık çalış pozisyonlarının yanında ayağı yere vurmak ve el çırpma gibi hareketleri ifade etmektedir. Diğer enstrümanlar kullanılarak uygulanan teknikler ise piyanistin başka enstrümanlarda da yeterli düzeyde performans sergileyebilmesini gerektirmektedir. Bu enstrümanlar oyuncak piyano gibi benzer çalgılar olabilirken, armonika gibi tamamen farklı enstrümanlar da olabilir. Piyanistlerin şarkı söyleme, fısıldama, ısıklık çalma ve farklı çeşitli efektleri içeren vokal teknikleri kullanması da gerekmektedir. Elektronik aletler ve enstrümanlar kendi içerisinde üç kategoriye daha ayrılmaktadır; amplifikasyon (sesi yükseltme), ses kayıtları ve kayıt teknolojilerinin kullanımı ve elektronik aletlerin canlı kullanımı. (Hinkley, 2017).

Bahsedilen beş kategoriye ek olarak notasyon ve tekniklerin nota üzerinde açıklanması konularında da gelişmeler olmuştur. Bestecilerin, geleneksel beş çizgili portenin sınırlarının dışında kalan bu teknikleri porte üzerinde kullanabilmek için, ifade tarzına uygun ve açık şekilde anlaşılır yöntemler tasarlamak zorunda kaldıkları görülmektedir. Sıklıkla notadan ayrı, belirli tekniklerin nasıl kullanıldıklarını tarif eden yazılı performans notları kullanmışlardır. Bazıları bu uzun paragraflardan oluşan yazılar yerine ufak dipnotlar kullanmayı tercih etmiş ve nota üzerinde gerekli olan yerlerde uygun bilgilere yer vermiştir. İşleri daha da zorlaştıran faktör ise her bir bestecinin farklı eserlerinde performans notlarının ya da dipnotların farklılık göstermesi ve bu nedenle kendi içerisinde ele alınmasının gerekliliğidir (Hinkley, 2017).

Yukarıda bahsedilen gruplama ve teknikleri Ishii (2005) dokuz maddede detaylandırmaktadır.

1. Piyano klavyesinden üretilen cluster tonlar ve ses çıkarmadan basılan basılan tuşlar ile serbest kalan tellerden elde edilen rezonans gibi özel efektler.
2. Telleri çekme, tellere vurmak, tellere parmak, tırnak, çeşitli tokmaklar veya başka nesnelere sürtmek, teller üzerinde glissando (kayarak-kaydırarak) yapmak, teller üzerinde tremolo (bir notanın hızlı şekilde tekrarlanması) yapmak, telleri yay ile çalmak gibi piyanonun iç kısmında uygulanan teknikler.
3. Harmonik sesler, telleri susturmak veya sönümlenmek gibi, bir el piyanonun iç kısmında diğer el ise klavye üzerinde uygulanan teknikler.
4. Düzenlenmiş piyanoda olduğu gibi yabancı maddelerin piyanonun mekanizmasına eklenmesi.
5. Piyanonun iskeletinden/yapısal kısımlarından üretilen seslerin kullanımı.
6. Mikrotonların kullanımı.
7. Ses yükseltme teknolojilerinin kullanımı.
8. Enstrümanı çalarken, şarkı söyleme, konuşma veya mırıldanma gibi insan seslerini de içeren müzik dışı aletlerin kullanımı.
9. Yeni pedal efektleri.

Proulx'a (2009) göre, teknik bir bakış açısı ile piyano tellerinin kullanıldığı, pizzicato, glissando, mute ve harmonikler gibi, teknikler neredeyse tüm extended tekniklerin temelini oluşturmaktadır. Bu teknikler konusunda görsel ve işitsel motor koordinasyon geliştirilerek ustalaşılması oldukça önemlidir. Temel extended tekniklerin bir piyano öğrencisinin eğitiminin parçası olması gerekir. Öğrencinin ton, renk, dinamik/nüans seviyeleri ve ses dengesi konularında hassas bir kulak geliştirmesini sağlayacaktır. Geliştirilebilecek bu hassas yetenek geleneksel piyano performansı ve oda müziği konularında da oldukça faydalı olacaktır.

Piyano tellerinin direkt olarak manipüle edilmesi ile uygulanan teknikler en sık kullanılan teknikler arasında görülmektedir. Henry Cowell bu uygulamalar ile çalınan piyanoya "string piano" ismini vermiştir. "Şüphesiz, pizzicato, glissando, mute ve harmonikler olarak sayabileceğimiz dört string piyano tekniğini ilk uygulayan da Cowell olmuştur" (Proulx, 2009;7).

2.4.1. Clusterlar

Klavye üzerinde, parmaklar, avuç içi, ön kol veya dirseklerin kullanımı ile üretilen 3 veya daha fazla yanyana yer alan sestən meydana gelen akorlardır. Cowell (1969), clusterları büyük ve küçük ikililerden oluşan, armonik seslerin üst kademelerinden de türetilebilecek akorlar olarak tanımlamaktadır. Cluster içerisinde yer alan seslerin dizilimine ve pozisyonlarına göre parmak, el, önkol veya dirsekten hangisi ile çalınacağına karar verilir veya belirtilir. Clusterların beyaz tuşları, siyah tuşları ya da her ikisinin birleşimini içerip içermediği nota üzerinde belirtilir. Cowell'ın The Banshee isimli eserinde olduğu gibi piyanonun iç kısmında tellerin farklı şekillerde manipüle edilmesi ile kullanılan uygulamaları da mevcuttur.

2.4.2. Sympathetic Resonance

Sympathetic resonance, piyano mekanizmasındaki çekiçler tellere vurmuyacak, dolayısıyla ses çıkmayacak şekilde tuşlara basılarak, sürdünlerin kalkması ile serbest kalan tellerin titreşmesi yoluyla ses üretme yöntemidir. Bu teller, normal şekilde çalınan diğer tuşlar ile ilişkili olan tellerin titreşimlerinden etkilenerek ses üretirler. Serbest kalan teller icracı tarafından çalınan ilgili perdelerin armonik seslerine tepki verirler. Tekniğin iki uygulanış şekli vardır. Birincisinde icracı, piyanonun sağ pedalına basarak notaları çalar, sonrasında nota üzerinde belirtilmiş tuş veya tuşlara ses üretmeden basar ve pedalı bırakır. İkincisinde ise icracı öncelikle ses üretmeden nota üzerinde belirtilmiş tuş veya tuşlara basar, ya kendi eli ya da piyanonun orta pedalının yardımı ile bu tuşları basılı tutar ve diğer sesler çalınır.

2.4.3. Telleri Çekmek

Piyanonun iç kısmı kullanılarak yapılan icranın extended piyano teknikleri repertuarında en çok rastlanan örneğidir. Teller tırnak ile veya arp çalgısında olduğu gibi parmak uçları ile çekilerek çalınır. Bu teknikte de istenilen çalış şekli nota üzerinde belirtilmektedir. Eğer belirtilen bir çalış şekli yok ise genellikle parmak uçları ile çalış tercih edilmektedir. Teller çekildiği noktalara göre farklı tonlar üretirler. Tellerin orta noktalarına yaklaşıldıkça daha yumuşak ve boğuk bir ses elde edilirken, akort çivilerine yaklaşıldıkça daha sert, sivri ve parlak tonlar elde edilmektedir. Tekniğin uygulanışı esnasında çalınacak tellerin serbest kalması için ya ilgili tuşlar el veya orta pedal yardımı ile basılı tutulur ya da sağ pedal kullanılarak tüm tellerin serbest kalması sağlanır.

Tuşların el veya orta pedal yarımı ile tutulması ile teknik uygulandığında icracı hangi telleri çalması gerektiğini rahatlıkla görürken, sağ pedalın yardımı ile tüm tellerin serbest bırakılması halinde, hangi tellerin çalınması gerektiğini icracının anlaması için teller işaretlenmelidir. Telin çekilmesi işlemi için parmak veya tırnak dışında farklı materyaller de kullanılabilir. “Bu teknik uygulanırken üretilen sesin tınısı beş faktöre göre değişiklik göstermektedir; telin üretildiği materyal ve telin kalitesi, teldeki basınç miktarı, tel çekilirken uygulanan güç miktarı, telin çekildiği nokta ve tel çekilirken kullanılan materyal (parmak, tırnak veya başka nesnelere)” (Proulx, 2009;33).

2.4.4. Tellere Vurmak

Teknik parmak uçları, tırnaklar, avuç içi, çeşitli tokmaklar ya da başka nesnelere ile tellere vurulmasını gerektirmektedir. Tekniğin uygulanması istenen oktav aralığı, bölge veya sesler nota üzerinde belirtilir. Genellikle piyanonun sağ pedalı kullanılarak uygulanır. Tekniğin belirli sesler veya teller üzerinde uygulanması istendiğinde bu teller ile ilişkili olan tuşlar ya el ile ya da orta pedal yardımı ile basılı tutulur. Teknik istenilen durumlarda, direk tellere vurmak yerine tellerin üzerine koyulan başka bir nesneye vurmak yoluyla da kullanılabilir.

2.4.5. Tellerin Sürtülmesi

Teknik, tellere parmak ucu, tırnak veya başka materyallerin sürtülmesi ile uygulanır. Tellere, el, tırnak veya başka materyaller sürtülerek uygulanmaktadır. Titreşim üretebilen materyallerin tellere bağlanması veya temas ettirilmesi yoluyla da uygulanabilir. Sürtme işlemi genellikle tel üzerinde dikey olarak yapılır ve yapılması istenen yön nota üzerinde belirtilir. Eğer belirtilmemişse sürtme yönü genellikle icracıya doğrudur. Teknik uygulanırken, çalınacak teller ile ilişkili olan tuşlar el, orta pedal veya sağ pedal yardımı ile basılı tutulur.

2.4.6. Glissando (Tel üzerinde)

Teller yapılan glissando hem yatay hem de dikey olarak yapılabilir. Tek bir telin uzunluğu boyunca yapılabileceği gibi piyanonun tüm telleri üzerinde sağdan sola veya soldan sağa yapılabilir. Teknik parmak uçları, tırnaklar veya başka materyaller kullanılarak yapılabilir. Eğer belirtilmemişse genellikle parmak uçları veya tırnak tercih edilmektedir. Teknik uygulanırken sağ pedal kullanılır. Glissando yapılırken en çok

karşılaşılan sorun piyanonun basınç demirlerinin (stress bars) aşılmasıdır. Bu demirler piyanonun tellerini bölümlere ayırmaktadır. Bu demirler alt kısımlarına doğru kalınlaştığı ve tel seviyesinden yüksek oldukları için çalış esnasında zorluk yaratırlar. Tek el ile bu demirlerin geçilmesi gereken bir glissandoyu yapmak mümkün değildir. İki el uygun şekilde kullanılmalıdır.

2.4.7. Tremolo

Bir veya daha fazla telin hızlı ve sürekli olarak çekilmesi ya da sürtülmesi ile uygulanan tekniktir. Tremolo efektini elde etmek için parmak uçları, tırnaklar veya uygun diğer materyaller kullanılabilir. Birden fazla parmak ile tel veya tellerin art arda çekilmesi, tek bir parmak ile tel üzerinde tremolo yapılması ya da benzer şekillerde farklı materyallerin kullanılması tekniğin uygulama yöntemidir. Tellere, sürekli ve hızlı şekilde hafifçe dokunarak, vurarak ya da tokat atarak uygulanması da mümkündür. Teknik uygulanırken, çalınacak teller ile ilişkili olan tuşlar el, orta pedal veya sağ pedal yardımı ile basılı tutulur.

2.4.8. Mute/Pizzicato

Piyano tellerinin, tınıyı değiştirmek amacıyla susturulmasıdır. İcracı bir elini tellerin üzerine yerleştirir diğer eli ile de susturmakta olduğu teller ile ilişkili tuşlara basar. Ses ve tını tellere uygulanan basınç miktarı ile değiştirilir. Az bir basınç uygulanırsa normalden daha boğuk ve daha az rezonans olan bir ses çıkarken, basınç arttıkça rezonans daha da azalacağından ses daha boğuk ve daha mat bir hal alacaktır. Teller avuç içi ile susturabileceği gibi parmaklar veya uygun başka materyaller aracılığıyla da susturulabilir. Susturma işlemi tuşa basılmadan önce yapılabileceği gibi basıldıktan sonra da yapılabilir. İstenilen sesin üretilebilmesi için tellere temas edilen nokta önemlidir. Kuyruklu piyanolarda piyanoyu üçe bölen basınç demirleri arasında kalan bölmeler arasında bu fark gözlemlenmektedir. Sol bölüm ve orta bölümde telleri akort çivilerine yakın olan kısımdan susturmak iyi bir sonuç vermektedir ancak sağ bölümde çiviler ile eşik arasında boşluk bulunmadığından tellerin kuyruk kısmından susturulması daha iyi sonuç vermektedir. Tellerin susturulması işlemi çeşitli araç ve gereçler ile de sağlanabilir.

2.4.9. Harmonik Sesler

Doğal ve Yapay armonikler olarak iki basamakta açıklanmaktadır. Doğal Armonikler: Parmağın hafifçe açık telin üzerine değdirilmesiyle elde edilir. Başlangıç olarak telin ortasından köprüye doğru tüm armonik sesler elde edilebilir (Çuhadar, 2009;130).

Yapay Armonikler: Bir parmak sıkıca telin üzerine basar ve diğer parmak da çalınacak sesin üzerine hafifçe değerek ses elde edilir (Çuhadar, 2009;130). Yapay harmoniklerin piyanoda üretilmesinin zor olduğu düşünülmektedir. Bunların üretilmesi için piyanonun önceden hazırlanması gerekli iken, doğal harmoniklerin kullanımı önceden hazırlık gerektirmemektedir.

İcracının belirli bir armonik sesi üretmek için telin belirli noktalarına hafifçe dokunarak uyguladığı tekniktir. Piyanoda armonik sesler telin uygun noktasına parmak ucu ile dokunulup ilgili tuşa basılarak elde edilir. İkinci armonik ses isteniyor ise telin orta noktasına dokunulurak tuşa basılır böylece ana notadan bir oktav yukarıdaki ses üretilir. Performanstan önce teller üzerinde dokunulması gereken noktaların kesin olarak belirlenmesi ve işaretlenmesi her seferinde aynı sesin üretilmesi için önerilmektedir.

2.4.10. Farklı Materyallerin Piyanoya Eklenmesi (Düzenlenmiş Piyano)

Genellikle piyanonun tellerine, somun, cıvata, çivi, vida, ahşap veya plastik nesnelere vb. farklı materyaller yerleştirilmesi ile piyanodan çıkan seslerin tınısı, tonu ve karakteri tamamen değiştirilir. Bu değişim eklenen, yerleştirilen parçaların pozisyonu ve şekli, icracının çalıştığı tekniği ve kullanılan malzemelerin türü ile gerçekleştirilmektedir. Düzenlenmiş piyano eserlerinde genellikle standart notasyon kullanılmaktadır ve icra için yeni ve farklı teknik becerilere genellikle ihtiyaç duyulmamaktadır. Yapılan düzenlemeler, piyano sesinin tınısını, tonunu, karakterini ve sonoritesini tamamen değiştirip dinleyici için tahmin edilemez bir hale getirmektedir.

2.4.11. Perküsif ve Vokal Teknikler

Piyano çeşitli parçalarına (teller, kapak, gövde, pedallar vb.) vurularak bir perküsyon çalgısının teknikleri kullanılarak çalınır. Çalgı bilinen kimliğinin tamamen dışında bir kullanım amacı sergilemektedir. Fısıldama, konuşma, mırıldanma, şarkı söyleme, bağırma, ıslık çalma gibi teknikler genellikle piyanonun iç kısmına doğru

uygulanır ve bu durumda sağ pedal kullanımı gereklidir. Ancak icracıdan bu teknikleri piyanodan bağımsız olarak uygulaması da istenebilir. Proulx'a (2009) göre, bu durum "bir piyanistten tam anlamıyla bir müzisyen olması beklenir" geleneksel algısına da gönderme yapmaktadır.

2.5. Extended Teknikleri Kullanıp, Gelişmesinde Katkısı Olan ve Alışılmışın Dışında Eserler Besteleyeni Besteciler, Piyano ve Piyanolu Ensemble Eserleri

Extended teknikleri eserlerinde kullanan birçok besteci bulunmaktadır. Bu teknikleri kullanarak eserlerinde farklı, alışılmadık, ilginç örnekler ortaya koymuşlardır. Bu örneklerin bazıları ise kavramsal sanat olarak değerlendirilen sıradışı eserleri içermektedir. Aşağıda extended teknikleri piyano eserlerinde kullanan ve piyano için kavramsal sanat olarak değerlendirilen eserler bestelemiş isimlerin hayatlarına ve çalışma alanlarına değinilmiş, piyano eserleri listelenmiş, piyano eserlerine örnekler verilmiştir.

2.5.1. John CAGE

Tam adı John Milton Cage, Jr. Olan besteci, 5 Eylül 1912'de Los Angeles, Kaliforniya'da doğup 12 Ağustos 1992'de New York'ta ölmüştür. Yenilikçi besteleri ve alışılmışın dışındaki fikirleri ile 20. Yüzyıl müziğini son derece etkilemiş Amerikan avangard bestecidir (<https://www.britannica.com/biography/John-Cage>).

Richard Buhlig, Arnold Schoenberg, Adolph Weiss ve Henry Cowell gibi isimlerle öğrencisi olmuştur. Cage'in ilk eserleri hocasının metodu olan 12 ton tekniği ile bestelenmiştir ancak 1939 yılına gelindiğinde düzenlenmiş piyano gibi oldukça sıradışı, geleneksel olmayan çalgılar ile bestelemeye başladı. Geleneksel Batı Müziği'nin sınırlarının, konseptlerinin ve anlamlı ses bütünlüğünün dışına çıkabilmek için aynı zamanda kasetçalarlar, plakçalarlar ve radyolar ile de denemeler yapmıştır. 1943 yılında New York'ta bulunan Modern Sanat Müzesi'nde perküsyon topluluğu ile verdiği konserde Amerikan avangard müziğinin lideri olarak ortaya çıkmasının ilk adımını atmıştır (<https://www.britannica.com/biography/John-Cage>).

Sonraki yıllarda ise Cage Zen Budizm'ine ve diğer Doğu felsefelerine yönelmiştir. Bu yönelimden sonra müziği oluşturan tüm aktivitelerin tek bir doğal sürecin parçaları olarak görülmesi gerektiği sonucuna varmıştır. Bütün ses türlerinin potansiyel olarak müzikal olduğunu savunarak dinleyicileri, sadece bestecinin seçtiği ses unsurlarını değil

ses ile ilgili tüm olayları dikkate almaları konusunda telkin etmiştir. Bu amaçla müziğinde belirlenemezlik (indeterminism) prensiplerini benimsemiştir. Rastgeleliği sağlamak için çeşitli aletlerden faydalanmıştır. Böylece icracının zevkleri ve beğenilerini eserin dışında bırakmış, çalgı veya icracı sayısı belirtmeyerek, eserin uzunluğu ve nota sureleri konusunda özgürlük tanıyarak, kesin olmayan bir notasyon kullanarak ve olay sıralarını rastgele belirleyen yöntemler kullanmıştır. Sonraki eserlerinde bu özgürlükleri öyle genişletmiştir ki, 1969 yılında tamamladığı “HPSCHD” adlı eseri bir ışık gösterisi, slayt gösterimi, özel icracılar ve eserin bestelendiği çalgılar olan 7 harpsikord ile 51 kasetçalar içermektedir (<https://www.britannica.com/biography/John-Cage>).

Solo Piyano Eserleri

1. Bacchanale
2. Totem Ancestor
3. And the Earth Shall Bear Again
4. Primitive
5. In the Name of the Holocaust
6. Our Spring Will Come
7. A Room
8. Tossed As It Is Untroubled
9. A Valentine Out of Season
10. Prelude for Meditation
11. Root of an Unfocus
12. Spontaneous Earth
13. The Unavailable Memory of
14. Triple-Paced No. 2
15. The Perilous Night
16. Mysterious Adventure
17. Daughters of the Lonesome Isle
18. Music for Marcel Duchamp
19. Sonatas and Interludes
20. Music for Works of Calder
21. Two Pastorales
22. 34'46.776" For a Pianist

23. 31'57.9864" For a Pianist

İki düzenlenmiş piyano için eserleri

1. A Book of Music
2. Three Dances

Piyano ensemble eserleri

1. Second Construction
2. She Is Asleep
3. Amores
4. Four Dances
5. Concerto for Prepared Piano (Pritchett, Kuhn, ve Garrett, 2012).



Şekil 2.12 Cage-Sonatas and Interludes

Kaynak: <https://www.scribd.com/document/360495286/Cage-Sonatas-and-Interludes-for-prepared-piano-pdf>

Cage'in düzenlenmiş piyano için bestelediği eser, piyanonun performans öncesinde bestecinin detaylı şekilde açıkladığı özelliklere göre Şekil-13'de görülen şekilde hazırlanmasını gerektirmektedir.

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM THE PEAR (INCH)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM THE PEAR (INCH)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM THE PEAR (INCH)	TONE
				SCREW	2-3	1 3/8				A
				MED. BOLT	2-3	1 3/8				G
				SCREW	2-3	1 3/8				F
				SCREW	2-3	1 3/8				E
				SM. BOLT	2-3	2				D
				SCREW	2-3	1 1/8				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 3/8				C
				SCREW	2-3	2 3/8				B
				SCREW	2-3	1 7/8				B
				MED. BOLT	2-3	2 3/8				A
				SCREW	2-3	2 3/8				A
				SCREW	2-3	3 3/8				G
				SCREW	2-3	2 3/8				F
	SCREW	1-2	3 3/8	FURN. BOLT + 2 NUTS	2-3	2 3/8	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 3/8	F
				SCREW	2-3	1 5/8				F
				FURNITURE BOLT	2-3	1 7/8				E
				SCREW	2-3	1 5/8				E
				SCREW	2-3	1 1/8				C
				MED. BOLT	2-3	3 3/4				C
				SCREW	2-3	4 3/8				B
	RUBBER	1-2-3	4 1/2	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/4				A
				SCREW	2-3	1 3/4				G
				SCREW	2-3	2 3/8				F
	RUBBER	1-2-3	5 3/4							F
	RUBBER	1-2-3	6 1/2	FURN. BOLT + NUT	2-3	6 7/8				E
				FURNITURE BOLT	2-3	2 7/8				E
	RUBBER	1-2-3	3 5/8							D
				BOLT	2-3	7 1/8				D
				BOLT	2-3	2				C
	SCREW	1-2	10	SCREW	2-3	1	RUBBER	1-2-3	8 1/4	B
	(PLASTIC (see 0))	1-2-3	2 3/8				RUBBER	1-2-3	4 1/2	B
	PLASTIC (OVER UNDER)	1-2-3	2 7/8				RUBBER	1-2-3	10 3/8	G
	PLASTIC (see D)	1-2-3	4 1/4				RUBBER	1-2-3	5 3/8	G
	PLASTIC (OVER UNDER)	1-2-3	4 3/8				RUBBER	1-2-3	9 3/8	D
	BOLT	1-2	15 1/2	BOLT	23	4 1/8	RUBBER	1-2-3	14 3/8	D
	BOLT	1-2	14 1/2	BOLT	2-3	7 7/8	RUBBER	1-2-3	6 1/2	D
	BOLT	1-2	14 3/4	BOLT	2-3	9 1/8	RUBBER	1-2-3	4	C
	RUBBER	1-2-3	9 1/2	MED. BOLT	2-3	10 3/8	RUBBER	1-2-3	4	B
	SCREW	1-2	5 7/8	LG. BOLT	2-3	5 7/8	SCREW + NUTS	1-2	1	B
	BOLT	1-2	7 1/8	MED. BOLT	2-3	2 1/4	RUBBER	1-2-3	4 3/8	A
	LONG BOLT	1-2	8 3/4	LG. BOLT	2-3	3 1/4				A
				BOLT	2-3	1 1/8				G
8va. 6cs	SCREW + RUBBER	1-2	4 7/8							D
16va. 6cs	ERASER (OVER UNDER)	1	6 3/4							D

Şekil 2.13 Cage-Sonatas and Interludes, piyanonun düzenlenmesine dair notlar

Kaynak: <https://www.scribd.com/document/360495286/Cage-Sonatas-and-Interludes-for-prepared-piano-pdf>

2.5.2. Steve REICH

3 Ekim 1936 doğumlu Amerikalı besteci minimalizmin önde gelen temsilcilerindendir. 1953-1957 yılları arasında Cornell Üniversitesi'nde felsefe eğitimini tamamladıktan sonra Julliard Müzik Okulu'nda bestecilik okuyup, Mills Collage'dan da 1963 yılında master diplomasını almıştır. Burada Darius Milhaud'un ve Luciano Berio'nun öğrencisi olmuştur. Aynı zamanda klavyeli çalgılar ve perküsyon eğitimi de almıştır. 1966'da kendi müzik togluluğunu kurduğunda hâlihazırda minimalist eserler bestelemekteydi (<https://www.britannica.com/biography/Steve-Reich>).

Eserlerinde, 20. Yüzyıl klasik armonisininve tonalitesinin karmaşıklığını reddederek, basit bir akor, kısa bir müzikal motif, çok küçük değişiklikler ile belli uzunluklarda tekrarlanmaktadır. Reich Amerikan yerel müziğinden, özellikle jazz, etnik ve antik müziklerden esinlenmiştir. Ghana'da Afrika davulu çalma üzerine, Seattle ve Berkeley, Kaliforniya'da Bali gamelan müziği üzerine, Orta Doğu usulünde şarkı söyleme üzerine New York ve Kudüs'te çalışmalar yapmıştır (<https://www.britannica.com/biography/Steve-Reich>).

Piyano eserleri ve piyanolu eserleri

1. Music for two or more pianos
2. Piano Phase for two pianos, or two marimbas
3. Music for 18 musicians
4. City Life
5. Six Pianos
6. Double Sextet
7. Sextet
8. Radio rewrite
9. Daniel variations
10. Quartet
11. Three movements
12. Dance Patterns
13. Variations for Vibes, Pianos and Strings
14. Pulse (Griffiths, 2001c).

Mason Müzik ve Güzel Sanatlar Koleji'nde lisans eğitimini tamamlamıştır. Master diplomasını Illinois Üniversitesi'nden 1952 yılında almış ve Berlin Hochschule für Musik'e Fulbright bursu ile gitmiştir. Sonrasında 1959 yılında Amerika'ya dönerek Michigan Üniversitesi'nden doktora diplomasını almıştır (<https://www.britannica.com/biography/George-Crumb>).

Amerikalı besteci, canlı sonoriteler elde etmek için büyük bir çeşitlilikteki enstrümantal ve vokal efektler ile elde edilen yenilikçi teknikler ile tanınmaktadır. Alışılmadık tınların, alternatif formların ve notasyonların, extended enstrümanların ve vokal tekniklerin kâşifi olarak görülmektedir. Geliştirdiği tekniklere örnek olarak çello için martı efekti, piyano için metalik vibrato ve kontrbasın tellerini mallet kullanarak çalmak verilebilir. Birçok ödül almış olan besteci 1968'de Echoes of Time and the River adlı orkestra eseri ile Pulitzer Ödülü almıştır (<https://www.britannica.com/biography/George-Crumb>).

Solo piyano eserleri

1. Makrokosmos I, for amplified piano
2. Makrokosmos II, for amplified piano
3. Eine Kleine Mitternachtmusik (A Little Midnight Music) Ruminations on 'Round Midnight by Thelonius Monk
4. Gnostic Variations, for piano
5. A Little Suite for Christmas, A. D. 197
6. Metamorphoses, 10 fantasies for amplified piano, Book 1
7. Pieces for piano
8. Processional

Piyanolu ensemble eserleri

1. Celestial Mechanics (Makrokosmos IV)
2. Dream Sequence (Images II)
3. Eleven Echoes of Autumn (Echoes I)
4. A Journey Beyond Time (American Songbook II)
5. Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)
6. Night Music I
7. Nocturnes (4) (Night Music II)

8. Otherworldly Resonances
9. The River of Life (American Songbook I)
10. Songs, Drones and Refrains of Death
11. Unto the Hills (American Songbook III)
12. Voices from a Forgotten World (American Songbook V)
13. Voices from the Heartland (American Songbook VII)
14. Voices from the Morning of the Earth (American Songbook No. VI)
15. Vox Balaenae, for 3 masked players
16. The Winds of Destiny (American Songbook IV)
17. Zeitgeist (Tableau Vivant) (Steinitz, 2013).

7. Music of Shadows (for Aeolian Harp) **Libra**
Gracefully, with elastic rhythm [♩=ca.54]

All bowed notes are to be slowly depressed! Use fingers of EL to make legato connections between chords and to allow the higher pizzicato notes to vibrate.

Şekil 2.15 Crumb-Makrokosmos I; Music of Shadows (For Aeolian Harp)
Kaynak: scribd.com/document/326752988/Makrokosmos-I-Crumb

2.5.4. Alois HABA

Alois Haba 21 Haziran 1893 yılında günümüzde Çek Cumhuriyeti'nde olan Vizovîce, Moravia, Avusturya-Macaristan'da doğmuştur. Ölüm tarihi 18 Kasım 1973 olan Çek besteci mikrotonal müzik üzerine denemeleri ile bilinmektedir (<https://www.britannica.com/biography/Alois-Haba>)

Haba, Prag, Viyana ve Berlin’de çalışmalarını sürdürmüştür. Müziği geleneksellikten, usule uygunluktan ve tonal sınırlarından kurtarma arayışında olan besteci Arnold Schoenberg’den etkilenmiştir. Dikkat çekici bir yenilikçi ve önemli bir besteci olan Haba, Çekoslovakya’da yeni müziği hevesle desteklemiştir. 1922’de International Congress of Quarter-Tone Composers’a (Uluslararası Çeyrek Ton Bestecileri Kongresi) katılmış ve sonraki yıl Prag Konservatuvarı’nda çeyrek ton eğitimcisi olarak görevlendirilmiştir. Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystems (Diyatonik, Kromatik, Dörtlü, Üçlü, Altılı ve On ikili Ton Sistemleri’nin Yeni Armonik Teorisi) adlı kitabı 1927 yılında basılmıştır (<https://www.britannica.com/biography/Alois-Haba>)

Çeyrek tonlar 1849’lar kadar erken bir tarihte Fransız besteci Fromental HALEVY tarafından kullanılmış olsa da, Haba ilhamını Moravya halk şarkılarından ve ritimlerinden, mikrotonlar ile dolu olan bir müzikten almıştır. 1919’da bir Çeyrek Ton Yaylı Kuartet’i bestelemiştir ancak ilk olgun eserinin 1922 yılında bestelediği 3. Yaylı Kuarteti olduğu söylenebilir. 1931 yılında ilk sahnelenişi gerçekleşen Matka (Anne) operası bestecinin en önemli başarılarından biridir. Eserinin tematik olmayan karakteristik yapılarını bir bütün olarak kullanmıştır. Böyle bir müzik farklı temaların ve melodilerin tekrarlanmasından ve varyasyonlarından olabilecek en az miktarda yararlanır. Bir diğer athenatic⁷ operası Thy Kingdom Come altılı ton sistemi ile bestelenmiştir (<https://www.britannica.com/biography/Alois-Haba>)

Haba, athenaticism’in de mikrotonalite gibi Moravya ve diğer halk şarkılarından etkilenerek bestecilikte kullanılma ihtimalini fark ettiğini belirtmektedir. Onun istediği özelliklere göre çalgılar (örn: mikrotonal piyanolar, harmonymlar, tompetler ve klarnetler) üretilmeye başlandığında çalışma alanı da genişlemiştir. Aynı zamanda geleneksel yarım ton sistemini kullanarak (7,8 ve 9 numaralı kuartetlerinde olduğu gibi) da eserler vermiştir. Diğer eserleri arasında oda müziği, piyano eserleri koro parçaları ve şarkılar sayılabilir (<https://www.britannica.com/biography/Alois-Haba>)

Solo piyano eserleri

1. Op.no. 1a: Suite (3 fugues)

⁷ Müzikte, tekrara veya temalara bağlı olmayan, tematik olmayan anlamına gelmektedir (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/athematic>).

2. Op.no. 1b: Variations for piano on a canon of Robert Schumann
3. Op.no. 3 : Sonata for piano
4. Op.no. 6 : 6 piano pieces
5. Op.no. 8 : Symphonic Fantasy for piano & orchestra
6. Op.no. 10: 1st Suite for quarter-tone piano (1932'de op. 11a olarak yeniden düzenlendi)
7. Op.no. 11: 2nd Suite for quarter-tone piano (1932'de op. 11b olarak yeniden düzenlendi)
8. Op.no. 16: 3rd Suite for quarter-tone piano
9. Op.no. 17: 1st Fantasy for quarter-tone piano
10. Op.no. 19: 2nd Fantasy for quarter-tone piano
11. Op.no. 20: 3rd Fantasy for quarter-tone piano
12. Op.no. 22: 4th Suite for quarter-tone piano
13. Op.no. 23: 5th Suite for quarter-tone piano
14. Op.no. 25: 4th Fantasy for quarter-tone piano
15. Op.no. 26: 5th Fantasy for quarter-tone piano
16. Op.no. 27: 6th Fantasy for quarter-tone piano
17. Op.no. 28: 7th Fantasy for quarter-tone piano
18. Op.no. 29: 8th Fantasy for quarter-tone piano
19. Op.no. 30: 9th Fantasy for quarter-tone piano
20. Op.no. 31: 10th Fantasy for quarter-tone piano
21. Op.no. 38: Toccata quasi una Fantasia (semitone piano)
22. Op.no. 39: 4 Modern Dances for piano
23. Op.no. 62: Sonata for quarter-tone piano
24. Op.no. 88: Suite Nr. 6 (quarter-tone piano)
25. Op.no. 89: Fantasy Nr. 11 (quarter-tone piano)
26. Op.no.102: 6 Moods for piano

Piyanolu ensemble eserleri

1. Op.no. 1 : Sonata
2. Op.no. 21: Fantasy for violin & quarter-tone piano
3. Op.no. 24: 1st Suite for quarter-tone clarinet & quarter-tone piano
4. Op.no. 32: Fantasy for viola & quarter-tone piano

5. Op.no. 33: Fantasy for cello & quarter-tone piano
6. Op.no.34a: Fantasy
7. Op.no.34b: Suite (arr. J. Horák)
8. Op.no. 48: Children's rhymes
9. Op.no. 57: Milenci (The Lovers), 7-song cycle
10. Op.no. 84: Slovanské mudrosloví (Slavic Proverbs)
11. Op.no.100: Suite for bass-clarinet with piano
12. Op.no.103: Suite for violin & piano (Vysloužil, 2001).



Şekil 2.16 Alois Hába-Fantasy II for quarter-tone piano
Kaynak: <http://en.scorser.com/Out/300572613.html>

2.5.5. Helmut LACHENMANN

Alman besteci Helmut Lachenmann 27 Kasım 1935’de Stuttgart’da doğmuştur. 1955-1958 yılları arasında Stuttgart Musikhochschule’de Johann Nepomuk David ile teori ve kontrpuan, Jürgen Uhde ile piyano çalışmıştır. 1958-1960 yılları arasında Nono ile bestecilik üzerine çalışmıştır. Besteci ve piyanist olarak yürüttüğü kariyerinin yanında farklı enstitülerde eğitimcilik yapmıştır. 1997 yılında Ernst von Siemens müzik ödülüne layık görülmüştür (Mosch, 2001).

Darmstadt’da tanıştığı avangard bestecilerin, özellikle de Nono’nun, Lachenmann’ın sonraki gelişiminde büyük etkisi olmuştur. Serializm’i benimsemiş bestecilerin ve İkinci Viyana Okulu’nun eserleri ve estetik anlayışları üzerine çalışmasının bazı eserleri üzerinde net olarak belli olan izler bırakmıştır. Örneğin Souvenir ve Due Giri isimli eserlerinin yapıları farklı parametrelerin kapsamlı serial

organizasyonlarına dayanmaktadır. 1963 yılında bestelediği Wiegenmusik isimli eserine kadar Lachenmann'ın müziği bu ses konseptinin ve soyut fikir düzenlerinin ifadesinin çevresinde şekillenmiştir. 1970' yılında bestelediği Guero isimli eserinde ise piyanonun tuşlarına basılarak normal sesinden tamamen kaçınmıştır. Bu çalışmalarını notaya alabilmek için standart notasyon öğelerini özel bir tablature (notalar yerine genel olarak parmak numaralarının gösterildiği notasyon) ile birleştirdiği özel bir notasyon geliştirmiştir. Bestecinin amacı, yeni bir ses dünyasını keşfetmek, ağırlıklı olarak daha önce kullanılmamış bu nedenle de kirlenmemiş sonoritelere dayanan tutarlı müzikal eserler yaratmak olmuştur (Mosch, 2001).

Solo piyano eserleri

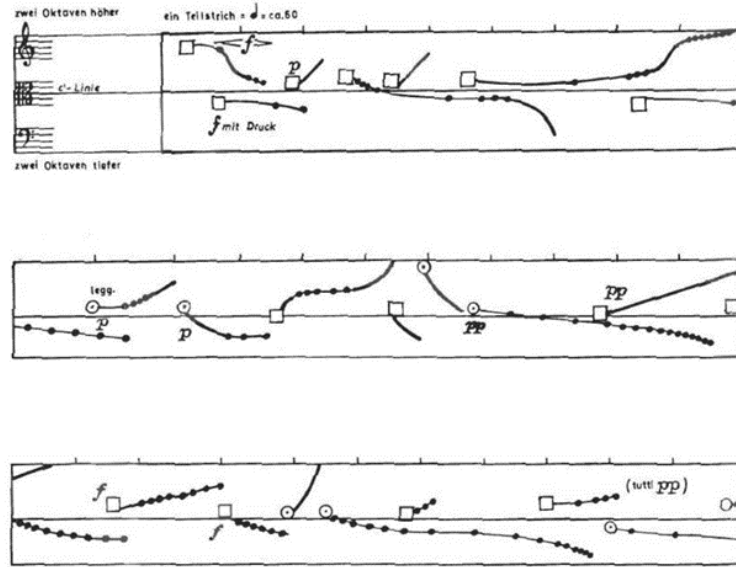
1. Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert
2. Echo Andante
3. Wiegenmusik
4. Guero
5. Serynade

Piyanolu ensemble eserleri

1. Rondo for two pianos
2. Montage
3. Klangschatten – mein Saitenspiel
4. Ein Kinderspiel
5. Ausklang
6. Allegro sostenuto
7. Sakura-Variationen
8. Got lost
9. Sakura II
10. Angelion
11. Schwankungen am Rand: Musik für Blech und Saiten
12. Klangschatten: mein Saitenspiel (Mosch, 2001).

Guero für Klavier

Helmut Lachenmann (1969)
revidierte Fassung 1988



Şekil 2.17 Helmut Lachenmann-Guero

Kaynak: https://kupdf.net/download/helmet-lachenmann-guero-score_5af1b0f1e2b6f5bd2b6884a3_pdf

2.5.6. Earle BROWN

Tam adı Earle Appleton Brown olan besteci 26 Aralık 1926'da doğmuş, 2 Temmuz 2002'de ölmüştür ve avangard müzik alanında, özellikle geliştirdiği grafik notasyon ve açık form besteleme sistemi ile Amerika'nın önde gelen bestecilerinden olarak bilinir (<https://www.britannica.com/biography/Earle-Brown>).

Müzik teorisi ve bestecilik çalışmaya başlamadan önce Brown mühendislik ve matematik alanlarında eğitim almıştır. 1950'li yılların başlarında üzerinde büyük etkisi olan deneysel besteci John Cage ile tanışmıştır. 1952'de Brown, bir yazı alanının üzerine müziğin pasajları ile paralellik gösteren geleneksel olmayan notaların dağılımı ile oluşturduğu, grafik notasyonu geliştirmiştir. 1953'te çalışmalarını daha da ileri götürerek açık form tekniğinde bestelemeyi geliştirmiştir. Bu yöntemde müzikal birim gruplarının sıralamasına şef veya icracı tarafından karar verilmektedir. Brown'ın açık formda bestelediği ilk eser 1-25 piyanist için 1953 yılında bestelediği Twenty-five Pages (25 sayfa) olmuştur. 25 sayfadan oluşan bu eserde sayfaların nasıl sıralanacağına icracılar karar vermektedir. Brown'ın sonraki yıllardaki eserlerinde grafik notasyon ve açık form daha da gelişmiştir (<https://www.britannica.com/biography/Earle-Brown>).

Solo piyano eserleri

1. Home Burial
2. Three Pieces for Piano
3. Perspectives for piano
4. Forgotten Piece
5. Indices
6. Four More
7. Summer Suite '95

Piyanolu ensemble eserleri

1. Twenty-Five Pages
2. Music for Violin, Cello & Piano
3. Music for Cello and Piano
4. Corroboree
5. Nine Rarebits
6. Four More
7. Special Events (Nicholls ve Potter, 2001).

FORGOTTEN PIECE (1954) Earle Brown
(1924-2012)



Şekil 2.18 Earle Brown-Forgotten Piece
Kaynak: <http://www.earle-brown.org/works/view/20>

2.5.7. Toru TAKEMITSU

8 Ekim 1930 doğumlu Japonyalı besteci 20 Şubat 1996 tarihinde Tokyo’da ölmüştür. Serial müzik ve musique concrète yanında, Batı klasik müziği ile özellikle biwa (kısa saplı bir lut) ve shakuhachi (bir bambu flüt) gibi geleneksel doğu çalgılarını, birleştirdiği eserleri sayesinde dünya çapında tanınır olmuştur. Eserlerinde genellikle perküsyonu alışılmadık şekillerde kullanmıştır. Orkestra seslerinin değiştirilmesi ve hatta sessizlik, bestecinin müziği kaybettiğini düşündüğü duygusallığa geri döndürmek için kullandığı yöntemler arasındadır. Konser eserlerine ek olarak içlerinde *Woman in the Dunes* (1964) and *Ran* (1985) filmlerinin de bulunduğu 90’dan fazla film müziği bestelemiştir. Takemitsu, besteci Yasuji Kiyose ile çalışmış olsa da çoğunlukla kendi kendine öğrenmiş bir besteci olarak nitelenebilir. İlk performansını 1950 yılında sergileyen besteci ertesi yıl *Experimental Workshop* (Deneysel Atölye) adını verdiği bir grup kurmuştur. Takemitsu’nun en popüler olan ve uluslararası ilgi çeken eserlerinin ilki 1957 yılında bestelediği *Requiem for Strings* olmuştur. Igor Stravinsky ve Aaron Copland’ın müziğini övmesi ile dünyanın farklı yerlerinde eserleri çalınmaya başlanmıştır. Takemitsu’nun 1967 sonrasındaki eserleri Claude Debussy, George Gerhwin ve Olivier Messiaen’in etkilerini ve serial müzik ile tonal armoni öğelerini yansıtmaktadır. Aynı zamanda geleneksel Japon bahçelerinin de, *A Flock Descends into the Pentagonal Garden* (1978) and *Tree Line* (1988) eserlerinde olduğu gibi müziğinin yapısını etkilediğini kendisi dile getirmektedir. Ödülleri arasında *Gravemeyer Ödülü* (1994) ve *Glenn Gould Ödülü* (1996) bulunmaktadır (<https://www.britannica.com/biography/Takemitsu-Toru>).

Solo piyano eserleri

1. *Kakehi* (Conduit),
2. *Sōka*
3. *Melodies*
4. *2 Pieces*
5. *Romance*
6. *Lento in due movimenti*
7. *At the Circus*
8. *Uninterrupted Rest* (Pause ininterrompue)
9. *Miserere*

10. Love Me
11. Piano Distance
12. Corona for Pianist(s)
13. For Away
14. Piano Pieces for Children
15. Rain Tree Sketch
16. Rain Dreaming
17. Les Yeux clos II
18. Litany: In Memory of Michael Vyner
19. Rain Tree Sketch II: In Memory of Olivier Messiaen
20. Golden Slumbers

Piyano ensemble eserleri

1. Textures
2. Arc, Part I
3. Arc, Part II
4. "Asterism"
5. Riverrun
6. Quatrain
7. Quotation the Dream: Say Sea, Take Me!
8. Distance de fée
9. Scene
10. Hika (Elegy)
11. Stanza I
12. Rain Spell
13. From Far beyond Chrysanthemums and November Fog
14. Orion
15. Between Tides
16. A Bird Came down the Walk
17. Crossing (Narazaki ve Kanazawa, 2001).

PIANO DISTANCE

TORU TAKEMITSU

1961

Tempo
□ = M.M. 20 = 3 sec.

with feeling 2 hard R.H. 3 very short 4 sustain 5 softly 6 with much feeling

p tonlos *ff* *mp* = *mf* *p* *fff*

ped. 0 1/2 0

7 *fff* *pp* = *ppp* *mf* *fff* *short* *ppp*

8 *ad lib.* *softly* 9 3 : 2 *softly* *mp* 10 11

quickly original tempo

use 2 ped. out

12 *pp* *fff* 13 14 15 16

tenderly hard sustain *mf* sustain *p* = *mf*

Şekil 2.19 Toru Takemitsu-Piano Distance

Kaynak: <https://www.scribd.com/document/199647852/Takemitsu-Piano-Distance>

2.5.8. Abel Castro LARREA

Elektroakustik, enstrümental besteci ve deneysel müzisyen olarak nitelenen Peru'lu besteci Larrea, National University of Music'de gitar ve bestecilik eğitimi almıştır. José Sosaya (Peru), Jorge Sad (Arjantin), Rodrigo Sigal (Meksika) and Nicolas Collins (USA) gibi isimlerle çalışma fırsatı bulan besteci elektroakustik çalışmaları ve kendi geliştirdiği çalgı arayüzleri ile müzikte yeni teknolojiler arayışındadır. Geliştirmiş olduğu bu çalgı arayüzleri Peru, Arjantin, Ekvador, Kolombiya ve Brezilya'da uluslararası çağdaş müzik festivallerinde sunulmuştur (<http://www.ibermusicas.org/es/catalogo/4717>).

Ses sanatı alanında sound sculptures (ses heykelleri) şeklinde iki örnek sunmuştur. Bunlardan sonuncusu Museum of Contemporary Art (MAC) of Lima’da, Luis Alvarado yöneticiliğinde sunulmuştur (<http://www.ibermusicas.org/es/catalogo/4717>).

2006’dan beri, Christians Luna gibi sahne sanatçıları ile birlikte deneysel sahne çalışmaları yapmakta olan besteci, Integro group, Angeldemonio, Symbiontes, La Trenza Danza, National Folklore Ensemble gibi tiyatro ve dans grupları ile de çalışarak dünya çapında gösteriler, oyunlar ve danslar sunmaktadırlar. Larrea, 2015 yılında, National University of Music and the Place of Memory (LUM) yardımıyla, hala aktif olan uluslararası deneysel ve akademik müzik festivali “La Trenza Sonora” yı yaratıp yöneticiliğini üstlenmiştir (<http://www.ibermusicas.org/es/catalogo/4717>).

Solo piyano eserleri

1. Lengua Animal (<https://www.youtube.com/user/TheKdbra/videos>).

Şekil 2.20 Abel Castro Larrea-Lengua Animal
Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=_S7NEpZ7cdo

2.5.9. Sofia GUBAIDULINA

Sofia Gubaidulina, 24 Ekim 1931'de, günümüzde Tataristan, Rusya olarak bilinen bölgede doğmuş Rus bestecidir. Müziğinde Rus ve Orta Asya bölgesel stillerini Batı klasik gelenekleri ile harmanlamaktadır (<https://www.britannica.com/biography/Sofia-Gubaidulina>).

Gençliği süresince memleketinin başkenti olan Kazan şehrinde müzik çalışmalarını sürdürmüş olan besteci 1946 – 1949 yılları arasında Kazan Müzik Akademisi'nde, 1949 yılından 1954 yılına kadar da Kazan Konservatuvarı'nda eğitimini devam ettirmiştir. 1954 – 1959 yılları arasında da Moskova Konservatuvarı'nda bestecilik eğitimi almıştır. Sovyetler Birliği'nde Gubaidulina'nın eserleri başlarda oldukça nadir seslendiriliyor ve kaydedilmiyordu, besteci kendi geçimini filmler için müzik besteleyerek kazanıyordu. 1975'de nadir Rus ve Orta Asya çalgıları ile doğaçlama müzik yapan bir drubun kurulmasında rol aldı. 1985 yılında Batı'ya seyahat etti ve 1992 yılında Hamburg'a yerleşti. Yıllar geçtikçe tanınırlığı artıyor, yeni müzik festivallerinden ve Library of Congress, International Bach Academy of Stuttgart gibi kurumlar, orkestralar ve bireyler müzisyenler tarafından ilgi görüyordu (<https://www.britannica.com/biography/Sofia-Gubaidulina>).

Bestecinin çalışmaları, geleneksel ile avnagardın karışımı, doğunun ve batının yan yana koyularak kıyaslanması, solo icracı ile topluluğun karşı karşıya getirilmesi gibi bazı ikilikler sergilemektedir. Erken dönem eserleri hariç, besteleri polytonal (aynı anda birden fazla tonda bestelenmiş) ve oldukça aksak ritimlerle karakterize edilmiştir. Halk çalgıları gibi klaisk müzikte standart olmayan çalgıları alışılmadık birleşimlerde kullanması sıklıkla oldukça renkli tınlar ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda geleneksel formlarda yazılmış orkestra, koro eserleri farklı çalgılar için konçertoları, yaylı kuartetleri ve oda müziği eserleri bulunmaktadır (<https://www.britannica.com/biography/Sofia-Gubaidulina>).

20. Yüzyıl'da eserleri ve sanatçılığı ile iyice anlaşılmış uluslararası bir figür haline gelen Gubaidulina, 21. Yüzyıl'a gelindiğinde büyük ve en iyi orkestralar tarafından çalınan ve önem verilen bir bestevi olmuştur. Kariyeri boyunca, içlerinde Japan Art Association'ın Praemium Imperiale ve iki adet Koussevitzky International Recording

Awards bulunan çok sayıda ödül kazanmıştır (<https://www.britannica.com/biography/Sofia-Gubaidulina>).

Solo piyano eserleri

1. Chaconne
2. Piano Sonata
3. Musical Toys
4. Toccata-Troncata
5. Invention
6. "Introitus" (Piano Konçertosu)

Piyanolu ensemble eserleri

1. Quintet for piano, two violins, viola, and violoncello
2. Pantomime for double bass and piano
3. Sonata for double bass and piano
4. Two Ballads for two trumpets and piano
5. Lied ohne Worte (Sözsüz Şarkılar) for trumpet and piano
6. Five pieces for domra and piano based on the Tartar (Tatar) folklore
7. Lamento for tuba and piano
8. Descensio for 3 trombones, 3 percussionists, harp, harpsichord and piano
9. Quasi hoquetus for viola, bassoon, and piano
10. Dancer on a Tightrope (Der Seiltänzer) for violin and string piano⁸
11. Allegro Rustico: Klänge des Waldes for flute and piano
12. So sei es, for violin, double-bass, piano, and percussion (Kholopova, 2001).

⁸ Amerika'lı besteci Henry Cowell tarafından literatüre katılan, piyanodan çıkan seslerin, tellerin direkt olarak manipüle edilmesi ile elde edildiği extended tekniklerin bütünü ifade eden terim (Önal, 2005).

- * Glissando with fingernails on lowest strings.
- ** Performers may use this version of the c adenza for improvisation on any notes.
- *** Strike the strings in low register with the fingers.

Şekil 2.21 Sofia Gubaidulina-Piano Sonata

Kaynak: <https://www.scribd.com/doc/149044197/Gubaidulina-Piano-Sonata>

2.5.10. Chaya CZERNOWIN

Chaya CZERNOWIN 7 Aralık 1957'de Hanifa, İsrail'de doğmuş ve günümüzde Harvard Üniversitesi, Walter Bigelow Rosen Professor of Music konumunda görev yapan bestecidir (Seter, 2001).

Tel-aviv’de bulunan Rubin Müzik Akademisi’nde bestecilik eğitimi alan Czernowin, 25 yaşında DAAD bursu ile Berlin’e gidip Dieter Schnebel ile çalışmıştır. 1986 yılında ise Eli Yarden ve Joan Tower ile çalışmak amacıyla Amerika’ya Bard Koleji’ne gitmiştir. California San Diego Üniversitesi’nden doktora diplomasını alan besteci burada tez danışmanlığını yapan Roger Reynolds ve Brian Ferneyhough ile çalışarak almıştır. Eğitimini tamamladıktan sonra Japonya’da bir bestecilik ve seyahat sürecine girmiştir. Kendisi bu seyahat dönemini kendi bestecilik dilinin yaratılışı olarak nitelendirmektedir (Seter, 2001).

Kompozit enstrümanlara dayanan özel bir besteleme tekniği geliştirmiş olan besteci geniş bir yelpazede operatik ve senfonik parçalar bestelemiştir. Eserlerini sahneleyen uzun listenin içerisinde Arditti Quartet, Elision, Ensemble Recherche, Nieuw Ensemble, Sur Plus, Sonor, Helsinki Philharmonic, Orquesta Nacional de Mexico, the Orf Austria Radio Orchestra, Ute Wassermannand theMunich Philharmonic, yer almaktadır. Münih Bienali için bir opera bestelemesi için de görevlendirilmiştir (Seter, 2001).

Czernowin öğreticiliği devam eden bestecilik gelişiminin önemli bir parçası olarak görmektedir. 1997-2006 yılları arasında California San Diego Üniversitesi’nde bestecilik hocası olarak, 2006-2009 yılları arasında Viyana’daki University of Music and Performing Arts’da hoca olarak görev yapmıştır ve 2009 yılında Harvard Üniversitesi’nde Walter Bigelow Rosen Professor of Music konumuna getirilmiştir (Seter, 2001).

Solo piyano eserleri

1. FardanceCLOSE

Piyanolu ensemble eserleri

1. Habekhi (The Crying)
2. Ayre: Towed through plumes, thicket, asphalt, sawdust and hazardous air I shall not forget the sound of
3. Knights of the strange (tutti)
4. Winter Songs Version V: Forgotten Light
5. Slow Summer Stay I

6. Slow Summer Stay II
7. Slow Summer Stay III
8. Zohar Iver
9. Gradual edge
10. Algae
11. Sahaf (Drift)
12. Sheva
13. Excavated Dialogues
14. Maim
15. Shu Hai
16. Afatsim (Seter, 2001).

Şekil-22’de Czernowin’in Sahaf isimli eseri için verilen örnekte, sadece piyano partisinde yer alan notasyonun örnekleme amaçlanarak diğer çalgılar çıkarılmıştır. Piyano partisinin belli kısımları, eserin farklı sayfalarından alınarak şekilde örnek olarak sunulmuştur. Eser saksafon veya klarinet, elektro gitar, piyano ve perküsyon için bestelenmiştir ve piyano için extended teknikleri ve düzenlenmiş piyano unsurlarını barındırmaktadır. Piyano önceden düzenlenmeyip icranın bazı noktalarında tellerin üzerine koyulup daha sonra kaldırılması gereken araçlar kullanılmaktadır.

The image displays three staves of musical notation for the piano part of 'Sahaf'. The notation includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *ff*, *ppp*, and *sfz*. It also features extended techniques like 'roll hands on keyboard with soft finger + nails 2 sides of palm.' and 'una corda'. The score is written in a complex, non-standard time signature, with measures containing 16 and 18 beats. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with 'Piano' and 'two hands'.

Şekil 2.22 Chaya Czernowin-Sahaf

Kaynak: <https://www.scribd.com/document/404633990/Czernowin-Sahaf>

2.5.11. Karlheinz STOCKHAUSEN

22 Ağustos 1928'de doğup, 5 Aralık 2007 yılında hayatını kaybeden Alman besteci, 1950-1980 yılları arasında ve 80'ler boyunca avangard bestecileri oldukça etkilemiş önemli bir mucit, elektronik ve serial müzik teorisyeni olarak anılmaktadır (<https://www.britannica.com/biography/Karlheinz-Stockhausen>).

1947-1951 yılları arasında State Academy for Music in Cologne ve University of Cologne kurumlarında çalışmalarını sürdürmüş olan besteci, 1952 yılında, Olivier Messiaen ve Darius Milhaud gibi besteciler ile çalışma fırsatı bulduğu şehir olan Paris'e gitmiştir. 1953 yılında tekrar Cologne'ye dönerek, 1963-1977 yılları arasında sanat yönetmenliği yaptığı, meşhur stüdyo Westdeutscher Rundfunk'a (West German Broadcasting) katıldı. Study I isimli eseri, sinüs dalgası sesleri (sine-wave sounds) için bestelenmiş ilk parçaydı, Study II ise notaya alınıp basılan ilk elektronik müzik olma özelliğini taşıyordu. Besteci 1954-1956 yılları arasında Bonn Üniversitesi'nde fonetik, akustik ve bilgi teorisi çalışmıştır ve bu çalışmalar bestelerini oldukça etkilemişlerdir. 1953'te Darmstadt'da yeni müzik dersleri veren besteci, 1963'ten itibaren Cologne'de de benzer dersler yürütmüştür (<https://www.britannica.com/biography/Karlheinz-Stockhausen>).

Stockhausen'ın, müziğin temel fizyolojik ve akustik yönleri üzerine araştırmaları oldukça özgürdü. Serialism onun için yönlendirici bir prensio olmuştu. Anton Webern ve Arnold Schoenberg gibi besteciler serial prensipleri ses perdlerine sınırlamış olsalar da Stockhausen, Kreuzspiel eserinden başlayarak, serialismi diğer müzikal öğelere de genişletmiştir. Aynı zamanda besteci, 1950'lerde sesi temel öğelerini ele alarak inceleyebilmek ve bu öğeleri manipüle edebilmek için kaset kaydedicileri ve diğer makinaları kullanmaya başlamıştır. Bu noktadan hareketle müziğin temel öğelerine ve bunların düzenlenmesine yeni, radikal şekilde serial bir yaklaşım yaratmayı kendine amaç edinmiştir. Hem elektronik hem de geleneksel çalgıları kullanmış, titiz teorik düşünceler ve notasyonda radikal yenilikler ile yaklaşımını desteklemiştir (<https://www.britannica.com/biography/Karlheinz-Stockhausen>).

Genel olarak Stockhausen'ın eserleri daha büyük bir bütünün parçaları olmadan, kendi içlerinde dinleyici tarafından dinlenip zevk alınabilecek, bir dizi küçük karakterize edilmiş birimlerden, noktalardan (birbirinden ayrı notalar), nota gruplarından,

“moment”lerden (ayrık müzikal kesitler) oluşmaktadır. Bu şekildeki belirsiz “açık form” tekniğine John Cage öncülük etmiştir ve sonradan Stockhausen tarafından da benimsenmiştir. Bu tarz eserlerine tipik bir örnek, soprano, 4 koro ve 13 icracı için bestelediği Momente isimli eseri olacaktır. Klavierstück XI isimli piyano eserinde ise icracıya birbirinden ayrı melodik parçalar verilmiştir. Bu parçaların her biri eşit derecede ilginç oldukları için hangi sıra ile çalındıklarının bir önemi kalmamıştır. Bu sebeple de şans faktörü ile karar verme eserlerinin birçoğunda rol oynamıştır (<https://www.britannica.com/biography/Karlheinz-Stockhausen>).

Solo piyano eserleri

1. Klavierstücke I - IV
2. Klavierstücke V – X
3. Klavierstück XI
4. Klavierstück XII
5. Klavierstück XIII
6. Klavierstück XIV
7. Klavierstück XVIII
8. KLANG – 3rd Hour NATÜRLICHE DAUERN 1–24

Piyanolu ensemble eserleri

1. Drei Lieder (Üç Şarkı)
2. Sonatina for violin and piano
3. Kreuzspiel (Cross-Play)
4. Schlagtrio (Perküf Trio)
5. Punkte (Points)
6. Kontra-Punkte (Counter-Points)
7. Gruppen (Groups)
8. Refrain
9. 3x Refrain 2000
10. Kontakte (Contacts)
11. Stop
12. Hymnen (Anthems)
13. Prozession (Procession)

14. Kurzwellen (Short-Waves)
15. Dr. K-Sextett
16. Intervall (Interval)
17. Ylem
18. Inori
19. Tierkreis (Zodiac) No. 41 8/9
20. Tierkreis (Zodiac) No. 41 9/10
21. Donnerstags-Gruss
22. Michaels Jugend
23. Examen (Examination)
24. Luzifers Traum Oder Klavierstück XIII
25. Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem
26. Evas Zweitgeburt
27. Mädchenprozession
28. Klavierstück XVI (Toop, 2001b).

The image displays two systems of a musical score for Karlheinz Stockhausen's Klavierstück XII. The first system, starting at measure 16, includes the following lyrics: "Alle Geräusche, Worte, Töne / teilen immer oder sparsam ein." and "auf beiden Hand- und Fußbewegungen / manchmal stummlos rufen / 'weiter, weiter...!'". The second system, starting at measure 2, includes the lyrics: "unregelm. Schmelzer und Finger-Idole / mit verschiedenen Taktarten". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes performance markings such as "rit. --- /", "mf", "p", and "M.". The copyright notice at the bottom left reads "© copyright K. Stockhausen 1983" and the title "KLAVIERSTÜCK XII" is centered at the bottom.

Şekil 2.23 Karlheinz Stockhausen-Klavierstück XII

Kaynak: <https://www.scribd.com/document/347363639/stockhausen-klavierstuck12-donnerstag-pdf>

2.5.12. Luciano BERIO

Berio, 24 Ekim 1925 yılında doğup 27 Mayıs 2003 yılında ölmüş İtalyan bestecidir. Teorist, şef, besteci ve eğitimci olarak başarısı onu avangard müzik alanının başında gelen temsilcilerinin arasına yerleştirmektedir. Stili lirik ve dışa vurumcu müzikal elementleri gelişmiş elektronik ve rastlantısal müzik teknikleri ile birleştirmesi ile dikkat çekmiştir (<https://www.britannica.com/biography/Luciano-Berio>).

Besteci Milan'da bulunan Giuseppe Verdi Konservatuvarı'nda kompozisyon ve şeflik üzerine aldığı eğitimi tamamlamış, 1952'de Koussevitzky Foundation bursu ile Massachusetts, Tanglewood'da besteci Luigi Dallapiccola ile çalışma fırsatı bulmuştur. Diğer bir İtalyan öncü besteci olan Bruno Maderna ile 1954'de Milan radyosunda Studio di Fonologia Musicale isimli stüdyoyu kurmuşlardır. Berio'nun yönetimi altında 1959'a kadar, Avrupa'da başta gelen elektronik müzik stüdyolarından biri olarak kalmıştır. Burada elektronik müziği, musique concrète ile uzlaştırma problemi üzerine çalışmışlardır. Berio ve Maderna Incontri Musicali (1956-60; Musical Encounters) isimli, avangard müzik yorumları içeren dergiyi de kurmuşlardır (<https://www.britannica.com/biography/Luciano-Berio>).

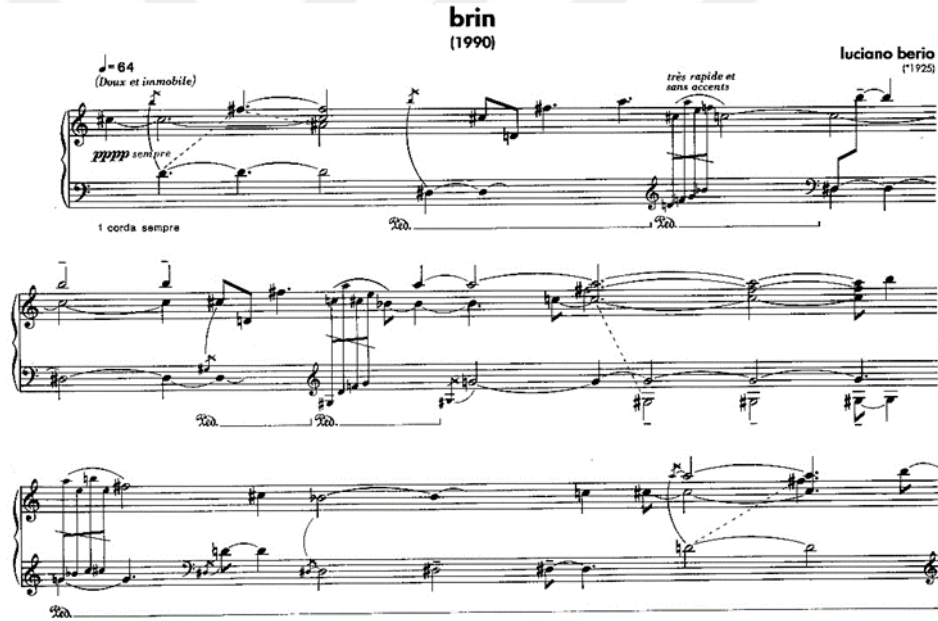
Solo piyano eserleri

1. Pastorale
2. Toccata
3. Petite suite for piano
4. Suite for piano
5. Cinque variazioni
6. Wasserklavier
7. Rounds for harpsichord (piyano versiyonu)
8. Sequenza IV
9. Six Encores for piano
10. Sonata for piano

Piyanolu ensemble eserleri

1. Tre liriche greche
2. Tre canzoni popolari

3. Ad Hermes
4. Due pezzi sacri
5. Tre vocalizzi
6. Due pezzi for violin and piano
7. Quattro canzoni popolari
8. Tempi concertanti
9. Memory
10. Concerto for two pianoa
11. Linea
12. Points on the curve to find...
13. Sequenza X
14. Echoing Curves (Osmond-Smith ve Earle, 2001).



Şekil 2.24 Luciano Berio-Brin

Kaynak: <https://www.scribd.com/doc/40218605/Berio-Luciano-6-Encores-Pour-Piano>

2.5.13. Henry COWELL

Tam adı Henry Dixon Cowell olan besteci 11 Mart 1897'de Menlo Park, Kaliforniya'da doğmuş, 10 Aralık 1965'de Shady, New York'ta ölmüştür. Charles Ives ile 20. Yüzyıl'ın en yenilikçi Amerikan bestecileri arasında yer almaktadır (<https://www.Britannica.com/biography/Henry-Cowell>).

14 yaşında ilk piyanosuna sahip olan besteci, sonraki yıl deneysel piyano eserlerini icra ettiği bir konser vermiştir. 17 yaşında Kaliforniya Üniversitesi'nde kendisini geleneksel Avrupa müzikal teknikleri üzerine çalışmaya ikna eden ve getireceği yeniliklerin alt yapısını oluşturan influential müzikolog Charles Seeger ile çalışmıştır. Berlin'de Eric von Hornbostel ile karşılaştırmalı müzikoloji çalışırken diğer kültürlerin müzikleri ile ilgilenmiştir, daha sonra da eserlerinin çoğunun içine işlemiş olan Asya ve Orta Doğu müzikleri üzerine çalışmıştır ([https://www. Britannica.com/biography/Henry-Cowell](https://www.Britannica.com/biography/Henry-Cowell)).

Cowell'in getirdiği yenilikler özellikle 1912 ve 1930 yılları arasında bestelediği piyano eserlerinde görülmektedir. "Cowell'in piyanistik deneyler repertuarı, 1919 yılına gelindiğinde büyük ölçüde genişlemişti. Cowell sadece ses salkımlarını değil, çalgının iç gövdesine girip tellere elle müdahale ederek ve hatta yabancı nesnelere yerleştirilerek telin frekansını ve niteliğini değiştirme yöntemlerini de geliştirmişti. 29 Kasım 1919'da tamamen kendi piyano eserlerinden oluşan ilk New York konseri büyük ilgi topladı." (Önal, 2005; 11) Yeni sonoriteler ararken cluster akorları geliştirmiştir. Daha sonra bu sonoritelere ikincil armoniler (secondal harmonies) adını vermiştir. İkincil armoniler geleneksel üçlülere dayanan armoniye zıt olarak ikililere dayanmaktadır. Bu ikincil armoniler The Tides of Manaunaun, Piyano Konçertosu ve Synchrony isimli ilk piyano eserlerinde görülmektedir. Diğer piyano eserlerinden ikisi olan Aeolian Harp ve The Banshee isimli eserleri doğrudan piyano telleri ile çalınmaktadır. Cowell Rus mühendis Leon Theremin ile birlikte Rhythmicon isimli 16 farklı ritmi simültane olarak üretebilen elektronik çalgıyı geliştirmişlerdir ve Cowell bu çalgı için özel olarak Rhythmicana isimli eserini bestelemiştir (<https://www.Britannica.com/biography/Henry-Cowell>).

Solo piyano eserleri

1. Anger Dance
2. Dynamic Motion
3. The Tides of Manaunaun
4. What's This?
5. Amiable Conversation
6. Advertisement
7. Antinomy
8. Time Table

9. The Trumpet of Angus Og
10. Fabric
11. Vestiges
12. The Voice of Lir
13. The Sword of Oblivion for string piano
14. Exultation
15. The Hero Sun
16. Nine Ings
17. Piece for Piano with Strings
18. Aeolian Harp for string piano
19. A Rudhyar
20. The Harp of Life
21. Snows of Fujiyama
22. The Banshee for string piano
23. Slow Jig
24. The Leprechaun
25. Two Woofs
26. Euphoria
27. Fairy Answer
28. Lilt of the Reel
29. Tiger
30. Sinister Resonance for string piano
31. Deep Color
32. High Color
33. Elegie (Hanya Holm için)
34. Adventures in Harmony

Piyanolu ensemble eserleri

1. Air and Scherzo
2. Casual Developments
3. Celtic Set, suite for 2 pianos
4. Concerto for piano & orchestra
5. Concerto Piccolo (Little Concerto), for piano & orchestra

6. Homage to Iran
7. Hymn and Fuguing Tune No. 13
8. Hymn and Fuguing Tune No. 9
9. Les Mariés de la Tour Eiffel
10. Ostinati with Chorales
11. Scenario
12. Simultaneous Mosaics
13. Sonata for cello & piano in C minör
14. Sonata for violin & piano
15. Suite for Violin and Piano
16. Trio in Nine Short Movements,
17. Two-Bits (Nicholls ve Sachs, 2013).

3. The Banshee

Henry Cowell
(1925)

Tempo Rubato

Şekil 2.25 Henry Cowell-The Banshee

Kaynak: <https://www.scribd.com/doc/158673218/Cowell-The-Banshee-1925-Schirmer>

2.5.14. La Monte YOUNG

La Monte Thornton Young 14 Ekim 1935 yılında doğmuş Amerika'lı avangard besteci, müzisyen ve sanatçısıdır. Amerikalı minimalist bestecilerin ilklerinden biri olarak tanınmıştır. Eserleri savaş sonrası deneysel ve çağdaş müzik örnekleri olarak nitelendirilir ve New York şehir müziği ile Fluxus⁹ sanat sahneleri ile bağlantılıdır. Young belki de en çok Batı Drone Music¹⁰ (orijinal olarak hayal müziği olarak terimleşmiştir) alanında öncü eserleri ile tanınmaktadır. İşlerinde Tom Conrad, Pandit Pran Nath, John Cale, Terry Riley ve birlikte Rüya Evi ses ve ışık ortamını (Dream House sound and light environment) geliştirdikleri multimedya sanatçısı Marian Zazeela'nın da bulunduğu sanatçılarla müzikal alanda ve multimedya alanında işbirlikleri gerçekleştirmiştir (Grimshaw, 2012).

Young eserlerini doğayı sorgulamaya bir çağrı ve müziğin tanımı olarak görmektedir. Kariyeri boyunca çok azının kayıt edilmiş olmasına rağmen, eserlerinin çoğu basılmıştır. Bazı kaynaklar Young'ı en etkileyici yaşayan besteci olarak nitelendirmektedir. The Observer (Birleşik Krallık'ta pazar günleri yayınlanan gazete) Young'ın eserlerini müziğin son yarın yüzyılını derinden etkileyen çalışmalar olarak nitelmiştir. Eserlerinin çoğunu dayandırdığı ve daha sonra "Dream chord" (Rüya akoru) adını verdiği dört perde, Bern'deki telefon direklerinin çıkardığı sürekli seslerin bir yansımasıdır (Grimshaw, 2012).

Solo Piyano Eserleri

1. Piano Piece for David Tudor #1
2. Piano Piece for David Tudor #2
3. Piano Piece for David Tudor #3
4. Piano Piece for Terry Riley #1
5. Piano Piece for Terry Riley #2
6. The well tuned piano

⁹ 1962'de Amerikalı sanatçı George Maciunas (1931-1978) tarafından kurulan uluslararası avangard sanatçı topluluğudur (<https://www.britannica.com/art/Fluxus>).

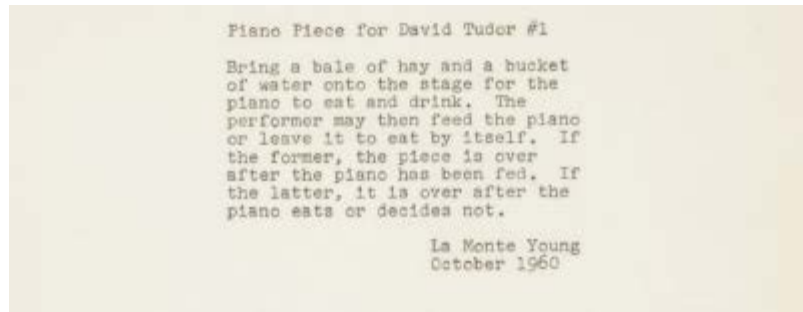
¹⁰ Müzikte "drone" tüm parça boyunca tınlayan (devam eden) armonik veya monofonik bir efekt veya eşliktir. "Drone" kelimesi aynı zamanda, artık kullanılmayan "burden, (bourdon or burdon)" (yinelenen) kelimesinde olduğu gibi, bir müzikal enstrümanın böyle bir efekt üretmeye yarayan parçaları için kullanılan isimdir. Ek olarak "burden" kelimesi şarkıların her kıtasında (nakarat) tekrarlanan kısımları için de kullanılmaktadır (<https://www.britannica.com/art/drone-music>).

7. Scherzo in a minör
8. Rondo in d minör
9. Fugue in f minör two pianos;
10. Prelude in f minor piano
11. Studies I, II, and III
12. Target for Jasper Johns
13. The Well-Tuned Piano
14. Chords from The Well-Tuned Piano

Piyanolu Ensemble Eserleri

1. Vision
2. Arabic Numeral (Any Integer) to H.F.
3. Annod (1953–55) 92 X 19 Version for Zeitgeist (1992) (Grimshaw, 2012).

Şekil-26'da ve şekil-27'de görülen, Young'ın Piano Piece for David Tudor #1, #2 ve #3 olarak adlandırdığı eserleri kavramsal sanat alanında ilginç eser örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Piano Piece for David Tudor başlıklı eserlerinin ilkinde besteci; icracıdan sahneye bir balya saman ve bir kova su getirerek piyanoyu beslemesini ya da piyanonun kendisinin beslenebilmesi için piyanonun önüne koyulmasını istemektedir. İkincisinde piyanonun tuşlarını örten kapağın icracı tarafından duyulabilecek hiçbir ses çıkarmadan kapatılmasını, performansın da bu eylem başarılı olduğunda veya denemekten vazgeçildiği anda bitmesini istemektedir. Üçüncüsünde ise hiçbir açıklama yapılmadan sadece "most of them were very old grasshoppers" (birçoğu oldukça yaşlı çekirgelerdi) cümlesine yer verilmiştir.



Şekil 2.26 La Monte Young - Piano Piece for David Tudor #1
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/127638>



Şekil 2.27 La Monte Young - Piano Piece for David Tudor #2, #3
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/127638>

2.5.15. György LIGETI

Tam adı György Sándor Ligeti olan Macar besteci, günümüzde Romanya'nın Transilvanya olarak bilinen bölgesinde 28 Mayıs 1923'de doğmuş ve 12 Temmuz 2006'da Viyana'da ölmüştür. Avangard müziğin ses ve ton renklerini değiştirmek üzerine çalışmış alanının başta gelen bestecilerinden biridir (<https://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Ligeti>).

1956 yılındaki Macar devrimine kadar Macaristan'da eğitim görmüş ve eğitim vermiş, bu tarihten sonra Viyana'ya kaçmıştır ve daha sonra Avusturya vatandaşı olmuştur. Stockhausen gibi avangard bestecilerle tanışarak Cologne, Darmstadt, Stockholm ve Viyana'daki yeni müzik merkezleri ile bağlantı kurdu. 1960'da, bestecinin sahneden seyirciyi değerlendirmesinden oluşan eseri Future of Music ve 100 metronomu kontrol eden 10 icracı için bestelediği Poème symphonique eserleri ile sansasyona sebep olmuştur (<https://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Ligeti>).

Ligeti'nin 1950'den sonraki müziği besteleme anlamında radikal yaklaşımlar içermektedir. Müziğinde özel müzikal aralıklar, ritimler ve armoniler sıklıkla farkedilir halde değildir ancak birlikte berraklık ve dinamik amaçlı hareketler ile bağlantı kuran bir müzik yaratmak adına birlikte hizmet etmektedirler. Bu örnekler orkestra için bestelediği Atmosphères, soprano, mezzo soprano, iki koro ve orkestra için bestelediği

Requiem ve koro için bestelediği Lux Aeterna eserlerinde görülebilmektedir. Bu eserleri daha sonra Stanley Kubrick'in 2001: A Space Odyssey filminde kullanılmış ve Ligeti'yi daha büyük bir dinleyici kitlesi ile tanıştırmıştır. Aventures ve Nouvelles Aventures isimli eserlerinde çokal ve enstrümental seslerin arasındaki farkı geçersiz kılmayı denemiştir. Bu eserlerde şarkıcılar geleneksel anlamda şarkı söyleme ile ilgili neredeyse hiçbir şey yapmamaktadırlar (<https://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Ligeti>).

Solo piyano eserleri

1. Four Early Piano Pieces: Basso Ostinato
2. Due capricci
3. Invention
4. Musica ricercata
5. Chromatische Phantasie
6. Trois Bagatelles, for David Tudor
7. Études pour piano, Book 1
8. Études pour piano, Book 2
9. L'arrache-cœur
10. Études pour piano, Book 3

Piyanolu ensemble eserleri

1. Induló
2. Polifón etüd
3. Allegro
4. Három lakodalmi tánc
5. Sonatina
6. Three Pieces for Two Pianos
7. Négy lakodalmi tánc
8. Öt Arany-dal
9. Der Sommer (Griffiths, 2001d).

dédiée à Pierre Boulez
Étude 3: Touches bloquées

21

Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

p
"stuttering" / „stotternd“

senza ped. (sempre)

Şekil 2.28 Györgi Ligeti- Etude 3: Touches bloquées
Kaynak: <https://www.scribd.com/document/391985647/Ligeti-Etudes>

2.6. İlgili Yayınlar

Cowell (1969) "New Musical Resources" adlı kitabında, Tını Birleşimleri başlığı altında polyharmony, ton kalitesi, uyumsuz kontrpuan konularını; Ritim başlığı altında zaman, tekrarlanan kalıplar, nüanslar, form, kalıplar ve zaman birleşimi, tempo, ritim dizileri konularını; Akor Kurulumu başlığı altında ise farklı aralıklardan akor üretme ve cluster akor konularını detaylı olarak açıklamıştır.

Ishii (2005) "The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music" adlı çalışmasında, 20. Yüzyıl Amerikan bestecilerinin piyano eserlerini, teknik ve yorum zorluklarını incelemeyi amaçlamıştır. Extended tekniklerin gelişim sürecini de inceleyen araştırmacı, klasik gelenekteki üst düzey piyano repertuarı üzerinde yoğunlaşmış ve ek olarak extended tekniklerin, değişen müzikal ve estetik değerleri nasıl yansıttığından bahsetmiştir.

Önal (2005) “Henry Cowell’ın Piyanodan Farklı Tını Elde Etme Teknikleri” adlı çalışmasında; Amerika’lı çağdaş bestecilerin hangi yönleriyle Avrupa kaynaklı klasik müzikten ayrılarak kendi müziklerini nasıl yarattıkları hakkında bilgiler vererek yeni müziğin oluşması, bestecilerin farklı tınlar elde etme çalışmaları konularında bilgiler sunmuştur. Çalışmasında Henry Cowell’ın piyano eserlerinde kullandığı cluster akorlar ve bestecinin kendisinin deyimi ile tarihe geçen ”string piyano” teknikleri konularında detaylı incelemelere ve bestecinin piyano eserlerine yer vermiştir.

Şekercioğlu (2008) “20. ve 21. Yüzyıla ait Obua Eserlerinde Yeni Arayışlar ve Çalım Teknikleri” adlı çalışmasında; 20. yüzyıldan günümüze kadar bestelenmiş eserlerde karşımıza çıkabilecek yeni obua çalım teknikleri hakkında bilgiler sunmaktadır. Bu tekniklerin çalımını kolaylaştıracak çalışmalara ve bilgilere yer verilmektedir. Çalışmanın ilk bölümünde 20. yüzyıl müziğinin genel yapısına, tarihine ve gelişimine, ikinci bölümünde bu dönemde kullanılan çeşitli obua tekniklerini araştırarak, bu tekniklerin uygulanmasını sağlayan çalışmalara ve bilgilere, üçüncü bölümünde obua repertuarına yenilik katmış obuacılar hakkında bilgilere, dördüncü bölümünde ise modern obua müziğinde yer alan temalara ve bu dönemde yazılmış obua eserleri hakkında bilgilere yer vermiştir. Çalışmanın son bölümünde obua repertuarındaki postmodernizm dönemini anlatarak, bu dönem hakkında gerekli bilgi ve düşünceleri bu tezden yararlanacak obuacılar için derlemiştir.

Türkmen (2009) “Çağdaş Çalgı Tekniklerinin Kemençe, Ud, Kanun ve Neye Uyarlanması” adlı çalışmasında; Çağdaş müzikte Türk Müziği çalgılarının kullanılmasının yeni estetik boyutlar yaratabileceği düşüncesinden hareketle, bu çalgıların karakteristiklerini ve imkânlarını araştırmıştır. Çalışmasının sonuç kısmını genel gözlemler ve problemler olarak iki kısma ayırmıştır. Genel gözlemler kısmında yazılı müziğin yorumlanması, yeniliklere icracıların yaklaşımları, üzerine gözlemlere yer verirken, problemler kısmında toplu çalma ile ilgili problemlere ve çalgıların yapısal problemlerine değinmiştir.

Proulx (2009) “A Pedagogical Guide To Extended Piano Techniques” isimli çalışmasında, daha çok piyanonun tuşlarından ziyade iç kısmında kullanılan extended piyano teknikleri hakkında bilgi vermenin yanı sıra, tekniklerin kullanımları hakkında bilgiler vererek sınıflandırmıştır. Extended tekniklerin çalışılması ve teknikler üzerinde beceri kazanılması amacıyla kolaydan zora doğru ilerleyen egzersizler oluşturmuş ve bu

tekniklerin daha ustaca kullanılabilmesi ve piyano öğrencilerinin hem ufkunun genişlemesi hem de extended teknikleri kullanmanın sağlayacağı kazanımları edinebilmeleri adına bir ders programı sunmuştur.

Vaes (2009) “Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice” adlı çalışmasında piyanonun tarihçesinden ve kullanım amaçlarından başlayarak, extended piyanonun tarihsel serüvenini geniş bir çerçevede incelemiş, extended teknikleri, bu tekniklerin ve piyanonun sınırlarını araştırmıştır. Kullanılan teknikleri, bu teknikleri kullanan bestecileri ve eserlerini ortaya koyarak bu eserler ve teknikler konusunda detaylı incelemeler, açıklamalar ve analizler yapmıştır.

Dullea (2011) “Performing Extended Techniques in Contemporary Piano Repertoire: Perspectives on Performance Practice, Notation and The Collaborative Process in The Use of The Inside Of The Piano And Non-Conventional Methods” adlı çalışmasında, extended tekniklerin çıkış noktalarından, bu tekniklerin nasıl uygulandıklarından bahsetmiştir. Bu teknikleri kullanan icracılara ve tekniklerin notasyonuna, besteci ve icracı işbirliğine değinmiştir. Extended tekniklerin nasıl daha rahat kullanılabileceği konusuna değinerek, topluluklar içerisinde ortaya çıkabilecek sorunları ele alarak bu sorunların nasıl aşılacağını ortaya koymuştur.

Akbulut (2010) “The Use of Extended Piano Techniques at Conservatories in Turkey” adlı çalışmasında, piyanoda extended teknikleri içeren piyano repertuarının rolünü, konservatuvar piyano eğitimcilerinin pedagojik yaklaşımları içerisinde değerlendirmiştir. Araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda katılımcıların yüzde 80’lik kısmın extended piyano tekniklerinin Türkiye’deki konservatuvarlarda çalınmadığını veya nadiren çalındığını belirtmiştir. Yüzde 20’lik kısım ise extended teknikleri içeren repertuarın hem öğrenciler hem de eğitimciler tarafından çalındığını belirtmiştir. Bu teknikler piyano eğitiminde ve repertuarında geniş şekilde yer bulmasa da görüşülen müzik eğitimcilerinin yüzde 90’lık kısmı bu teknikler konusunda pozitif bir bakış açısına sahiptir. Katılımcıların Yüzde 40’lık kısmı teknikleri içeren repertuarın çalışılmasının ve bilinmesinin kesinlikle gerekli olduğunu savunurken, yüzde 40’lık kısmı müfredata dâhil edilmesinin gerekli olmadığı görüşündedir. Verilere göre katılımcıların yüzde 90’lık kısmı extended teknikleri kullanan piyano eserlerinin çalışılmasının öğrencinin ilgisine bağlı olması gerektiğine inanmaktadır. Katılımcıların yüzde 60’lık kısmı extended tekniklerin

çalışılmasının öğrencilerin müzikal gelişimleri üzerinde; daha geniş bir müzikal bakış açısı kazanılması, bu teknikleri kullanan repertuvara aşına olunurken müzikal yeniliklere daha açık olmak ve öğrencinin yaratıcılık düzeyini arttırmak gibi pozitif etkiler yaratacağını iddia etmiştir.

Akbulut Demirci, Savaş (2012) “Modern Piyano Teknikleri ve İki Eser” adlı çalışmalarında, Mesruh Savaş’ın (1978-) 2011 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda uygulanan “Modern Piyano Teknikleri ve Müzik Öğretmenliği Programında Uygulanması” adlı proje için bestelediği ilk iki eserin müzikal analizi yapılmıştır. Böylelikle bu iki eserin piyano edebiyatı içindeki yeri ve piyano edebiyatına katkıları incelenmiş ve araştırmanın sonucunda eserlerde sağ ve sol el parmak ucu ile pizzicato yapma, demir keski, ataç ve demir para gibi değişik araçları kullanarak metalik sesler elde etme gibi tekniklerin kullanıldığı görülmüştür. Modern teknikleri kullanarak yazılan eserlerin incelenmesiyle bu konuda sadece bir doktora tezinden oluşan Türkçe literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Araştırmanın sonucunda eserlerde değişik tınılar elde etmek için piyanoda alışılmışın dışında sağ ve sol el parmak ucu ile pizzicato yapma, demir keski, ataç ve demir para gibi değişik araçları kullanarak metalik sesler elde etme, glissando, pizzicato gibi tekniklerin kullanıldığı görülmüştür. Eserlerin Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin icra edebilecekleri düzeyde yazılmış olmaları sebebiyle piyano edebiyatı içinde önemli bir yere sahip oldukları düşünülmektedir.

Karaçetin (2013) “20. Yüzyılda Sanatta ve Klasik Batı Müziğindeki Akımlar Sonucu Klarnette Gelişen Modern Çalım Teknikleri” adlı çalışmasında; 20. yüzyılda Sanatta ve Klasik Batı Müziğindeki akımlar sonucu klarnette gelişen modern çalım tekniklerini, icra yöntemlerini ve yeni nesil Klasik batı Müziği Türk bestecilerinin gelişmeler ile ilgili görüşlerini araştırmıştır. Çalışmasının birinci bölümünde 19. yüzyıldan başlayarak toplumsal, sosyal, bilimsel, sanatsal açıdan, içince buldukları, bir sonraki yüzyılın gereklilikleri ve her alandaki ihtiyaçlar gereği, insanların kavramlar doğrultusunda nasıl bir yol çizdiklerini, özellikle sanat dalları ve müzik sanatı ile ilgili, her biri kendi içinde buluş olarak nitelendirilebilecek çeşitli akımların oluşmasına sebep olan ufuk açıcı değerleri, ikinci bölümünde, müzik sanatı içerisinde, birinci bölümde yer alan kavramlardan dolayı oluşmuş akımlar sonucu, tahta üflemeli çalgılar ailesinden olan klarnet’in 20.yüzyıl içerisinde gelişen modern ya da çağdaş çalım teknikleri ile ilgili

bilgileri, üçüncü bölümünde ise halen yaşamakta olan Klasik batı Müziği Türk bestecilerinden bir kaçının, birinci ve ikinci bölümde anlatılan bilgiler ile ilgili görüşlerini, değerlendirmelerini, fikirlerini ele almıştır.

Cebe (2014) “İnsan Sesi, Vurmalı Çalgılar, Piyano ve Arp Çalgılarındaki Yeni İcra Tekniklerinin 20. Yüzyıldan Günümüze Tarihsel Gelişimi ve Bu Tekniklerin Notasyonu” adlı çalışmasında; başta insan sesindeki gelişmeler olmak üzere, vurmalı çalgılar, piyano ve arp çalgılarındaki yeni çalım tekniklerini, eser örneklerini ve yeni yazım tekniklerinin notalanmasını göstererek, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayıp günümüze kadar gelen süreç içerisindeki gelişmeleri incelemiştir.

Akbulut Demirci, Sungurtekin, Yılmaz, Engür (2015) “Extended Piano Techniques and Teaching in Music Education Departments” adlı çalışmasında, Uludağ Üniversitesi Müzik Bölümü’nden seçilmiş 16 öğrenci üzerinde, extended piyano teknikleri kullanılarak bestelenen 6 eserin bu öğrencilere öğretilmesi sürecini ve öğrencilerin başarılarını istatistiksel veriler ile ortaya koymuşlardır. Eğitim fakültesi, güzel sanatlar eğitimi bölümü, müzik eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin modern piyano tekniklerinin öğretilmesine yönelik yaklaşımlarını ve başarı oranlarını ölçmeyi amaçlamışlardır. Araştırmanın 5 haftalık eğitim süresinin sonucunda; diğer eserlere kıyasla birinci eserin hedef davranışları büyük ölçüde geliştirdiği, ikinci, üçüncü ve dördüncü eserlerin hedef davranışları orta seviyede geliştirdiği, beşinci ve altıncı eserlerin ise hedef davranışları düşük seviyede geliştirdiği görülmüştür. Altı öğrencinin yarı yapılandırılmış görüşme formuna verdiği cevaplar tüm öğrencilerin projeyi farklı bakış açıları kazandırması sebebiyle, beş öğrencinin bilgi düzeylerini arttırması sebebiyle faydalı bulduklarını göstermiştir. Bir öğrenci zamanın yetersiz olduğunu belirtmiştir. Bir öğrenci ise çalışmayı çok detaylı bularak olumsuz görüş bildirmiştir.

Chen (2015) “Inventions On The Keyboard” adlı çalışmasında, 20. Yüzyıl’da müziğin ve bestecilerin ne yönde değişimler ve gelişimler gösterdiklerinden, değişen müzikal ve estetik yönelimlerden bahsetmiştir. Piyanoda kullanılan extended tekniklerin çıkış noktalarını, bu tekniklerin kullanılmaya başlamasında öncülük eden besteciler ve onların eserlerini inceleyerek uygulanma zorlukları ile karşılaşılabilecek diğer sorunlar üzerinde durmuştur.

Önertürk (2015) “20. Yüzyıl Müziğinde Öne Çıkan Flüt Tekniklerinin İncelenmesi ve Oluşabilecek Sorunlarla İlgili İcracı ve Bestecilere Tavsiyeler” adlı çalışmasında; 20. Yüzyıl müziğinde öne çıkan flüt teknikleri inceleyerek, besteci ve icracılara tekniklerin uygulanması hakkında tavsiyeler vermiştir. Nitel araştırma teknikleri kullanılarak hazırladığı çalışmasında, 20. yüzyılda öne çıkan yeni flüt tekniklerinin incelenip araştırılması ile elde edilen bulguları, analitik yöntemler ile kullanmıştır. İhsan Doğramacı Bilkent ve Ankara Üniversite’lerinin kompozisyon ve flüt sınıfları ile yapılan yeni flüt teknikleri çalıştaylarında saptanan yorumsal sorunları inceleyip, analiz ederek, ilgili sorunlara çözüm önerileri üretmiştir.

Akbulut Demirci (2016) “Modern Piyano Teknikleri ve İki Örnek” adlı çalışmasında Mesruh Savaş’ın (1978-) 2011 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda uygulanmaya başlanan “Modern Piyano Teknikleri ve Müzik Öğretmenliği Programında Uygulanması” adlı proje için bestelediği altı eserden son iki eser incelenmiştir. Böylelikle bu iki eserin piyano edebiyatı içindeki yeri ve piyano edebiyatına katkıları incelenmiş ve araştırmanın sonucunda eserlerde sağ ve sol el parmak ucu ile pizzicato yapma, glissando, piyanonun kâğıt ile hazırlanması ve orta pedal kullanımı gibi tekniklerin kullanıldığı görülmüştür. Modern teknikleri kullanılarak yazılan eserlerin incelenmesiyle, bu konuda bir doktora tezi, iki makale ve iki bildiriden oluşan Türkçe literatüre katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Araştırmanın sonucunda “On the Wire” adlı setin beşinci ve altıncı eserlerde kullanılan modern tekniklerin; Piyanonun teller üzerine kâğıt koyulmasıyla hazırlanması, sağ el tırnaklarla veya parmak ucu ile tellerde glissando inici ve çıkıcı, iki el inici glissando, sağ ve sol el pizzicato, orta pedalın kullanılması, mikroton kullanımı olduğu bulunmuştur.

Karcılıoğlu (2018) “Yaylı Çalgılarda Kullanılan Modern İcra Teknikleri ve Grafik Notasyonu” adlı çalışmasında; 20. yüzyılda yaylı çalgıların genişletilmiş icra ve yazım tekniklerinin incelemiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında önemli olan modern çalgı teknikleri sonucunda doğan grafik notasyon örneklerine de çalışma içinde yer vermiştir. Çalışmasında, konuya ilgi duyan bestecilere ve icracılara bu tekniklerin literatürde nasıl kullanıldığını ve notasyonu hakkında faydalı olabilecek bir kaynak oluşturabilmeyi amaçlamıştır. Yaptığı literatür taramasıyla, konu ile ilgili yazılmış makaleleri, kitapları ve partiyonları incelemiştir.

BÖLÜM 3

3 YÖNTEM

Bu kısımda araştırmanın problemi ve araştırma sorularına ilişkin yöntem açıklanmış, araştırma modeli, araştırma grubu, verilerin toplanması, analizi ve yorumlanması konularına değinilmiştir.

3.1 Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada geleneksel piyano notasyonundan farklı unsurlar içermekte olan extended piyano tekniklerinin notasyonu analitik yaklaşımla ele alınmak istenmiştir. Bu eserlerdeki notasyon ve ifadelerin analitik genelleme karmaşık ve alışılmadık teknikleri içeren eserler hakkında bilgi, beceri ve deneyim kazanmak isteyen icracılara yardımcı olacaktır. Bu kapsamda, araştırmada iki araştırma problemi oluşturulmuştur. Birincisi, araştırma için belirlenen piyano müziği repertuar çerçevesinde, extended piyano teknikleri için kullanılan notasyon, sembol ve müzikal ifadelerin tespit edilerek açıklanması; ikincisi ise bu bestecilerin extended piyano tekniklerinin piyano eğitiminde uygulanma durumu konusundaki görüşlerinin alınmasıdır. Bu amaçlar doğrultusunda nitel araştırma yaklaşımı içinde yer alan desenlerden durum çalışması deseni ile araştırma sistematik bir şekilde planlanmıştır.

Creswell (2015)'e göre durum çalışması; “araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler (durumlar) hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin gözlemler, mülakatlar,, görsel-ışitsel materyaller ve dokümanlar ve raporlar) aracılığıyla detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır” (Creswell, 2015;97). Bu araştırmada extended piyano teknikleri ile yazılmış müzik dökümanlarının sembol ve ifade bakımından derinlemesine incelenmesi ve bu tekniklerinin uygulanma durumları konusunda besteci görüşlerinin alınması bu desende planlanan süreçlerdir. Durum çalışmasında eleştirilen konulardan bir tanesi; tek bir durum üzerinden genellemeler yapılamayacağı konusundadır. Ancak Yin (1984) durum çalışmalarında amacın genelleme yapmaktan ziyade teorileri genellemek ve geliştirmek (analitik genelleme) olduğunu belirtmiştir (Subaşı ve Okumuş, 2017; 421).

3.2 Çalışma Grubu

Çalışma grubunda extended teknikleri kullanan 33 kişiye e-posta, telefon, mesaj ve yüz yüze görüşme yoluyla ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu katılımcılardan iki tanesi yurt dışında diğerleri Türkiye’de yaşamaktadır. Araştırma kapsamında Türkiye’de yaşayan 8 kişi gönüllü olarak yer almak istemiştir. Katılımcıların ikisi kadın altısı erkektir. Katılımcıların yaş aralığı 30 ve 55 arasında değişmektedir. Bir besteci serbest çalışmakta olup diğerleri üniversitelerde görev almaktadır.

3.4 Verilerin Toplanması

Araştırmanın verileri araştırmacı tarafından iki şekilde toplanmıştır. Piyano repertuarının incelenmesinde doküman incelemesi, içerik analizi yapılmış ve bestecilerin extended tekniklerin kullanımına ilişkin görüşleri yapılandırılmış görüşme formu toplanmıştır.

Birinci araştırma sorusunda belirtilen Extended tekniklerin uygulamalarının ve bestecilerin bu teknikleri eserlerinde kullanma şekillerinin saptanması için extended teknikleri ve ilgili sembol ve ifadeleri yoğun şekilde içermeleri sebebiyle 52 adet piyano repertuar dökümanı incelenmiştir.

Bu dökümanların içerisindeki verilerin toplanmasındaki aşamalar şöyledir.

1. Extended piyano tekniklerini içeren piyano repertuarının notalarının basılı ve dijital ortamlardan temin edilmesi,
2. Piyano ve piyanolu ensemble için bestelenmiş dokümanlardan oluşan 52 eserde kullanılan extended piyano tekniklerinin belirlenmesi,
3. 52 eser içerisinde extended piyano teknikleri için kullanılan notasyon ve sembol ve ifadelerin belirlenmesi ve paint programı ile ilgili notasyonun ve sembollerin işaretlenerek görsel haline getirilmesi
4. 52 eser içerisinde extended piyano teknikleri için kullanılan notasyon ve sembol ve ifadeler arasındaki farklılıkların ve benzerliklerin belirlenmesi.

Çalışma grubunun görüşlerini belirlemek için 3 uzman görüşünden yararlanılarak araştırmacı tarafından soru formu geliştirilmiştir. Geliştirilen form yüz yüze, mail yoluyla ve telefon yoluyla uygulanmıştır. Başlangıçta katılımcılara araştırma ve yapılandırılmış görüşme formu hakkında bilgiler verilmiş, gönüllü olup olmadıkları sorulmuş, gönüllü

olan 8 kişi ile araştırma yapılmıştır. Geliştirilen soru formuyla, 1-Extended piyano tekniklerinin notasyonunun anlaşılma durumu, 2-Piyano eğitiminde kullanılma durumu, 3-İcracı yetiştiren kurumlarda teknikler üzerine verilen bir eğitimin olup olmadığı, 4-Böyle bir eğitimin gereklilik durumu, 5-Extended teknikleri tanıyan bestecilerin ve icracıların bu tekniklerle nasıl tanıştıkları, 6-Bestecilerin deneyimlerini nasıl kazandıklarına ilişkin veriler toplanmıştır.

Yıldırım ve Şimşek'e (2008) göre, doküman analizi, "araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Tek başına bir araştırma yöntemi olabildiği gibi diğer nitel yöntemlerin kullanıldığı durumlarda ek bilgi kaynağı olarak da işe yarayabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008; 187-188).

Yıldırım ve Şimşek'e (2008) göre içerik analizinde "birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde biraraya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamak" amaçlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2008; 227).

3.5 Veri Toplama Araçları

Araştırmada extended teknikler için kullanılan sembol, ifade ve işaretlerin belirlenmesi için 9 bestecinin 52 eseri incelenmiştir. Eserleri incelenen bestecilerin isimleri ve eserlerinin isimleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 3.1 Araştırmada İncelenen 52 Eser ve Bestecileri

Eserler	Besteciler
Little Concerto Sinister Resonance Tiger Piano Concerto Aeolian Harp Dynamic Motion The Banshee	Henry Cowell
Makrokosmos Volume I Makrokosmos Volume II Five Pieces for Piano	George Crumb,
Piano Distance	Toru Takemitsu,
Lengua Animal	Abel Castro Larrea,
Toccata Troncata Piano Sonata	Sofia Gubaidulina
Sheva Sahaf	Chaya Czernowin
Ein Kinderspiel Guero	Helmut Lachenmann
Klavierstück XII Etude 3: Touches Bloquées	Karlheinz Stockhausen Györgi Ligeti

3.5 Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Araştırmada, doküman ve içerik analizinden elde edilen bilgiler tablolaştırılarak ve sınıflandırılarak verilmiştir. Extended tekniklerin gelişim süreçleri, keşfedilmelerini sağlayan gelişmeler, bestecilerin yönelimleri ve konu ile ilgili Türkiye’de ve yurt dışında yapılmış çalışmalar incelenerek, extended tekniklerin ne oldukları, nasıl uygulandıkları ve gelişim süreçleri ortaya koyulmuştur.

Araştırmada ulaşılabilen eserlerde kullanılan extended piyano tekniklerinin betimsel analizi için Şekil-29’da yer alan Hinkley (2017) ve Ishii’nin (2005) sınıflandırmaları temel alınarak belirlenen temalar kullanılmıştır. 1-Clusterlar, 2-Sympathetic Resonance, 3-Telleri çekmek, 4-Tellere vurmak, 5- Tellerin sürtülmesi, 6-Glissando, 7-Tremolo, 8-Mute/Pizzicato, 9-Harmonik sesler, 10-Perküsif ve vokal teknikler olarak on tema belirlenmiştir. Extended piyano tekniklerinin analizinin detaylı şekilde yapılabilmesi için, Hinkley ve Ishii’nin birden fazla temayı aynı maddede barındıran sınıflandırmalarının aksine araştırmacı tarafından bu teknikler ayrı ayrı temalandırılmıştır. Farklı materyallerin piyanoya eklenmesi (düzenlenmiş piyano), mikrotonların kullanımı ve ses yükseltme teknolojilerinin kullanımı extended piyano teknikleri içerisinde yer alsa da bu uygulamaların icra tekniği olmadığı, piyano önceden hazırlandıktan sonra klasik teknikler ile icra yapıldığı gerekçesiyle, yapılan incelenmenin dışında bırakılmıştır. Yeni pedal efektleri ise pedalların kullanım şekillerinde bir değişiklik bulunmadığı, sadece kullanılan diğer extended piyano teknikleri için farklı efektler elde etmek amacıyla kullanılıyor olması sebebiyle inceleme dışında bırakılmıştır.

Temalandırma çerçevesinde 52 eserde yer alan extended piyano teknikleri için notasyonda kullanılmış farklı ifadeler ve semboller, bu ifade ve sembollerdeki benzerlikler ve farklılıklar tablolar halinde gösterilmiş ve değerlendirilmiştir. Extended piyano tekniklerine, Hinkley ve Ishii’nin sınıflandırması çerçevesinde araştırmada belirlenen temalara göre, incelenen 52 eser içerisinde yer verilme sıklığının belirlenmesi amacıyla içerik analizi yapılmış, veriler tablo halinde sunulmuştur.

Besteci görüşleri konusunda, extended tekniklerin edinimine ilişkin besteci görüşleri, extended tekniklerin eğitimde yer almasına ilişkin besteci görüşleri, extended tekniklerle bestelenmiş eserlerin program notları, nota üzerinde kullanılan sembol ve

ifadelere ilişkin besteci görüşleri başlıklı temalar oluşturulmuş ve bu başlıklarda incelenmiştir.



Şekil 3.1 Hinkley'in (2017) ve Ishii'nin (2005) Extended Piyano Teknikleri Sınıflaması Çerçevesinde Oluşturularak Doküman Analizinde Kullanılan Temalar

BÖLÜM 4

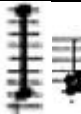
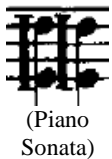
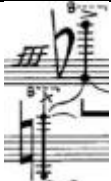

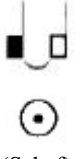

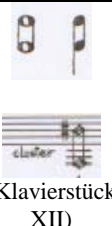






4 BULGULAR

Çalışmanın bu kısmında piyanoda kullanılan extended tekniklere, bu tekniklerin farklı sınıflandırmalarına, sınıflandırmalar arasından en detaylı olan kullanılarak, ilgili alanda önemli bestecilerin ulaşılabilen eserlerinde kullanılan extended piyano tekniklerinin sembol ve ifadelerinden oluşturulmuş tabloya, tablonun yorumlanmasına, uygulanan yapılandırılmış görüşme formuna cevap veren bestecilerin görüşlerine yer verilmiştir.

4.1 Extended Piyano Teknikleri Repertuarında Bu Tekniklerin İfade Edilmesi İçin Bestecilerin Eserlerinde Kullandığı Sembol ve İfadelere İlişkin Bulgular

Bu bölümde bestecilerin piyano müziğinde uygulanan extended teknikler için kullandıkları semboller ve ifadeler, piyanoda extended tekniklerin, araştırmada yapılan literatür taramasında elde edilen bulgulara göre sınıflandırılması doğrultusunda tablolar halinde sunularak açıklanmıştır. Henry Cowell'ın Little Concerto, Sinister Resonance, Tiger, Piano Concerto, Aeolian Harp, Dynamic Motion ve The Banshee isimli eserleri; George Crumb'ın on ikişer parçadan oluşan Makrokosmos Volume I, Makrokosmos Volume II ve beş parçadan oluşan Five Pieces For Piano isimli eserleri; Toru Takemitsu'nun Piano Distance isimli eseri; Abel Castro Larrea'nın Lengua Animal isimli eseri; Sofia Gubaidulina'nın Toccata Troncata ve Piano Sonata isimli eserleri; Chaya Czernowin'in Sheva ve Sahaf isimli eserleri; Helmut Lachenmann'ın yedi parçadan oluşan Ein Kinderspiel ve Guero isimli eserleri; Karlheinz Stockhausen'ın Klavierstück XII isimli eseri incelenmiştir. Buna ek olarak yapılandırılmış görüşme formu ile alınan besteci görüşleri sunulmuştur. Düzenlenmiş piyano ve ses yükseltme teknolojilerinin kullanımı, piyanonun önceden hazırlanarak çalınmasını gerektirdiği için bir çalış tekniği olarak değerlendirilmemektedir. Yeni pedal efektlerinin kullanım şekillerinde bir fark bulunmamakta, sadece kullanılan diğer extended piyano teknikleri için farklı efektler elde etmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu nedenle düzenlenmiş piyano için bestelenmiş olan eserler, ses yükseltme teknolojileri ve yeni pedal efektleri temalandırmaya dâhil edilmemiştir.

Tablo 4.1 Bestecilerin Clusterlar İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	Henry Cowell	Sofia Gubaidulina	George Crumb	Toru Takemitsu	Cahaya Czernowin	Helmut Lachenmann	Karlheinz Stockhausen
	 (Little Concerto)	 (Piano Sonata)	 (Makro-kosmos Volume I)	 (Piano Distance)	 (Sahaf)	 (Ein Kinderspiel)	 (Klavierstück XII)
Sembol ve ifadeler	 (Tiger)		 (Makro-kosmos Volume II)		 (Sheva)		
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	 (Piano Concerto)						
	 (Dynamic Motion)						
	 (The Banshee)						

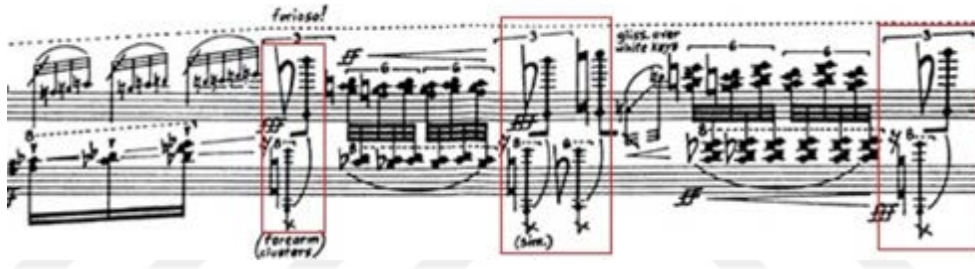
Clusterlar için kullanılan semboller incelendiğinde Czernowin haricinde, Cowell, Crumb, Takemitsu, Lachenmann, Gubaidulina ve Stockhausen'in eserlerinde bu tekniği aynı veya birbirine çok benzeyen semboller ile ifade ettiği görülmektedir. Cahaya Czernowin teknik için farklı bir sembol kullanmıştır. Crumb clusterlar için kullandığı sembollerin yanına büyük değiştirici işaretler koymuştur. Larrea ve Ligeti incelenen eserlerinde bu tekniği kullanmamışlardır. Şekil 4.1 - 4.2 - 4.3 - 4.4 - 4.5 - 4.6 - 4.7'de tablo 1'de yer alan sembollerin, eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



Şekil 4.1 Henry Cowell (1951) - Little Concerto (ölçü 61-66), clusterların nota içinde kullanımı



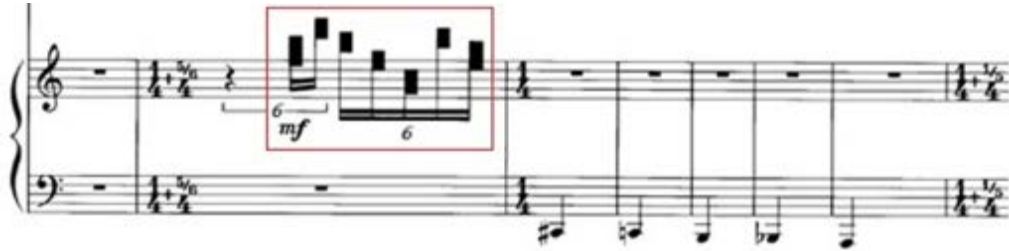
Şekil 4.2 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (3. bölüm, ölçü 128-131), clusterların nota içinde kullanımı



Şekil 4.3 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (No.10 Spring Fire, ölçü belirsiz), clusterların nota içinde kullanımı



Şekil 4.4 Toru Takemitsu (1961) - Piano Distance (ölçü 32-37), clusterların nota içinde kullanımı



Şekil 4.5 Cahaya Czernowin (2008) - Sahaf (ölçü 114-120), clusterların nota içinde kullanımı



Şekil 4.6 Helmut Lachenmann (1980) - Ein Kinderspiel (No. 3a Akiko, ölçü 1-4), clusterların nota içinde kullanımı







Şekil 4.7 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstücke XII (ölçü 40-41), clusterların nota içinde kullanımı

Tablo 4.2 Bestecilerin Tellerin Sympathetic Resonance İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	Henry Cowell	George Crumb	Toru Takemitsu	Sofia Gubaidulina
Sembol ve ifadeler	(Tiger)	(Makrokosmos Volume I)	(Piano Distance)	(Toccata Troncata)
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	(Dynamic Motion)			
		(Makrokosmos Volume II)		
		(Five Pieces For Piano)		

Tablo 4.2 Devamı

Besteci	Cahaya Czernowin	Helmut Lachenmann	Karlheinz Stockhausen	Györgi Ligeti
Sembol ve ifadeler				
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	(Sheva)	(Ein Kinterspiel)	(Klavierstück XII)	(Etude 3: Touches Bloquées)

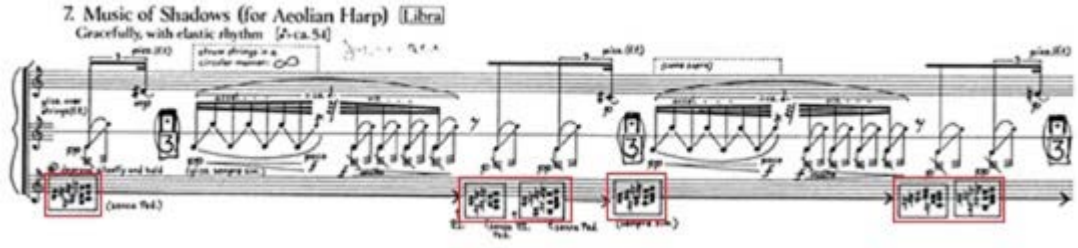
Sympathetic Resonance tekniğinin ifadesi için Cowell, Takemitsu, Stockhausen ve Ligeti eserlerinde eşkenar dörtgen şeklindeki sembolü kullanırken diğer besteciler teknik için farklı semboller ve ifade şekilleri kullanmışlardır. Cowell eşkenar dörtgen şeklindeki sembolün yanında Tiger isimli eserinde üçgen şeklinde notalar kullanarak tekniği ifade etmiştir. Crumb tekniği çoğunlukla uygulanmasını istediği notaları veya akorları bir çerçeve içerisine alarak göstermiştir. Aynı ifade şeklini Lachenmann'ın da tercih ettiği görülmektedir. Czernowin, Crumb ve Lachenmann'ın tercih ettiği sembole benzer bir tercih yapmış olsa da tamamen aynı olmadığı görülmektedir. Gubaidulina ise tamamen farklı bir gösterim şekli olarak standart notasyonda notaların yazıldığı alana "x" işaretleri koyarak tekniği ifade etmiştir. Larrea incelenen eserinde bu tekniği kullanmamıştır. Şekil 4.8 - 4.9 - 4.10 - 4.11 - 4.12 - 4.13 - 4.14 - 4.15 - 4.16 - 4.17'de tablo 2'de yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



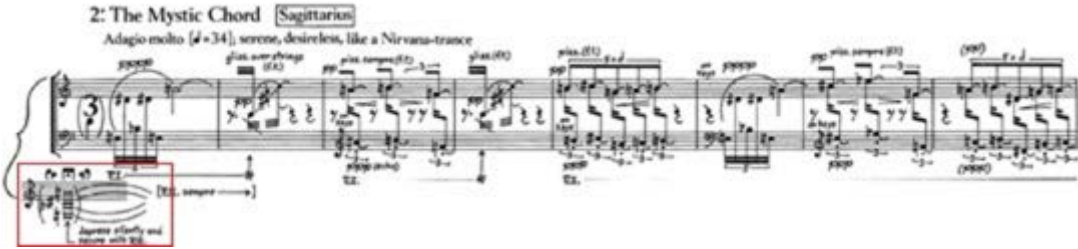
Şekil 4.8 Henry Cowell (1928) - Tiger (ölçü 15-18), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı



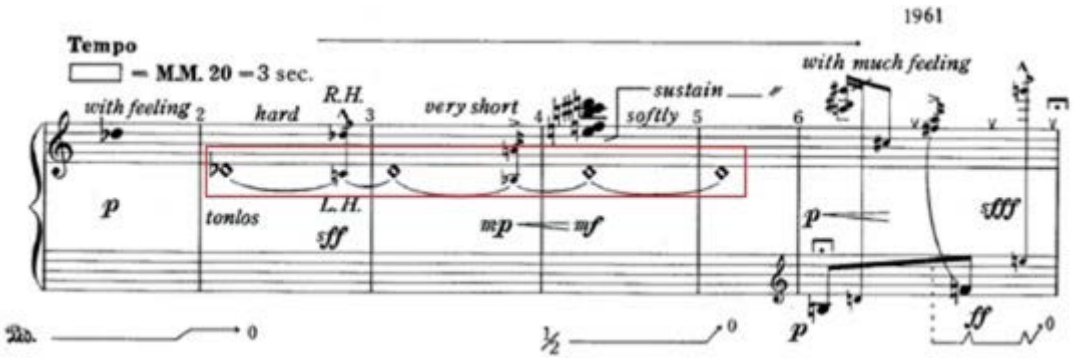
Şekil 4.9 Henry Cowell (1916) - Dynamic Motion (ölçü 1-6), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı



Şekil 4.10 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (No. 7 Music of Shadows, ölçü belirsiz), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı



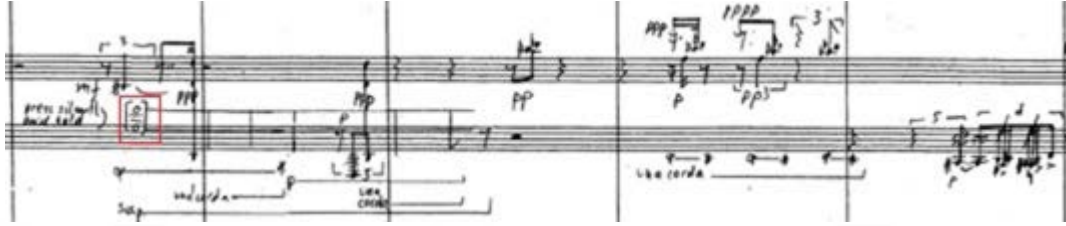
Şekil 4.11 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (No. 2 The Mystic Chord, ölçü 1-8), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı



Şekil 4.12 Toru Takemitsu (1961) - Piano Distance (ölçü 1-6), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı



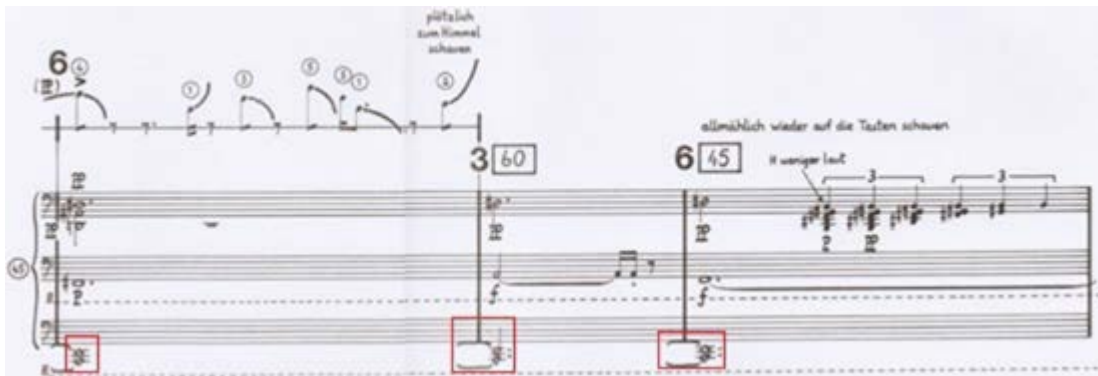
Şekil 4.13 Sofia Gubaidulina (1971) - Toccata Troncata (ölçü 29-32), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı



Şekil 4.14 Chaya Czernowin (2008) - Sheva (ölçü 24-28), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı



Şekil 4.15 Helmut Lachenmann (1980) - Ein Kinderspiel (No.1 Hänschen Klein, ölçü 5-8), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı

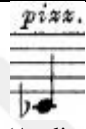


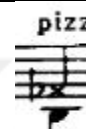
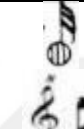



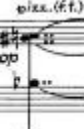


Şekil 4.16 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstücke (ölçü 45-47), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı



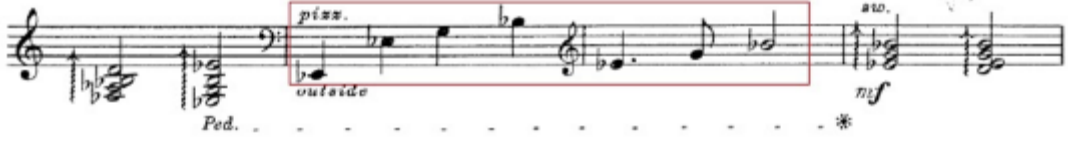
Şekil 4.17 Györgi Ligeti (1985) - Etudes Pour Piano (No.3 ölçü 1-5), "sympathetic resonance"ın nota içinde kullanımı

Tablo 4.3 Bestecilerin Tellerin Çekilmesi İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

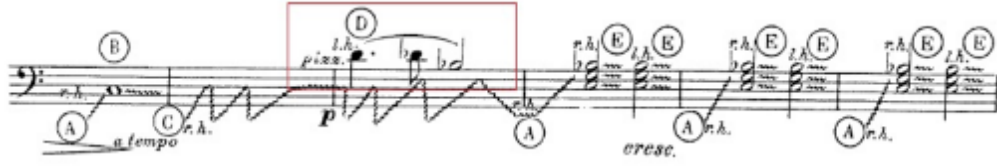
Besteci	Henry Cowell	George Crumb	Abel Castro Larrea	Sofia Gubaidulina	Helmut Lachenmann	Karlheinz Stockhausen
						
	(Aeolian Harp)		(Lengua Animal)	(Piano Sonata)	(Guero)	(Klavierstück XII)
						
Sembol ve ifadeler	(The Banshee)					
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)		(Makro-kosmos Volume I)				
						
		(Makro-kosmos Volume II)				
						
		(Five Pieces For Piano)				

Tellerin çekilmesi ile uygulanan teknikler gösterilirken genel olarak “pizz” ifadesinin tercih edildiği görülmektedir. Tamamıyla farklı bir sembol kullanan iki besteci Lachenmann ve Cowell olarak görülmektedir. Cowell “pizz” ifadesinden farklı olarak “The Banshee” isimli eserinde daire içerisinde D harfi kullanmıştır. Larrea teknik için “con plectro” ifadesini kullanmışken Lachenmann, tamamen farklı ve kendisine özel bir sembol geliştirip kullanmıştır. Takemitsu, Czernowin ve Ligeti incelenen eserlerinde bu

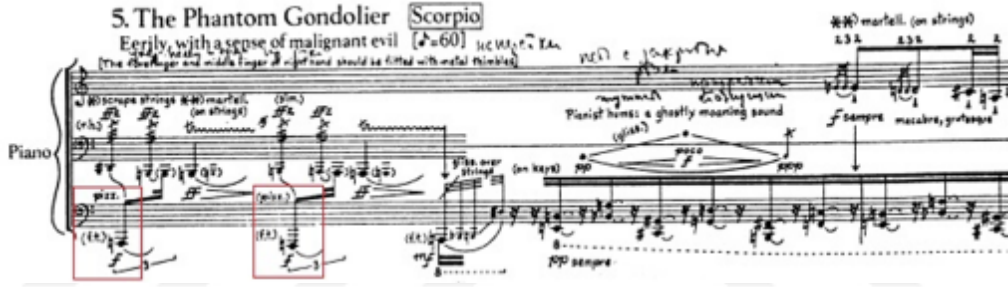
teknği kullanmamışlardır. Şekil 4.18 - 4.19 - 4.20 - 4.21 - 4.22 - 4.23 - 4.24'de, tablo 3'de yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



Şekil 4.18 Henry Cowell (1923) - Aeolian Harp (ölçü 5-8), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı



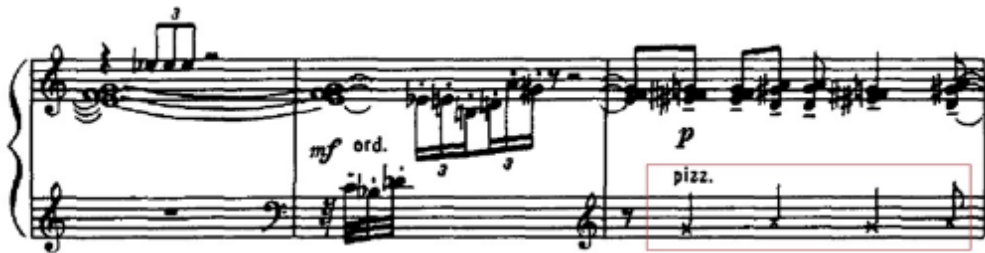
Şekil 4.19 Henry Cowell (1925) - The Banshee (ölçü 6-11), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı



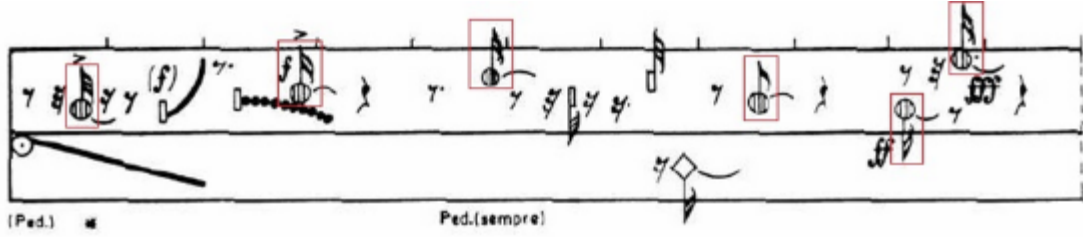
Şekil 4.20 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (The Phantom Gondolier, ölçü belirsiz), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı



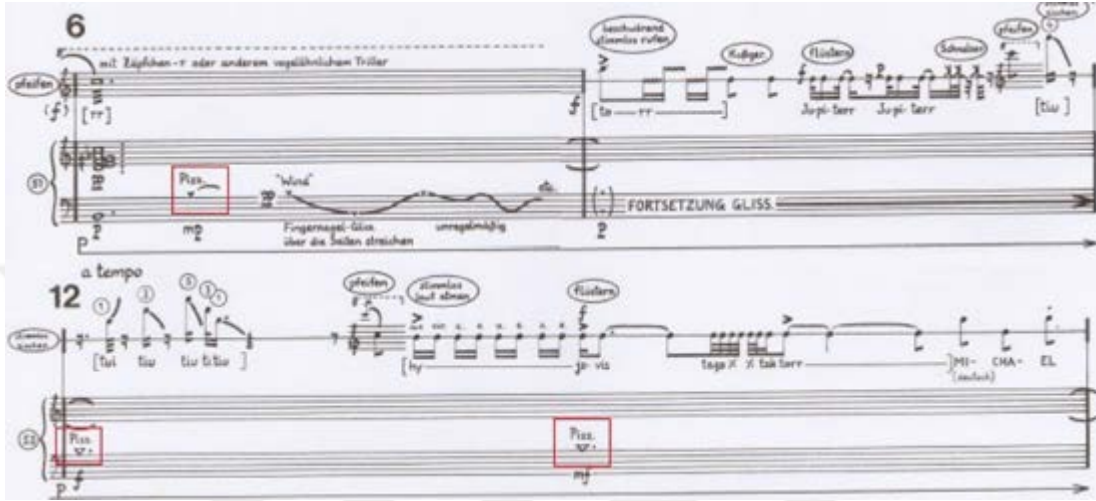
Şekil 4.21 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.22 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (2. bölüm, ölçü 21-23), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı




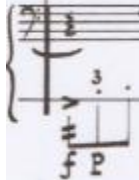



Şekil 4.23 Helmut Lachenmann (1969) - Guero (ölçü belirsiz), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı

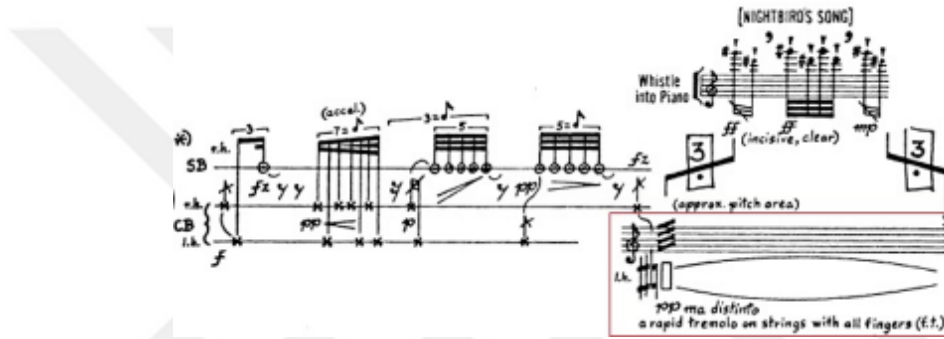


Şekil 4.24 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstücke XII (ölçü 51-53), tel çekme tekniğinin nota içinde kullanımı

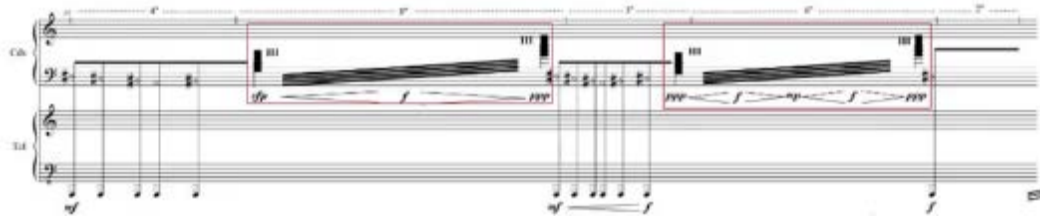
Tablo 4.4 Bestecilerin Tellere Vurulması İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	George Crumb	Abel Castro Larrea	Sofia Gubaidulina	Karlheinz Stockhausen
Sembol ve ifadeler	 (Makrokosmos Volume I)	 (Lengua Animal)	 (Piano Sonata)	 (Klavierstücke XII)
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	 (Five Pieces For Piano)			

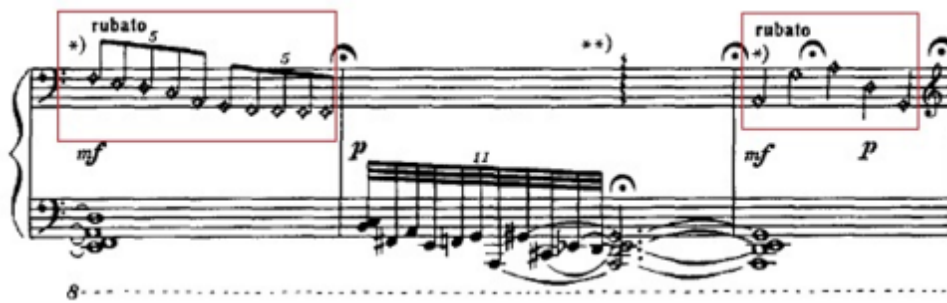
Tellere vurularak uygulanan teknikler gösterilirken, Gubaidulina standart notasyon üzerinde dipnotlar ile kullanılmasını istediği tekniği açıklamıştır. Stockhausen ise “Klavierstück XII” isimli eserinde dizek altında kullandığı bir ek çizgi ile tekniği ve vurulmasını istediği ritmi ifade etmiştir. Larrea teknik için içi dolu dörtgen şeklinde bir sembol ve yanında standart tremolo için de kullanılan çizgileri kullanmıştır. Crumb da içi dolu ve boş olarak iki şekilde görülen dörtgenler ile standart tremolo için de kullanılan çizgileri tercih etmiştir. Cowell, Takemitsu, Czernowin, Lachenmann ve Ligeti’nin ise incelenen eserlerinde bu tekniği kullanmadıkları görülmüştür. Şekil 4.25 - 4.26 - 4.27 - 4.28’de, tablo 4’de yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



Şekil 4.25 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (Night Spell I, ölçü belirsiz), tellere vurma tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.26 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), tellere vurma tekniğinin nota içinde kullanımı

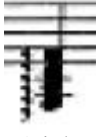

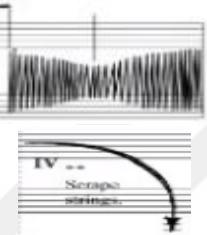
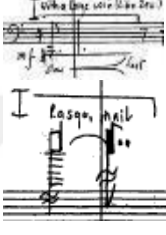
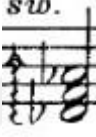







Şekil 4.27 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (2. bölüm, ölçü 4-6), tellere vurma tekniğinin nota içinde kullanımı



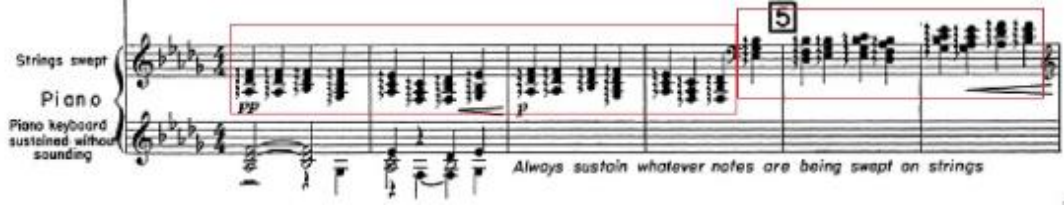
Şekil 4.28 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstück XII (ölçü 141-144), tellere vurma tekniğinin nota içinde kullanımı

Tablo 4.5 Bestecilerin Tellerin Sütrlmesi İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	Henry Cowell	George Crumb	Abel Castro Larrea	Chaya Czernowin
Sembol ve ifadeler	 (Little Concerto)	 (Makrokosmos Volume I)	 (Lengua Animal)	 (Sheva)
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	 (Aeolian Harp)	 (Makrokosmos Volume II)	 (Lengua Animal)	 (Sahaf)
	 (The Banshee)	 (Makrokosmos Volume II)		

Tellerin sütrlmesi ile uygulanan tekniklere bakıldığında ilk olarak Cowell'ın kullanımı, standart notasyonda kırık akorlar için kullanılan sembolü ve sembolün uçlarından birinde bulunan ok şeklinde görülmektedir. Besteci "The Banshee" isimli eserinde daire içerisinde harfler kullanmıştır. "Little Concerto" isimli eserinde ise "piano strings" ifadesi ile tekniği belirtmiştir. Crumb kırık akor sembolü yerine kullanılan düz bir çizgi ve çizginin ucundaki ok ile tekniği göstermiştir. Bir başka gösterim şekli olarak scrape strings ifadesini kullanmıştır. Larrea'nın zikzak şeklinde çizgiler, zikzak şeklinde ve oval çizgilerin karışımından oluşan semboller ve bombeli bir çizgi kullanıldığı görülmektedir. Czernowin tekniği sheva isimli eserinde brush strings upwards with a large coin ifadesi ve "I" sembolü ile göstermiştir. Sahaf isimli eserinde ise sadece "I" sembolünü kullanmıştır. Takemitsu, Gubaidulina, Lachenmann, Stockhausen ve Ligeti

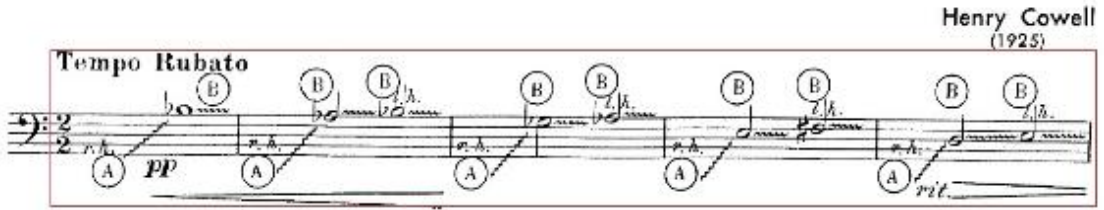
incelenen eserlerinde bu tekniği kullanmamışlardır. Şekil 4.29 - 4.30 - 4.31 - 4.32 - 4.33 - 4.34 - 4.35 - 4.36 - 4.37’de, tablo 5’de yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



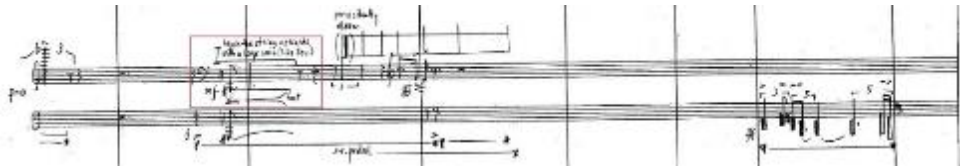
Şekil 4.29 Henry Cowell (1951) - Little Concerto (2. bölüm, ölçü 1-7), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.30 Henry Cowell (1923) - Aeolian Harp (ölçü 17-21), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı



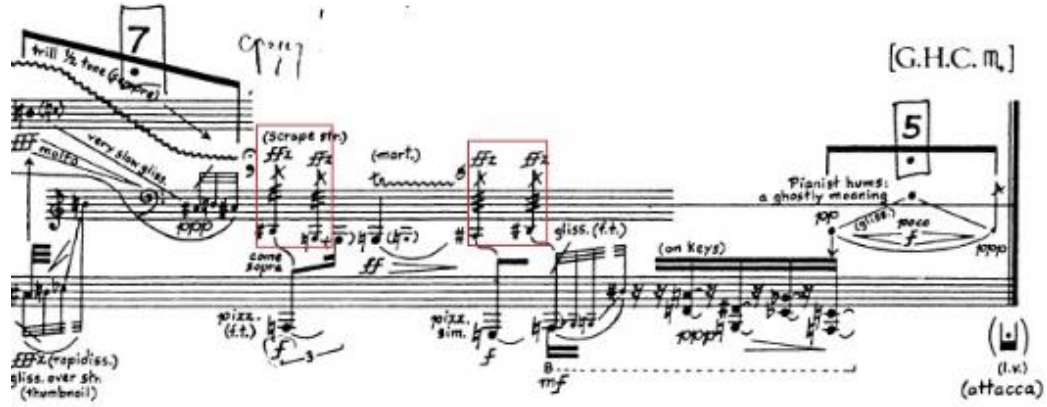
Şekil 4.31 Henry Cowell (1925) - The Banshee (ölçü 1-5), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.32 Chaya Czernowin (2008) - Sheva (ölçü 50-57), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı



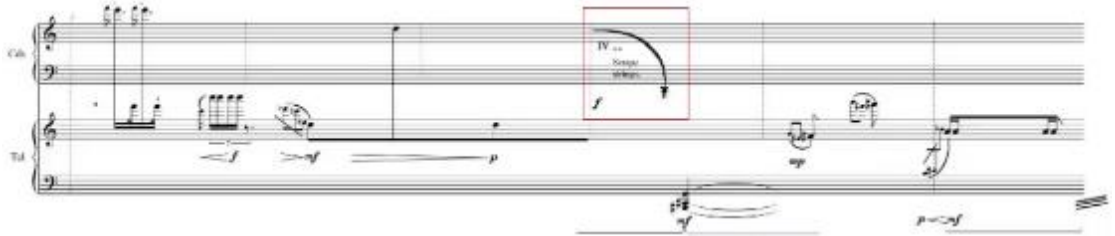
Şekil 4.33 Chaya Czernowin (2008) - Sahaf (piyano partisi, ölçü 7-10), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı



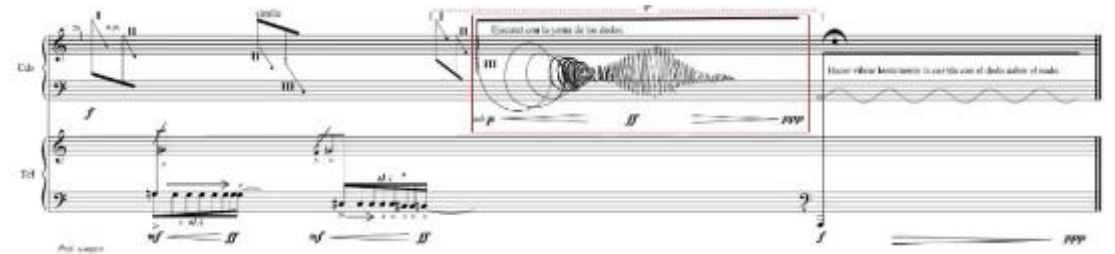
Şekil 4.34 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (The Phantom Gondolier, ölçü belirsiz), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.35 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü 19-22), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı



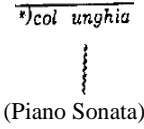


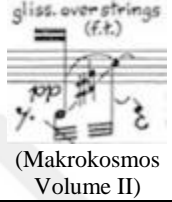


Şekil 4.36 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı

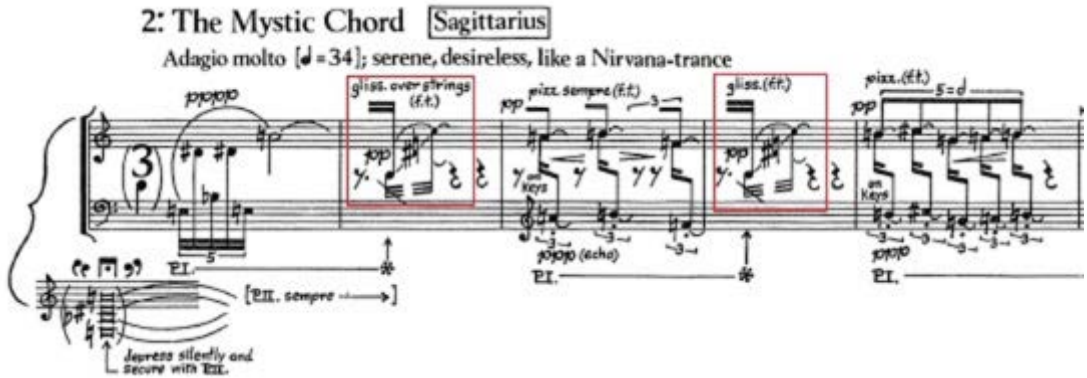


Şekil 4.37 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), tellerin sürtülmesi tekniğinin nota içinde kullanımı

Tablo 4.6 Bestecilerin Glissando (Tel Üzerinde) İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	George Crumb	Abel Castro Larrea	Sofia Gubaidulina	Helmut Lachenmann	Karlheinz Stockhausen
Sembol ve ifadeler					
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	(Makrokosmos Volume I)				
					

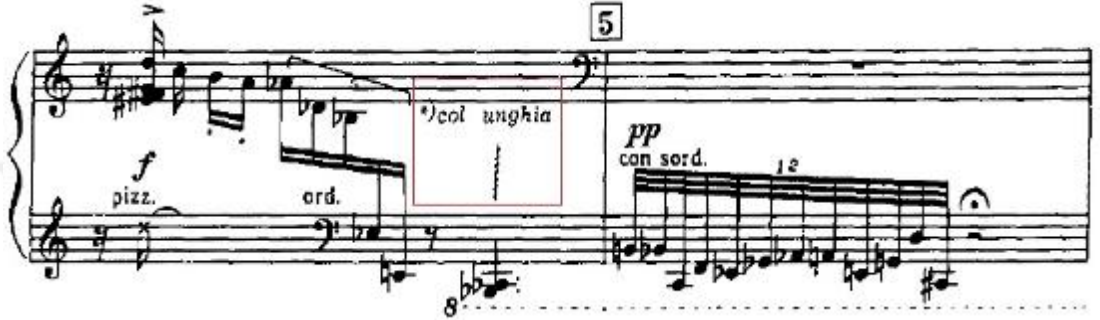
Glissando tekniği için kullanılan semboller incelendiğinde tuşlar ile yapılan glissando işaretinin tercih edildiği görülmektedir. Buna ek olarak glissandonun teller üzerinde yapılacağı yazılı ifadeler ile belirtilmiştir. Larrea teknik için bir çizginin ucunda yer alan ok işaretini kullanmıştır. İncelenen eserler içerisinde sadece Lachenmann'ın "guero" isimli eserinde bu teknik için özel bir sembol kullanıldığı görülmektedir. Gubaidulina ise standart notasyonda kırık akor için kullanılan sembolü tercih etmiştir. Cowell, Takemitsu, Czernowin, ve Ligeti bu tekniği incelenen eserlerinde kullanmamışlardır. Şekil 4.38 - 4.39 - 4.40 - 4.41 - 4.42'de, tablo 6'da yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



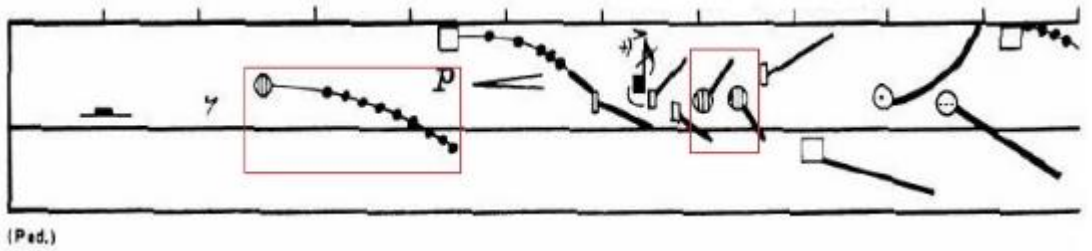
Şekil 4.38 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (The Mystic Chord, ölçü 1-5), glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı



Şekil 4.39 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı



Şekil 4.40 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (1. bölüm, ölçü 27-28), glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı








Şekil 4.41 Helmut Lachenmann (1969) - Guero (ölçü belirsiz), glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı

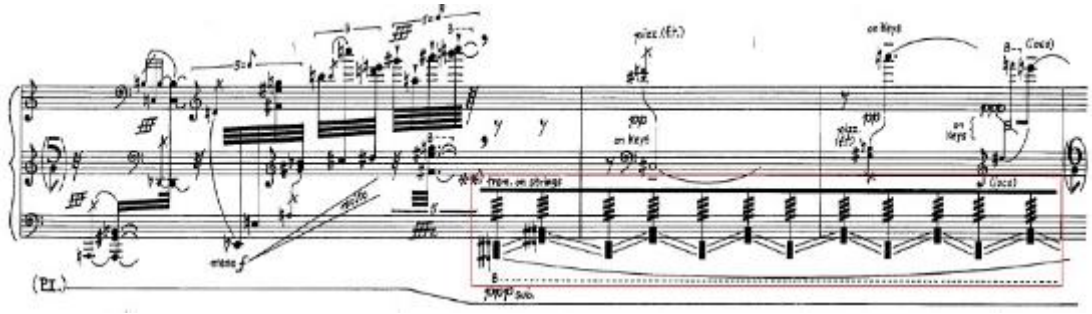


Şekil 4.42 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstück XII (ölçü 162-165) glissandonun (tel üzerinde) nota içinde kullanımı

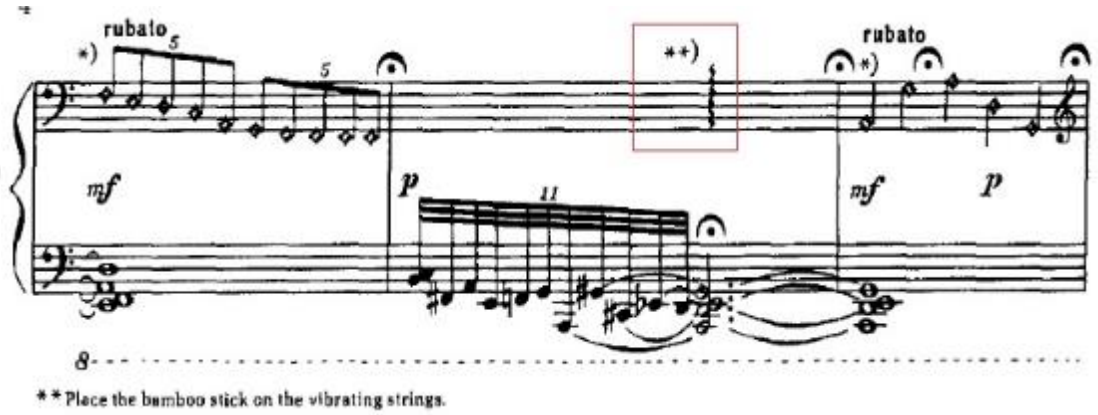
Tablo 4.7 Bestecilerin Tel Üzerinde Tremolo İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	George Crumb	Sofia Gubaidulina
Sembol ve ifadeler		
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	<p>(Makrokosmos Volume I)</p>  <p>mpo 2 finger trill on string (f.t.)</p>  <p>apply paperclip</p>  <p>(Five Pieces For Piano)</p>	<p>(Piano Sonata)</p>

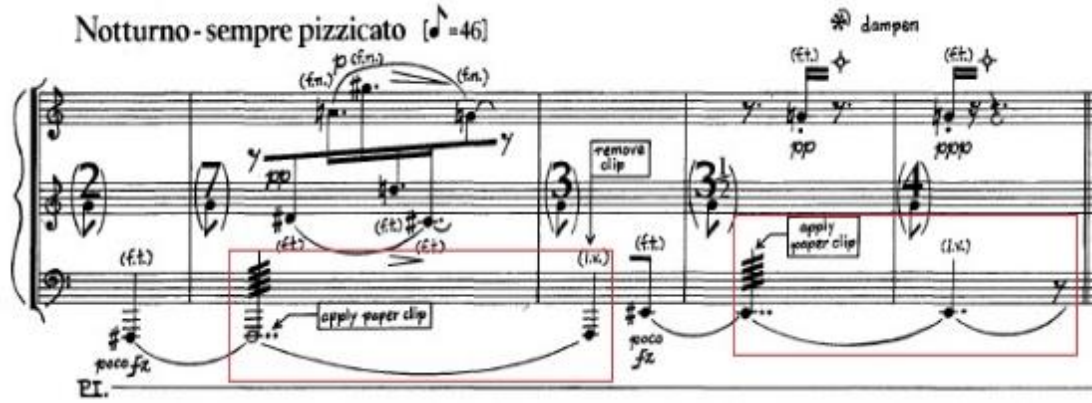
Tel üzerinde yapılan tremolo için bestecilerin genel anlamda benzer işaretler kullandıkları görülmektedir. Crumb standart notasyonda kullanılan trill veya tremolo işaretini tercih etmiştir. Bu ifadeye ek olarak tekniğin teller üzerinde yapılması gerektiği belirtilmiştir. Apply paper clip, Crumb'ın kullandığı bir başka ifade olarak görülmektedir. Gubaidulina bu teknik için kırık akor sembolünü kullanmıştır. Cowell, Takemitsu, Larrea, Czernowin, Lachenmann, Stockhausen ve Ligeti bu tekniği incelenen eserlerinde kullanmamışlardır. Şekil 4.43 - 4.44 - 4.45'de, tablo 7'de yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



Şekil 4.43 George Crumb (1962) - Five Pieces for Piano (No.1, ölçü 11-13), tel üzerinde tremolonun nota içinde kullanımı


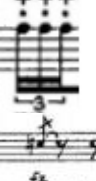

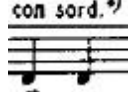
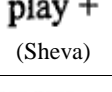
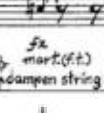

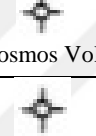


Şekil 4.44 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (2. bölüm, ölçü 4-6), tel üzerinde tremolonun nota içinde kullanımı



Şekil 4.45 George Crumb (1962) - Five Pieces for Piano (No.2, ölçü 1-5), tel üzerinde tremolonun nota içinde kullanımı

Tablo 4.8 Bestecilerin Mute/Pizzicato İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	Henry Cowell	George Crumb	Abel Castro Larrea	Sofia Gubaidulina	Chaya Czernowin
					
Sembol ve ifadeler	Muted ad lib. (Little Concerto)		(Lengua Animal)	(Piano Sonata)	I mute → I mute - (Sahaf)
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	② ④ (Sinister Resonance)	(Makrokosmos Volume I)			
		(Makrokosmos Volume II)			
		(Five Pieces For Piano)			

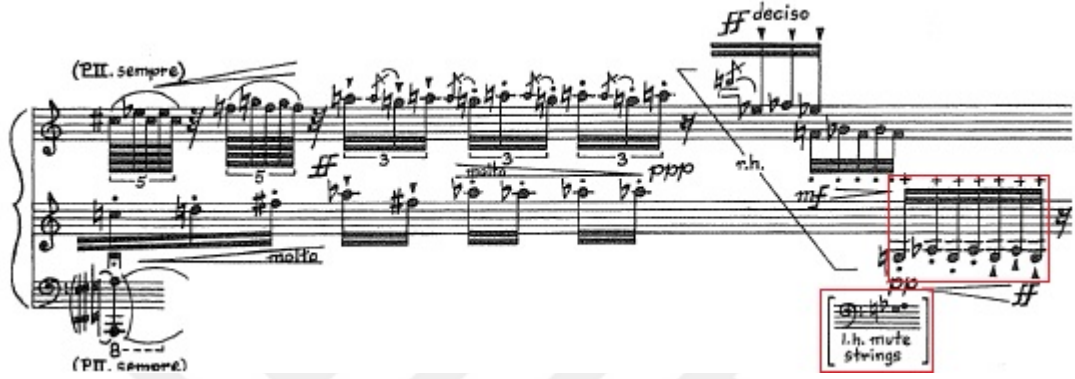
Mute-Pizzicato tekniği için incelenen eserlerde Crumb, Larrea ve Czernowin'in + işaretini tercih ettikleri görülmektedir. Buna ek olarak yazılı ifadeler ve dipnotlara rastlanmaktadır. Crumb'ın teknik için artı şeklinin ortasında içi boş bir daire kullandığı da görülmektedir. Cowell "Little Concerto" isimli eserinde muted ad libitum ifadesini kullanılmıştır. Besteci "Sinister Resonance" isimli eserinde ise tekniği ifade etmek için daire içinde rakamlar kullanmıştır. Gubaidulina'nın standart notasyonda con sordino ifadesine dizek üzerinde yer vererek tekniği ifade ettiği görülmektedir. Czernowin, "Sahaf" isimli eserinde mute kelimesinden sonra yatay bir çizgi ve ok işareti kullanmıştır. "Sheva" isimli eserinde ise + işaretinin öncesinde play kelimesine yer verdiği görülmektedir. Takemitsu, Lachenmann, Stockhausen ve Ligeti incelenen eserlerinde bu tekniği kullanmamışlardır. Şekil 4.46 - 4.47 - 4.48 - 4.49 - 4.50 - 4.51 - 4.52'de, tablo 8'de yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



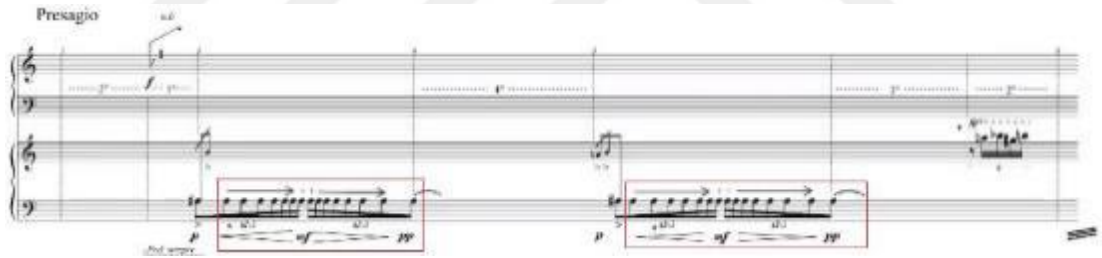
Şekil 4.46 Henry Cowell (1951) - Little Concerto (3. bölüm, ölçü 82-89), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.47 Henry Cowell (1940) - Sinister Resonance (ölçü 28-37), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı



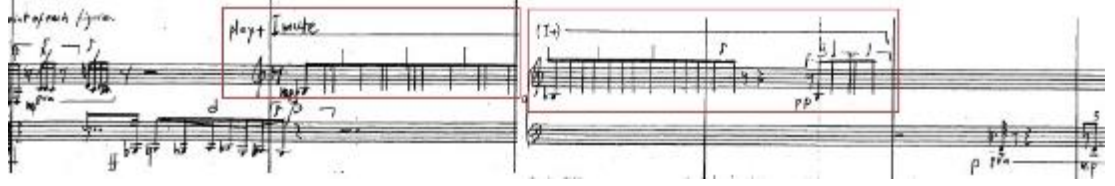
Şekil 4.48 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (Rain-Death Variations, ölçü belirsiz), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı



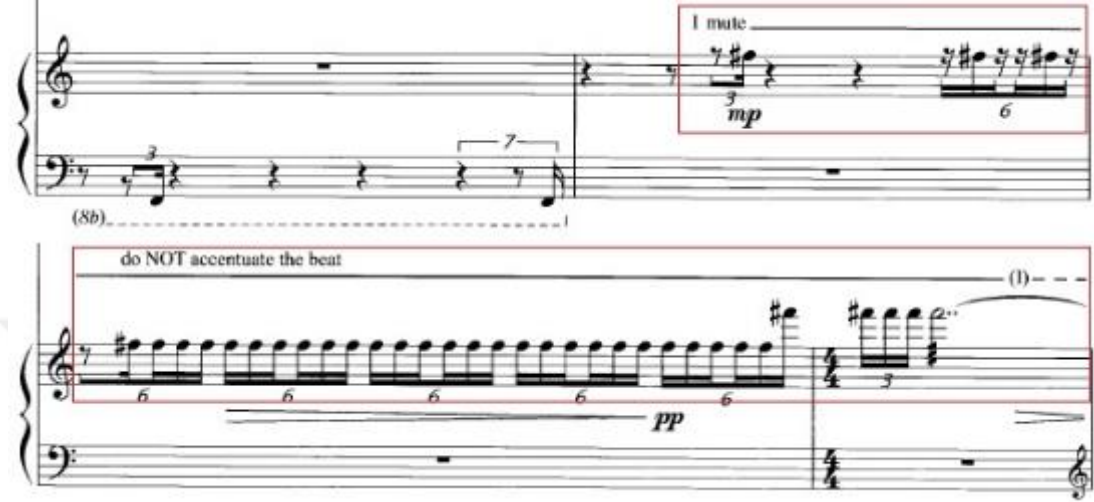
Şekil 4.49 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.50 Sofia Gubaidulina (1965) - Piano Sonata (ölçü 79-83), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.51 Chaya Czernowin (2008) - Sheva (ölçü 71-75), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı



Şekil 4.52 Chaya Czernowin (2008) - Sahaf (ölçü 23-26), mute/pizzicato tekniğinin nota içinde kullanımı

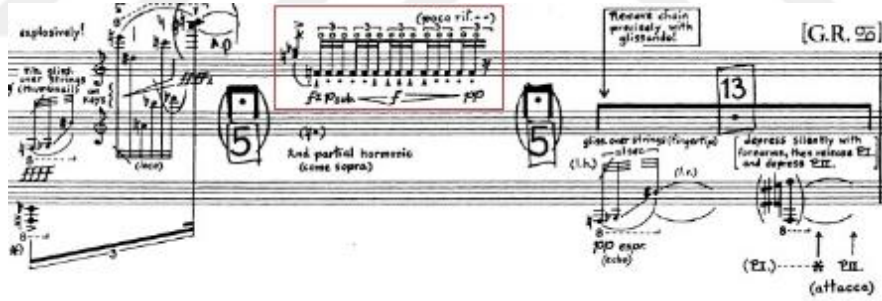
Tablo 4.9 Bestecilerin Harmonik Sesler İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	Henry Cowell	George Crumb	Abel Castro Larrea
	①		
	③		
	⑤		
Sembol ve ifadeler			
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	(Sinister Resonance)	(Makrokosmos Volume I)	(Lengua Animal)
		(Makrokosmos Volume II)	
		(Five Pieces For Piano)	

Harmonik sesler için kullanılan semboller incelendiğinde Cowell ve Crumb'ın notalar üzerinde yer alan içi boş daireleri tercih ettikleri görülmektedir. Aynı zamanda yazılı ifadelere ve dipnotlara da rastlanmaktadır. Cowell "Sinister Resonance" isimli eserinde daireler içerisinde yer alan rakamlarla tekniği ifade etmiştir. Bestecinin aynı eserinde notalar üzerinde bulunan içi boş daireleri de kullandığı görülmektedir. Larrea ise gitar notasında da kullanılan harmonik nota gösterimi olan eşkenar dörtgen şeklini piyano için kullanmıştır. Crumb'ın Makrokosmos Volume I isimli eserinde harmonik seslerin telin çekilmesi tekniği ile birleştirilerek uyguladığı görülmektedir. Takemitsu, Gubaidulina, Czernowin, Lachenmann, Stockhausen ve Ligeti bu tekniği incelenen eserlerinde kullanmamışlardır. Şekil 4.53 - 4.54 - 4.55 - 4.56 - 4.57'de, tablo 9'da yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



Şekil 4.53 Henry Cowell (1940) - Sinister Resonance (ölçü 47-56), harmoniklerin nota içinde kullanımı



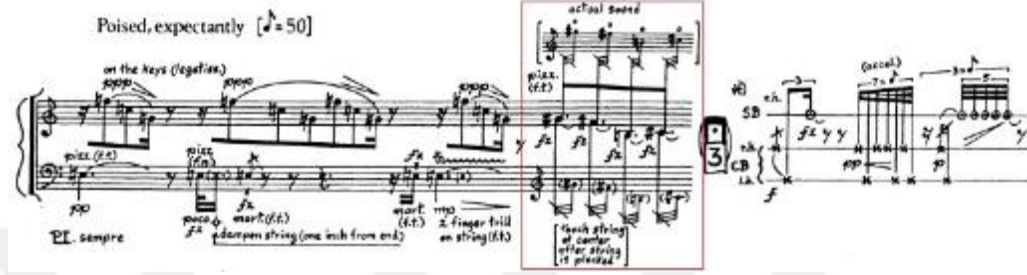
Şekil 4.54 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (Primeval Sounds, ölçü belirsiz), harmoniklerin nota içinde kullanımı



Şekil 4.55 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (The Voices From Corona Borealis, ölçü 12-15), harmoniklerin nota içinde kullanımı



Şekil 4.56 Abel Castro Larrea (2014) - Lengua Animal (ölçü belirsiz), harmoniklerin nota içinde kullanımı



Şekil 4.57 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (Night Spell I, ölçü belirsiz), harmoniklerin nota içinde kullanımı

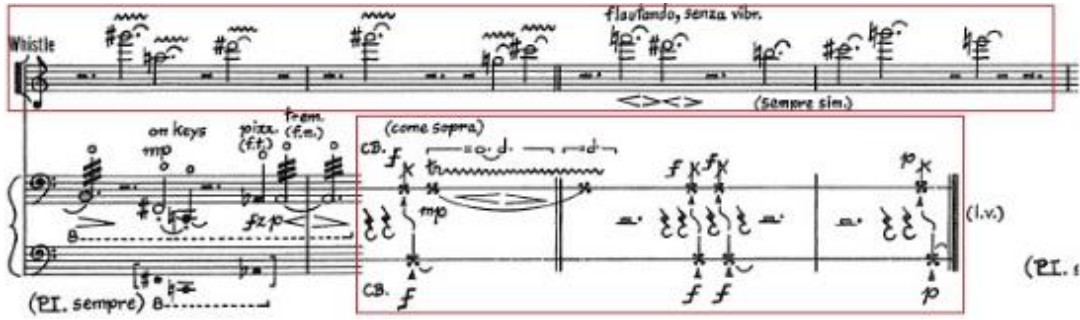
Tablo 4.10 Bestecilerin Perküsif ve Vokal Teknikler İçin Kullandıkları Semboller ve İfadeler

Besteci	George Crumb	Sofia Gubaidulina	Chaya Czernowin	Karlheinz Stockhausen	Helmut Lachenmann
Sembol ve ifadeler	<p>Christe!</p>	<p>(Piano Sonata)</p>	<p>(Sheva)</p>	<p>“Flüstern” (Fısıldama) “Stimm geräusch” (vokal ses)</p>	<p>(Guero)</p>
(Eser adları parantez içinde verilmiştir)	<p>(Makrokosmos Volume I)</p>			<p>(Klavierstücke XII)</p>	
	<p>(Makrokosmos Volume II)</p>				

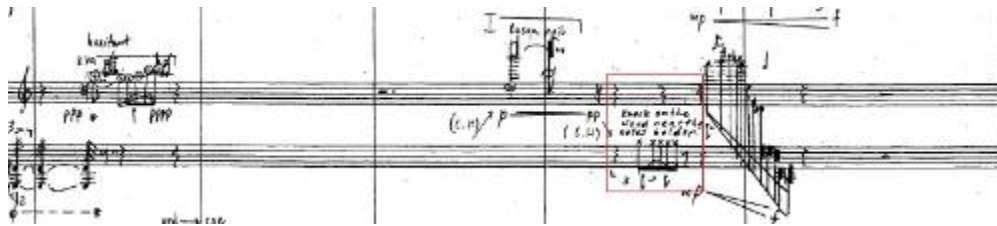
Perküsif ve vokal teknikler için eserleri incelenen bestecilerin yazılı ifadeleri, ve kendi geliştirdikleri sembolleri kullandıkları görülmektedir. İncelenen eserlerin notasyonunda arasında sadece Gubaidulina “Piano Sonata” isimli eserinde standart notasyonda tremolo için kullanılan işareti tercih etmiştir. Crumb vokal teknikleri yazılı ifadelerle ve ek çizgilere yazdığı notalarla göstermiştir. Perküsif teknikleri ise dizek yerine kullandığı çizgiler üzerinde göstermiştir. Perküsif teknikleri göstermek amacıyla Lachenmann kendi geliştirdiği sembolleri kullanmıştır. Stockhausen’ın ise perküsif ve vokal teknikler için belirlediği sembolleri ve ek çizgilerde yer verdiği nota yazımını kullanmıştır. Cowell, Takemitsu, Larrea ve Ligeti bu teknikleri incelenen eserlerinde kullanmamışlardır. Şekil 4.58 - 4.59 - 4.60 - 4.61 - 4.62’de, tablo 10’da yer alan sembollerin eserlerde yer verildiği ölçülere örnekler verilmiştir.



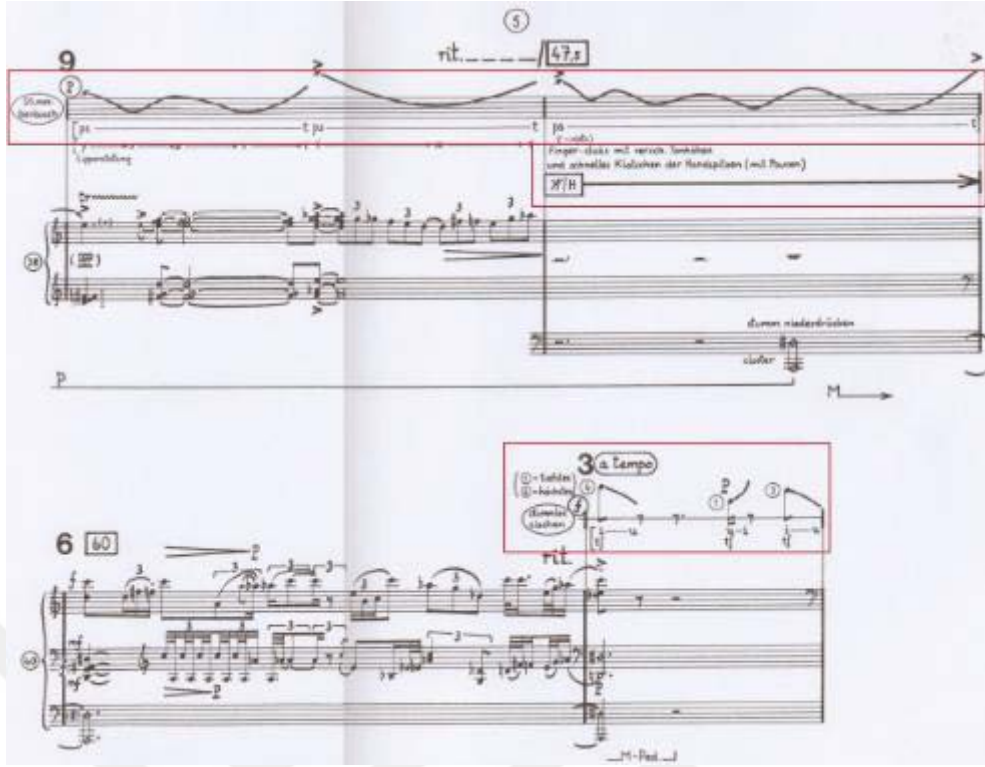
Şekil 4.58 George Crumb (1972) - Makrokosmos Volume I (The Phantom Gondolier, ölçü belirsiz), perküsif ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı



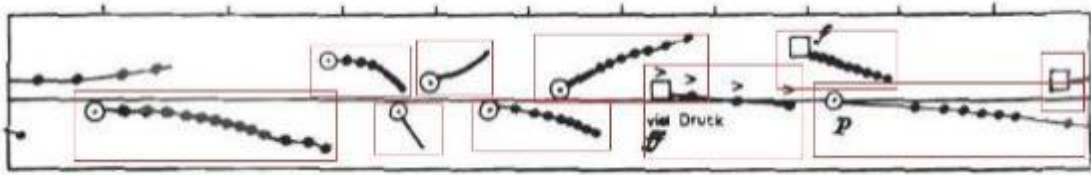
Şekil 4.59 George Crumb (1973) - Makrokosmos Volume II (Voice From Corona Borealis, ölçü 19-22), perküsif ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı



Şekil 4.60 Chaya Czernowin (2008) - Sheva (ölçü 11-15), perküsif ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı



Şekil 4.61 Karlheinz Stockhausen (1983) - Klavierstücke XII (ölçü 38-41), perküsil ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı



Şekil 4.62 Helmut Lachenmann (1969) - Guero (ölçü belirsiz), perküsil ve vokal tekniklerin nota içinde kullanımı

Tablo 4.11 Araştırma'nın Temalarına Göre Bestecilerin Eserlerindeki Extended Piyano Tekniklerine Yer Verilme Durumu

Eser Adı	Clusterlar		Sympathetic Resonance		Tel çekme		Tellere vurma		Tellerin sürtülmesi		Glissando (tel üzerinde)		Tel üzerinde tremolo		Mute/Pizzicato		Harmonik sesler		Perküsif ve vokal teknikler	
	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok
1-Aeolian Harp		X		X	X				X	X		X	X		X		X	X		X
2-Dynamic Motion	X		X			X		X		X		X	X		X		X	X		X
3-The Banshee	X			X	X			X	X		X	X		X		X		X	X	
4-Primeval Sounds*	X			X		X		X		X	X		X	X	X		X	X		X
5-Proteus*	X		X			X		X		X		X	X		X		X	X		X
6-Pastorale*	X		X			X		X		X		X	X		X		X	X		X
7-Crucifixus*	X			X		X		X		X		X	X		X	X		X		X
8-The Phantom Gondolier*		X		X	X		X		X		X		X		X	X		X		X
9-Night-Spell I*		X		X	X		X		X		X	X		X	X		X	X		X
10-Music of Shadows*	X		X		X		X	X		X		X		X	X		X	X		X
11-The Magic Circle of Infinity*	X			X		X		X		X		X	X		X		X	X		X
12-The Abyss of Time*		X		X	X		X	X		X		X	X	X		X		X	X	
13-Spring-Fire*	X			X		X		X	X		X		X		X		X	X		X
14-Dream Images*		X		X		X		X		X	X		X		X		X	X		X
15-Spiral Galaxy*	X		X		X		X		X	X		X	X		X	X		X	X	
16-Morning Music**		X		X		X		X		X		X	X		X		X	X		X
17-The Mystic Chord**		X	X		X		X		X	X		X	X	X		X		X	X	
18-Rain-Death Variations**	X		X			X		X		X		X		X	X		X	X		X
19-Twin Suns**	X		X			X		X		X	X		X		X		X	X		X
20-Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge (Night-Spell II)**	X			X	X		X		X		X		X		X		X	X		X
21-Gargoyles**	X		X			X		X		X	X		X		X		X	X		X
22-Tora! Tora! Tora!**	X			X		X	X		X		X		X		X		X	X		X
23-A Prophecy of Nostradamus**	X		X			X		X		X	X		X		X		X	X		X
24-Cosmic wind**		X		X	X		X		X		X		X	X		X		X	X	
25-Voces from "Corona Borealis"**		X		X	X		X	X		X		X		X	X		X	X		X
26- Litany of the Galactic Bells**	X			X		X		X		X	X		X		X		X	X		X
27-Agnus Dei**		X	X		X		X		X	X		X		X	X		X	X		X

* George Crumb'ın Makrokosmos Volume I başlıklı eserinde yer alan parçalar.

** George Crumb'ın Makrokosmos Volume II başlıklı eserinde yer alan parçalar.

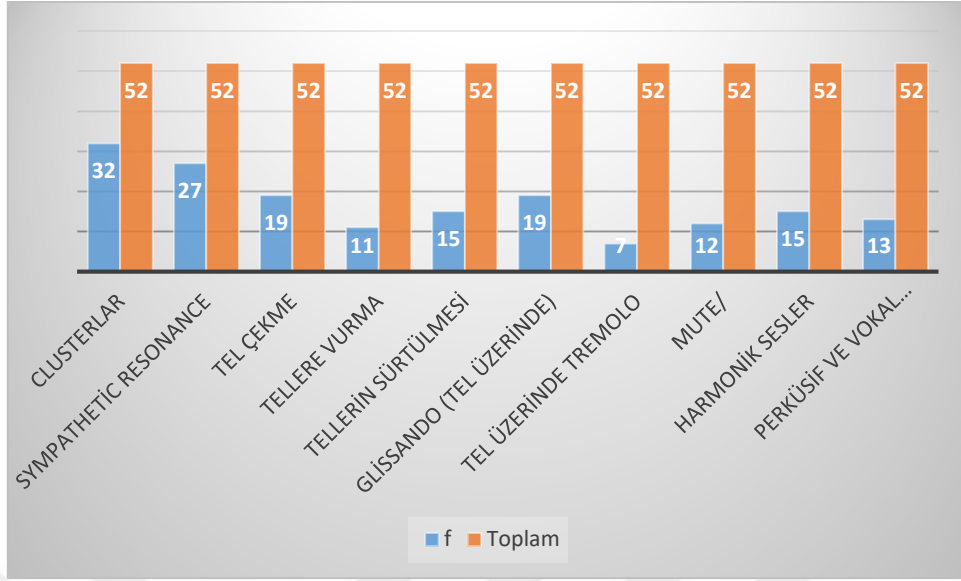
Tablo 4.11 Devamı

Eser Adı	Clusterlar		Sympathetic Resonance		Tel çekme		Tellere vurma		Tellerin sürtülmesi		Glissando (tel üzerinde)		Tel üzerinde tremolo		Mute/ Pizzicato		Harmonik sesler		Perküsiif ve vokal teknikler	
	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok	Var	Yok
28-No.1, Quasi improvvisando***		X		X	X		X		X		X	X			X	X				X
29-No.2, Ruvido, molto energico***		X	X			X		X		X		X		X		X	X			X
30-No.3, Notturmo. Sempre pizzicato***		X		X	X			X		X		X		X	X					X
31-No.4, Ruvido, molto energico***		X	X			X		X		X		X		X		X	X			X
32-No.5, Senza misura, liberamente***		X	X		X		X		X		X		X		X	X				X
33-Piano Distance	X		X		X		X		X		X		X		X					X
34-Lengua Animal		X		X	X		X		X		X		X		X		X			X
35-Toccata Troncata		X	X			X		X		X		X		X		X		X		X
36-Piano Sonata	X			X	X		X		X		X		X		X			X	X	
37-Sheva	X		X		X		X	X		X		X		X	X			X	X	
38-Sahaf	X			X	X		X	X		X		X		X				X		X
39-Hänschen klein****	X		X		X		X		X		X		X		X			X		X
40-Wolken im eisigen mondlicht****	X		X		X		X		X		X		X		X			X		X
41-Akiko****	X		X		X		X		X		X		X		X			X		X
42-Falscher chinese, ein wenig besoffen****	X		X		X		X		X		X		X		X			X		X
43-Filter-Schaukel****	X		X		X		X		X		X		X		X			X		X
44-Glockenturm****	X		X		X		X		X		X		X		X			X		X
45-Schattentanz****	X		X		X		X		X		X		X		X			X		X
46-Guero		X		X	X		X		X	X		X		X		X		X	X	
47-Little Concerto	X			X	X		X	X			X		X	X				X		X
48-Sinister Resonance		X		X	X		X		X		X		X	X			X			X
49-Tiger	X		X		X		X		X		X		X		X			X		X
50-Piano Concerto	X			X	X		X		X		X		X		X			X		X
51-Klavierstücke XII	X		X		X		X		X	X		X		X		X		X	X	
52-Etude 3: Touches Bloqués		X	X			X		X		X		X		X		X				X

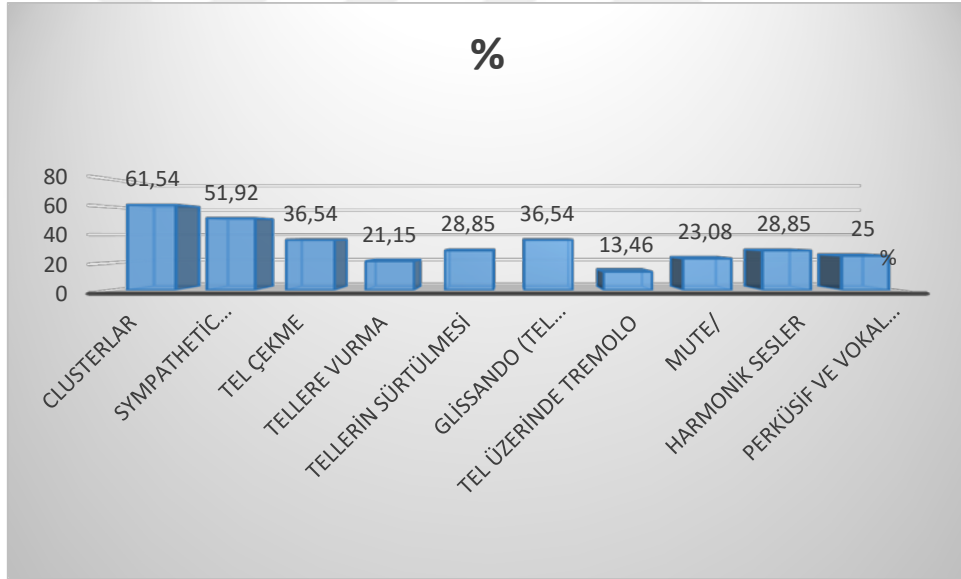
*** George Crumb'ın Five Pieces for Piano başlıklı eserinde yer alan parçalar.

**** Helmut Lachenmann'ın Ein Kinderspiel başlıklı eserinde yer alan parçalar.

Tablo 4.12 Extended Piyano Tekniklerinin Araştırma Temalarına Göre İncelenen Eserlere Dağılımı



Tablo 4.13 Extended Piyano Tekniklerinin Araştırma Temalarına Göre İncelenen Eserlere Yüzselsel Dağılımı



Araştırmada incelenen 52 eserin 32'sinde (%61,54) cluster tekniğine; 27'sinde (%51,92) sympathetic resonance tekniğine; 19'unda (%36,54) tel çekme tekniğine; 11'inde (%21,15) tellere vurma tekniğine; 15'inde (%28,85) tellerin sürtülmesi tekniğine; 19'unda (%36,54) Glissando (tel üzerinde) tekniğine; 7'sinde (%13,46) tel üzerinde tremolo tekniğine; 12'sinde (%23,08) mute/pizzicato tekniğine; 15'ünde (%28,85) harmonik sesler tekniğine; 13'ünde (%25) perküsif ve vokal tekniklere rastlandığı görülmektedir. Eserlerde en çok yer verilen dört teknik %57 ile cluster, %51 ile

sympathetic resonance ve %36 ile tel çekme ve glissando teknikleri olarak bulunmuştur. En az yer verilen tekniğin ise %13 ile tel üzerinde tremolo tekniği olduğu görülmüştür.

4.2. Türkiye’de, Extended Piyano Teknikleri, Bu Tekniklerin Uygulanması Ve Eğitimde Kullanılması Hakkında Bestecilerin Deneyim ve Görüşlerine İlişkin Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen veriler üç başlık altında temalaştırılarak verilmiştir. Bu temalar; extended tekniklerin edinimi, extended tekniklerin eğitimde yer alması, extended tekniklerle bestelenmiş eserlerin program notları, nota üzerinde kullanılan sembol ve ifadeler olarak belirlenmiştir.

4.2.1 Edinime İlişkin Bulgular

Edinime ilişkin bulgularda katılımcılara; Extended teknikler ile tanışmanız nasıl gerçekleşti? - Extended teknikler konusundaki deneyiminizi nasıl kazandınız? soruları sorularak bulgulara aşağıda yer verilmiştir.

4.2.1.1 Soru: Extended teknikler ile tanışmanız nasıl gerçekleşti?

Besteci 1 “Bizim dönemimizde konservatuvarda aldığımız eğitimde, İlhan Baran’ın 20. Yüzyıl Müzikleri isimli dersinde gerek extended teknikleri içeren yazıları ilgili kayıtları dinleyerek tanıma şansımız oldu. Çok üst düzey ve sıradışı eserleri notalarını da inceleyerek, dinleme şansımız oldu. Ancak besteci olarak ben bu tarz bir yazı hiç kullanmadım. Benim ifade biçimlerinden biri olduğunu söyleyemem”.

Besteci 2 “Bütün tekniklerle tanışmam MİAM’da (Müzik İleri Araştırma Merkezi) gerçekleşti. Öğrenci olarak kabul edildikten sonra 20. Yüzyıl müzik tarihi dersi ile birlikte aynı sene içerisinde, aynı anda diyebileceğim bir şekilde tanıştım bu tekniklerle. Okula girdiğim sene düzenlenen Uluslararası Spectral Müzik Konferansı’na ise bu konuda dünyadaki en öncü isimler geldiler. Bu konferans ile bestecilik ve farklı teknikler, yaklaşımlar konusunda merak, bilgi ve deneyim kazanmış oldum. Belirsizliğe yer bırakmamayı hedefleyen spectral müzik beni bu alanda en çok etkileyen nokta olmuştur. Müzik dilimin, ses dünyamın, algı dünyamın içerisine bu tekniklerin ve yeni müziğin girişinin bu şekilde gerçekleştiğini söyleyebilirim”.

Besteci 3 “1996 yılında Ertuğrul Oğuz Fırat’ın çağdaş müzik derslerine katılmaya başladım ve o derslerde adı üstünde yeni müzik dinledik çoğunlukla. Çoğu zamanda dinlediğimiz eserlerin notasını hoca sayesinde görme fırsatımız oluyordu. İlk tanışmam bu şekilde gerçekleşti. Konservatuvara girdikten sonra ise İlhan Baran’ın çağdaş müzik derslerini 6 sene takip ettim. Bununla ilgili en akademik denilebilecek çalışmayı Aaron Shorr ile British Council’in çağdaş piyano tekniği üzerine düzenlediği workshopda yaptım”.

Besteci 4 “Kompozisyon eğitimim sırasında böyle bir kategori ile karşılaştım. Geleneksel ya da mevcut olanın ötesinde, bilinenin ötesinde anlamı içeren bu tanım, ağırlıklı olarak yeni müzik keşiflerim içinde karşıma çıktı ama bu kategorinin tarihçesi ve olası tarihsel yolculuğu üzerine de hem lisans hem yüksek lisans eğitimim esnasında gördüğüm dersler yardımcı oldu”.

Besteci 5 “Extended tekniklerle Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı’ndaki öğrenciliğim sırasında derslerde ilk kez karşılaştım”.

Besteci 6 “Yurt dışında öğrenim gördüğüm dönemde tanıştım. Amsterdam Konservatuvarının Kütüphanesi ve bazı çağdaş müzik dersleri bu konuya ilgi duymamı sağladı”.

Besteci 7 “Bu teknikleri ilk kez 90’lı yılların başlarında kompozisyon hocam İlhan Usmanbaş’ın partiyonlarında görmüş olmalıyım. Arp ve Yaylılar için Konser Aryası’nda yaylı çalgılarda gövdeye elle vurma tekniğini, Bale için Müzik’te bazı piyano-içi tekniklerini ve vurmalarında bazı yeni teknikleri, Bakışsız Bir Kedi Kara’da yeni vokal teknikleri gördüğümü hatırlıyorum. 1995 yazında Philadelphia’ya gittiğimde sınıf arkadaşım Hasan Uçarsu’nun Pensilvanya Üniversitesi’ndeki hocası George Crumb’ın bazı oda müziği yapıtlarının partiyonlarının fotokopilerini yaptırmıştım. Crumb’ın o dönemde erişme imkânı bulduğum Black Angels adlı yaylı dörtlüsü, Ancient Voices of Children, Vox Balaenae adlı oda müziği yapıtlarında birçok yeni teknikle karşılaşmıştım. Bu keşfin benim için çok değerli olduğunu hatırlıyorum”.

Besteci 8 “Eğitim sürecimin içinde aldığım derslerde, extended tekniklerin bu sürecin bir parçası olması sayesinde tanıştım”.

4.2.1.2 Soru: *Extended teknikler konusundaki deneyiminizi nasıl kazandınız?*

Besteci 1 “Benim bu alanda çok deneyimim ve çalışmam yok. Sadece dinleme anlamında deneyimlerim var. Şahsi görüşüm olarak, bu tarz yazılar, eserler çok orijinal bir yazı, fikirler ve cümleler yoksa klasik müzik dinleyicisine ulaşamıyor. Dolayısıyla, toplumdan kopuk, sadece deneysel ve bu müziği merak eden kişiler arasında yaygın bir müzik olarak kalmanın dışına çıkamıyor. Avrupada ve ülkemizde bestecilerle ve piyanistlerle yaptığım görüşmelerden edindiğim fikir de bu yönde. Çünkü müzik, bestecilik teknikleri ve müzik yazısı ne kadar ilerlemiş de olsa, eninde sonunda bir dinleyici için yazılıyor. Elbette besteciler modern teknikleri ve yöntemleri kullanarak yine dinleyicinin çoğunluğuna hitap edebilecek bir müzik yazabileceği gibi, çok az sayıda kalan bir dinleyici kitlesini hedefleyerek de eserlerini yazabilir”.

Besteci 2 “Güncel yapılan müzikte çok temel bir ayrım görüyorum. Bu tekniklerin bir kısmı çok iyi ses kayıt ortamlarında ancak duyulabilecek teknilerdir. Bunlarla ilgili her örnekte daha önce duymadığımız ses üretme yöntemlerine rastlanabiliyor. Benim yaklaşımım daha konvansiyonel bir yerde duruyor. Daha denenmiş, sınanmış, ekstra bir ekipmana gerek duymadan kendi kendini var edebilen, kendi amplifikasyonunu sağlayabilen teknikler üzerine gitmeyi seviyorum. Genel olarak müziklerimde de her çalgı için 2-3 teknikten fazla tercih etmiyorum. Bu tekniklerin benim için tek başlarına amaç olmadıklarını da belirtmem gerekir. Bunların benim müziğimde var olmasının amacının renk değişimini sağlayarak ilgiyi canlı tutmak olarak ifade edebilirim. Kullandığım öğeleri veya teknikleri araçlaştıran bestecilerden biriyim. İyi eğitim almış her müzisyenin ekstra çaba sarf etmesine veya yeni bir teknik öğrenmesine gerek kalmadan müziğimi icra edebilmesi üzerine planlıyorum müziklerimi. Bilinen bir tekniğe referans verme babında extended teknikleri kullanmaktayım. Deneyimlerimi de bu çerçevede eserlerim üzerinde çalışarak kazandığımı söyleyebilirim”.

Besteci 3 “20. Yüzyılın müziğini anlatan kitaplarla veya teknik kitaplarla, bu müziği anlatan yazılarla, genel olarak bireysel yöntemlerle kazandığımı söylemeliyim. Besteciler olarak tek bir çalgıya yönelik değil tüm çalgılarda bu özel efektlerin tekniklerin nasıl kullanıldığını sorarak yola çıkarız. Yeni nota yazımı ile ilgili tüm çalgıları kapsayan araştırmalarım oldu. Daha çok besteciler bir şey yazmak istediği zaman o müziğin nasıl yazılabileceğini araştırırken bu konularda deneyim kazanıyor. Benim için de böyle olmuştur. Reinhard Febel gelmişti Türkiye’ye, ilk yeni müzik notasyonu kabul

edilebilecek müziğimi o zaman yazmıştım. Yine Febel ile yaptığımız dersler ve hocalara danışarak bir öğretimden ziyade deneme yanılma yoluyla kazandım deneyimimi”.

Besteci 4 “Extended techniques/genişletilmiş teknikler benim genelde yeni müzik tabir ettiğim çağdaş müzik heterojenliği/çoğulluğu içinde sıklıkla tartışılan ve pratik edilen bir konuydu. Aslında biraz indirgemeci olan bu kategori daha bütünlüklü ve kapsayıcı bir yeni müzik külliyatına açılım getirdi benim için. Çeşitli icracılarla yaptığım işbirlikleri sayesinde yorucu ama değerli deneyimler kazandım. Hem reel hem de dijital kütüphane ve arşivlerden ulaşılabilen kaynaklar da çok yardımcı oldu. Başta genel olarak yabancı gelen birçok teknik kendi bağlamı içerisinde anlam kazanarak özgün varlıklara dönüştüler”.

Besteci 5 “Virolacı olarak çağdaş bestecilerin yapıtlarını yorumlarken deneyim kazandım”.

Besteci 6 “Literatür taramasının ardından yaptığım deneysel çalışmalar ve besteleme süreci ile deneyim kazandım”.

Besteci 7 “Genişletilmiş teknikleri kullanan bestecilerin partiyonlarını inceleyerek ve kendi müziklerimde değerlendirerek. Bu tür teknikler için bazı kaynak kitaplardan yararlanmanın yanı sıra mutlaka konservatuvardaki çalgı hocalarımıza danışırım. Tekniklerin hangisinin ne kadar yapılabildiğini, ne tür özel güçlüklerle karşılaşabileceğini, yorumcuyu ve besteciye ne tür sürprizlerin beklediğini elverdiğince bilmek isterim”.

Besteci 8 “Yine eğitim sürecinde bize okutulan konulardan biri olması sebebiyle bu konu üzerine çalışmalarım oldu. Derslerimizin gereği olarak kompozisyonlarımızda kullanarak deneyim kazandım”.

4.2.2 Eğitimde Yer Almasına İlişkin Bulgular

Eğitimde yer almasına ilişkin bulgularda katılımcılara; Extended teknikler konusunda eğitim almış deneyimli icracıların gerekliliği ve ihtiyaç durumu konularında fikirleriniz nelerdir? - Extended teknik içeren eserlerin, icrasının ve icracısının Türkiye’de az olmasını hangi etkenlere bağlıyorsunuz? - Türkiye’de sanatçı ve icracı yetiştiren kurumlarda, klasik çalgı eğitiminin yanı sıra, extended teknikler üzerinde

deneyim ve beceri kazandıracak bir eğitim verilmesi hakkında görüşleriniz nedir? soruları sorularak bulgulara aşağıda yer verilmiştir.

4.2.2.1 Soru: Extended teknikler konusunda eğitim almış deneyimli icracıların gerekliliği ve ihtiyaç durumu konularında fikirleriniz nelerdir?

Besteci 1 “Bu teknikleri kullanarak eser yazan bir besteci elbetteki ilgili alanda daha çok çalışmış deneyimli icracılara gereksinim duyacak ve bu icracıları tercih edecektir. Ya da bu yazıları okuyabilecek ve çabuk öğrenme becerisi olan, besteci ile çalışarak eseri uygun şekilde icra edebilecek kişilere yönelecektir. İyi, deneyimli bir piyanistin bu eserleri kaliteli şekilde icra edebileceği görüşümdedir”.

Besteci 2 “Kesinlikle gerekli olduğu kanaatindeyim. Bu alanda ciddi bir külliyatın birikmiş durumda olduğunu düşünüyorum. Sadece extended teknikler boyutunda değil poliritmik tartımlar, hızlı metre değişimleri, tempo değişimleri gibi etkenler klasik müzik eğitiminde icracıların fazla karşılaşmadıkları şeyler. İrcacıların, güncel müziğin, çağdaş müziğin ihtiyacı olan dışa vurumu sağlayabilecek çeşitlilikte, bu ihtiyaca yanıt verecek şekilde yetiştirilmesinin gerekli olduğunu düşünüyorum. Bu müzikler de önemli bir çoğunlukta bu teknikleri barındırıyor. O sebeple tekrar kesinlikle deneyimli ve eğitim almış icracılara ihtiyaç olduğu kanaatindeyim. Tamamen hayatımı buna adanmış olmasalar bile öğrencilik aşamalarında bu konularda edinecekleri deneyim oldukça kıymetli olacaktır”.

Besteci 3 “Mutlaka gerek var, hatta çok ihtiyaç olduğunu söyleyebilirim. Normal şartlarda piyanistim ben diyerek ortaya çıkan birinin extended teknikleri de bilmesi gerekir. Hindemith sonat çalacak güce ve birikime de sahip olması gerekirken Mozart çalacak özelliklere de hâkim olması gerekir. O yüzden şart olduğunu düşünüyorum. Ancak bazen, piyanoların bu teknikleri kullanan müziklere uygun olmaması (eski veya restore edilmiş, fazla dayanıklı olmayan piyanolar gibi) veya bu tekniklerin bazılarının, ufak da olsa, çalgıya belli oranda zarar verebiliyor olması işleri zorlaştırıyor. Bu ihtiyacın, dinleyici kitlesinin az olması sebebiyle fazla ön planda olmadığını, dinleyici kitlesi arttıkça söz konusu ihtiyacın da göze çarpan bir hale geleceğini düşünüyorum”.

Besteci 4 “2019 senesinde açık fikirlilikle bestecilik yapmaya çalışan her insanın temel ihtiyacı iletişim kurabileceği açık kafalı icracılar tabii ki yine. Eğitimsel bazda düşündüğümde, yeni müzik yorumuna dayalı ve bestecilik, muzik teorisi ve icra

bölümlerinde okuyan insanların bulunduğu branşlararası bir seminer dersi mesela inanılmaz faydalı olur. Daha genel, mesleki bir yerden baktığımda da, yine bu tarz bir biraradalık sunan projelerin çoğalmasa ve çeşitli kurumlarca desteklenmesi”.

Besteci 5 “Özellikle Türkiye’de bu konuda eğitim almış çalgıcıların sayısı çok az ve bu formasyonda yorumculara büyük ihtiyaç var”.

Besteci 6 “Bu konuda yetkin icracıların ve yapılan nitelikli çalışmaların sayısının artması gerektiğini düşünüyorum. İrcacıların bu konuda biraz motivasyona ihtiyaçları var. Bestecilerin ise çalışma yapabilmelerine fırsat tanımak gerekiyor”.

Besteci 7 “Bu tür tekniklere yer veren yapıtların sayısı her geçen gün artıyor. Bu durum ülkemiz çağdaş müzik üretimi açısından da geçerli. Dolayısıyla, bu alanda donanımlı, en azından yeni tekniklere önyargısız yaklaşan, onları öğrenmeye hazır yorumculara olan ihtiyaç da her geçen gün artmakta. Bu yorumcuları bünyesinde barındıran yeni müzik topluluklarının sayısı Türkiye’de de artmalı. Genişletilmiş tekniklerde uzmanlaşmış yorumcuları bünyesinde barındırmayan bir çağdaş müzik topluluğunu bugünün dünyasında düşünmek zor. Bütün orkestralardan ve orkestra müzisyenlerinden bu yönde bir beklentimiz olmayabilir ama çağdaş müzik topluluklarının bu kapasitede yorumcuları kadrosuna dâhil etmeden iddialı bir topluluğa dönüşme şansı artık yok.

Besteci 8 “Bir noktadan sonra gerektiğini ve belli tekniklerin icrası konusunda ustalaşma ya da tecrübenin bir fark yaratacağını düşünüyorum. 2019 senesinde bestecilerin bu türden yeni renk arayışlarına yönelik çok garip, alışılmadık, sıradışı talepleri olabiliyor ve bu özel bir yönelim durumu yaratıyor. Ancak bunun enstitülerin veya akademilerin ele alması gereken bir konu olup olmadığından emin değilim”.

4.2.2.2 Soru: Extended teknik içeren eserlerin, icrasının ve icracısının Türkiye’de az olmasını hangi etkenlere bağlıyorsunuz?

Besteci 1 “Dinleyicinin beklentisi genellikle aklında kalan bir müzik dinlemek olduğunu düşünüyorum. Modern, klasik veya geleneksel bir ezgi de müzik içerisinde kullanılmış olabilir, ancak giderek azalan dinleyicinin beklentisinin, rahatlıkla dinleyebileceği ve anlayabileceği, belki aklında tutabileceği bir müziği dinlemeyi daha çok tercih edeceğini düşünüyorum. Dinleyici kendisinde merak uyandıran ve kendisinden bir parça bulabildiği eserleri daha çok tercih ettiği için extended tekniklerin kullanıldığı modern eserleri

özellikle dinleyen ve arayan dinleyici sayısı oldukça az kalmaktadır. Dolayısıyla bu müzik çok tercih edilemiyor. Tercih edilememesini ise anlayamamasına, toplumdaki kopuk oluşuna, ülkenin müzik kültürü ile herhangi bir yerden tutar bir bağ bulunmamasına bağlıyorum”.

Besteci 2 “Ülkemizde, sanatçı yetiştiren müzik eğitimi yapılanmasının eğilimi, konservatif bir yaklaşım üzerinden gitmektedir. Konservatuarların adı ile uyumlu giden bu konservatif yaklaşımları az sayıda icracı ve icra konusunda etkendir. Konservatuar eğitiminin tanımlaması biraz değişmiş olsa da, tutmak, korumak anlamlarını barındıran konservatuar kelimesinin anlamından da yola çıkarak bu tutumu anlamlandırmak mümkün. Var olanı tutmak, devam ettirmek ve yeniden üretmek üzerine kurulan bir sistem bu. Ama biliyoruz ki yeni olan hep daha çok akademilerin bünyesinde başlamaktadır. Yenilikler genel olarak akademilerin taşıyabildiği bir yük halinde. Ülkemizde müzik akademisi adı altında bir kuruluş bulunmadığı için de bu tarz yenilikler ile daha az karşılaşılmaktadır. Konservatuarlar müzik akademilerinin işlevlerini de üstlerine almaya çalışıyor ve sancı buradan ortaya çıkıyor. Olanı kristalleştirmek üzerine kurulu bir eğitim algısıyla, olanı tarihi bir veriler bütünü olarak görüp yeni şeylerin denenmesini savunarak azınlıkta kalan kesimin gerilimi üzerinden gidiyor karşı düşülen durumlar. Bu gerilim elbette her zaman kötü bir olgu değil. Bunun bir sonuç doğuracağını düşünüyorum. Genç müzisyenlerin daha fazla yeni müzik alanı ile ilgilenerek, deneyimleyerek yetişecektir diye düşünmekteyim. Kariyerinin belli bir noktasına gelmiş müzisyenlerin bu konudaki yaklaşımları az icra ve icracı konusunda etkisi bulunuyor. Çünkü bu konudaki eğilimleri çok daha az ve tutucu oluyor”.

Besteci 3 “Bu müziğin dinleyicisinin az olması en büyük etken. Dinleyici yok bile denebilir. Bir ürün getiriyoruz ortaya ama alıcısı olmadığından ötürü satamıyoruz diyebilirim. Hepsinin ötesinde bu bir eğitim problemi. Sadece müzik eğitiminin problemi değil bu durum. Eğitimin nitelikli olmayışı, sanata duyarlı kitleler yetiştirmemesi büyük bir etken. Bu tekniklerle yazılmış bir eseri anlayacak bir kitle yok veya çok sınırlı ama bakıldığında Mozart’ı çok mu iyi anlıyor bahsettiğimiz kitle? Cevabın olumlu olduğunu maalesef düşünemiyorum. Bahsettiğimiz kitlenin içerisinde sadece konserleri alkışlamaya gelen birçok insan var. Onlar da gerekli ayrıca gereksiz olduklarını kastetmiyorum. Tekrar belirtmem gerekirse genel olarak en büyük problem eğitim. Birincisi genel eğitim, milli eğitim, ikincisi de müzik eğitiminin dinleyici yetiştirmeye

yönelik olmaması. Maalesef, çocukları neredeyse müzikten nefret ettiren bir eğitim süreci mevcut”.

Besteci 4 “Öncelikle common practice de denilen batı müziği kanonunun daha yenilikçi bir üslupla aktarılması gerektiğini düşünüyorum. İcra eğitimi alan kişilerin büyük çoğunluğu 1900'ler sonrasına dair köhne ve muhafazakâr bir anlayışla yetişiyor. Gerçekten konservatuvar eğitimi alan birçok kişinin neyin çağdaş olduğuna ya da çağdaş müziğin ne olduğuna dair oldukça sığ bir algıya sahip olduğunu görüyorum. Bunu aşabilmek için dinleme, alımlama ve araştırma geleneklerinde yaratıcı metodolojiler denenmesi gerekiyor. Ve bu olabildiğince erken bir yaşta başlamalı”.

Besteci 5 “Bu tekniklerin çalgı bölümlerinde öğretilmiyor olmasına bağlıyorum”.

Besteci 6 “Ülke olarak üzerimize sinmiş olan genel kayıtsızlık ve ilgisizlik hallerine bağlıyorum. Maddiyat içermeyen ve kitlesel tüketime hitap etmeyen konulara pek ilgi yok maalesef”.

Besteci 7 “Bu yapıtları hakkıyla seslendirecek yorumcuların sayısının Türkiye’de epey az olduğu kesin. Konservatuvarlar bu tür yapıtları öğrenmeye istek duyan öğrencileri yetiştiren doğal “laboratuvar” ortamını henüz sunmuyor. Öte yandan bu teknikleri öğrenme hevesi, heyecanı, arzusu uyandıran, dinleyiciyi içine çeken özel bir ses dünyası kurmayı başaramamış yapıtların bestelenmesine de ihtiyaç var. Crumb’ın oda müziği üretimi bu bağlamda çarpıcı örnekler sunar. O düzeyde yapıtların bu ülkede besteleniyor olmasını da önemişiyorum. Güçlü yapıt iyi yorumcuyla er ya da geç bulur; iyi yorumcuyla buluşan nitelikli yapıt da kendi dinleyicisini bulur. Genişletilmiş teknikleri içeren yapıtların ülkemizde az seslendiriliyor oluşunun bir nedeni de bu tür yapıtların henüz küçük bir bölümünün yüksek anlatım düzeyine erişmiş olmasıdır. Dinleyici en son suçlanması gereken, mümkünse hiç suçlanmaması gereken kişidir”.

Besteci 8 “Öncelikle az olduğunu düşünmüyorum. Extended teknikler görünümüleriyle ilgi uyandırmakta ve son yıllarda besteciler nezdinde çok ilgi uyandıran bir konu haline geldi. Ama bu müzikal diyebileceğimiz bir kompozisyon yaratmak için yeterli değil. Çok sıkça kullanılıyor. Postmodernist müzik akımlarını eğilimi de bu yöne gidiyor. Yurt dışında eğitim almış icracı arkadaşlarımdan çoğu layığı ile icra edebiliyorlar bu teknikleri. Piyano çalgısı özelinde düşünürsek; extended teknikler neredeyse tamamen çalgının iç kısmının kullanımını içermektedir. Bu tekniklerin bilinmiyor, çalgıya zarar vereceği

önyargısı çok yaygın ve haksız da sayılmaz. Sadece bu teknikler için bestelenmiş eser sayısı da oldukça az. Geleneksel araçlarla üretilmiş eserlerin içerisinde belli bir noktada bir renk aracı olarak kullanıldıkları görülmektedir. Bu durum da çok özel bir eğitim gerektirmiyor”.

4.2.2.3 Soru: Türkiye’de sanatçı ve icracı yetiştiren kurumlarda, klasik çalgı eğitiminin yanı sıra, extended teknikler üzerinde deneyim ve beceri kazandıracak bir eğitim verilmesi hakkında görüşleriniz nedir?

Besteci 1 “Profesyonel müzik eğitimi veren konservatuvarlarda ve konservatuvar düzeyindeki kurumların lisans 3 veya lisans 4 sınıflarından itibaren bu tekniklerin öğrencilere anlatılıp, uygulatılarak mutlaka bilinmesi gerektiğini düşünüyorum. Çünkü öğrenci bu müziği hiç icra etmese bile, yurt dışına gittiğinde veya bağlantılar kurulduğunda, eğer öğrenci bu tekniklerden haberdar değilse bakış açısı değişebiliyor”.

Besteci 2 “Bazı icracılar bu tip müzikler kendilerine dayatıldığı zaman tepki duyarak nefret bile edebiliyorlar. Tanık oluyoruz böyle durumlara. O yüzden bunu biraz cazip kılmamanın yollarının bulunması gerekiyor bence. Konvansiyonel eğitimin bir sınırı varsa, bu teknikleri ve müzikleri içeren alan bunun kasıtlı olarak dışında bırakılmalı. İracının kendini ifade edebileceği bir imkân olarak gösterilmeli ve bu şekilde algılanması sağlanmalı. Bu alanda en başarılı kişilerin yeni müziği ve teknikleri böyle gören icracılar olduğunu görüyorum. Örneğin, çağdaş müzik ve bu teknikler, öğrencilerin doldurmak zorunda oldukları kredilerden, hocalarıyla olan ikili ilişkilerinden ve belli zorunluluklardan bir kaçış ve özgür bir alan olarak görmesi sağlanabilirse çok daha başarılı bir noktaya ulaşılabileceği fikrindeyim. Eğitime dâhil olmalı sorusunun cevabını evet olmalı şeklinde verebilirim ancak bahsettiğim gibi cezbedici bir alanda bulunmalı”.

Besteci 3 “Ben yüksek lisans tezimi konservatuvarlarda uygulanan solfej eğitiminin majör ve minör modlara şartlanması sorunu ve çözüm önerisi üzerine yaptım. Bu aslında şu demek biz öğrencileri hayatları boyunca dikte solfej vb. uygulamalarla şartlıyoruz önce majör, minör modlara sonra haydi 20. Yüzyıl, 21. Yüzyıl müziği çal diyoruz. Ben de bu eksiği problem olarak ele alıp bir kitap da yazdım konu ile ilgili. Öğrenci cluster kavramını duymuyor ki öğrenciliği süresince. Bu kavramı duyacak ki sonra piyanonun içine gitsin, piyanonun içi ile ilgilensin. Daha biz teknik olarak 20. Yüzyıl müziğine giriş yapabilmiş değiliz. Dolayısıyla elbetteki bu konular ve teknikler üzerine deneyim ve

beceri kazandıracak bir eğitimin olması gerektiğini ve zorunlu olduğunu düşünüyorum ve buna inanıyorum”.

Besteci 4 “Yukarıda söylediklerimi tekrarlayacağım sanırım, Türkiye’de batı müziği - Avrupa-kökenli müzik, Pan-European da denebilir- eğitimi hala oldukça köhne bir yapıda ve yeterince kapsayıcı değil. Konservatuar eğitimi alanların büyük çoğunluğu neyin çağdaş olduğuna ya da çağdaş müziğin ne olduğuna dair oldukça sığ bir mentaliteyle yetiştiriyor. Bunu aşabilmek için dinleme, alımlama ve araştırma geleneklerinde yaratıcı metodolojiler denenmesi gerekiyor. Bir kere teori-pratik, icrayaratım, geleneksel-çağdaş gibi ikili ayrımları daha baştan peynir kalıbı gibi koyan ve dayatan eski usul bakış açısından uzaklaşılmalı. Ve bu öğrenci için olabildiğince erken bir yaşta başlamalı. Buna uygun eğitimciler, ders içerikleri, müfredatta olmayan yepyeni dersler... Ciddi bir paradigma değişimi gerektiriyor kısacası. Son 15-20 senede çeşitli kurumlarda atılan adımlar bu tarz bir değişimin parçalı da olsa geldiğini gösteriyor, bundan umutluyum”.

Besteci 5 “Extended tekniklerin çalgı eğitiminin parçası olması gerektiğini düşünüyorum”.

Besteci 6 “Gayet olumlu karşılar ve destekleyici olurum. Zira yurt dışında bazı nitelikli okulların müfredatlarında da bu tür derslere yer veriliyor. Dolayısıyla örnek alınabilecek programlar da mevcut”.

Besteci 7 “Konservatuarlarda bu tekniklere ilgi duyan öğrencileri yüreklendirecek ve donanımlı kılacak bir müfredat henüz yok. Bu tekniklerin ayrıca öğretildiği seçmeli derslerin konulması bir çözüm yolu olabilir. Öte yandan, o derste bu teknikleri öğretebilecek hocaların sayısı da en yüksek kapasiteli okullarımızda bile bir elin parmaklarını geçmez. Şu anki durumda en sağlıklı yöntem bestecilerle yorumcuların (öğrenci olsun, hoca olsun) yolunun kesişmesini sağlamak gibi görünmekte. Bestecilerin yorumcularla iletişimi bugün her zamankinden daha önemli. Kompozisyon bölümündeki öğrencilerimizi yorumculara danışmaya yıllardır hep yüreklendiriyorum, zaman zaman yorumcuları doğrudan sınıfımıza davet ediyorum. “Öğrenmenin sonu yoktur” deyimini genişletilmiş teknikler söz konusu olduğunda hem besteciler hem de yorumcular için aynı düzeyde geçerli”.

Besteci 8 “Kurumsal ya da akademik bir tavırdan ziyade doğrudan enstrüman hocasının kendi repertuarı, kendi estetik tercihleri ve kendi bilgisi temelinde öğrencilerini

yönlendireceğini düşünüyorum. Konuya önem veren hocalar olacağı gibi vermeyen hocalar da olacaktır. Bizzat kendisi extended tekniklerle ilgili deneyim kazanmamış bir hoca doğal olarak öğrencilerinden bu tekniklerin kullanıldığı bir eseri çalmalarını istemeyecektir. Hele piyano üzerinde daha önce bahsettiğim sebeplerle hiç istemeyecektir. Zaten extended tekniklerin çok ötesinde beceri gerektiren bir repertuarı var çalgının. Kurumsal anlamda bir gereklilik olduğunu düşünmüyorum. Modern bir icracı zaten bu eserlerle öyle böyle haşır neşir olmak zorunda kalacaktır”.

4.2.3 Sembol ve İşaretlere İlişkin Bulgular

Sembol ve işaretlere ilişkin bulgularda katılımcılara; Bu teknikler kullanılarak bestelenmiş olan eserlerin program notları, nota üzerinde kullanılan semboller ve ifadeler eserlerin doğru ve kaliteli icrası için yeterli mi? sorusu sorularak bulgulara aşağıda yer verilmiştir.

4.2.3.1 Soru: Bu teknikler kullanılarak bestelenmiş olan eserlerin program notları, nota üzerinde kullanılan semboller ve ifadeler eserlerin doğru ve kaliteli icrası için yeterli mi?

Besteci 1 “Kendi eserlerimde ve müziğimi ifade ediş şeklimde bu teknikleri kullanmadığım veya tercih etmediğim için bir şey söyleyemem. Bu konuda ancak bu teknikleri kullanan bestecilerin yorum yapabileceğini ve program notlarını da ancak bestecinin kendisi yazabileceğini düşünüyorum”.

Besteci 2 “Müzik tarihinin tamamı ifade edilemeyen notada ifade etmeye yönelik bir gelişimdir demektedir Eric Salzman. Ama biz biliyoruz ki müzik tarihi boyunca yeniliklerin olduğu zamanlarda nota hiçbir zaman tek araç olmamıştır. Akademik müziğin temel aktarım aracı notadır. Ama sadece nota bu araç olsaydı aldığımız bunca eğitime neden ihtiyaç duyuyoruz, sorusunu sormak gerekir. Rachmaninoff’un bir eserini çalmak için de belli bir noktaya kadar hocaya ihtiyaç duyduğumuz gibi. Program notlarını çok ayrıntılı şekilde yazan György Ligeti gibi besteciler olmasına rağmen günümüzde birçok icracı, bunları çalacak insanlar kendilerinden önce çalmış olan yorumcuları deneyimlemek ihtiyacı duyuyorlar. Özellikle de görsel olarak deneyimleme ihtiyacı ağır basıyor. Program notları icracıya çalacağı eserde nasıl ses üretmesi gerektiğini açıklayan bir kılavuz niteliğindedir. İncelendiğinde bu notların ve ifade şekillerinin bir standardının olmadığını da görüyoruz. Çok fazla yönelim var. Bu ifade ve şekillerin bir standarda

oturtulmasının, özellikle çağdaş müziğin avangard kolunu, performansların giderek aynılaşmaya başlamasına sebep vererek zedeleyeceğini düşünüyorum. İrrasyoneliteyi önceleyen düşünce yapısını baltalayan bir şey olur bu standartlaşma. Çağdaş müziğin bu kolunun, standartlaşmadan daha çok farklı yorumlanabilmeye ve farklı algılabilmeye ihtiyaç duyduğunu düşünüyorum. Her yorumlanmasından bestecilerin de farklı ilhamlar alabilmesine ihtiyaç var. Ancak icracıların her zaman en kolay anlaşılabilir olanı tercih ettikleri de bir gerçektir. Bu şekilde bakıldığında program notlarının hem yeterli olduğu hem de yeterli olmadığı ve bu yetersizliğin belli noktalarda iyi bir şey olabileceği fikrindeyim”.

Besteci 3 “Oturmuş bir konvansiyonel yazı olmadığı için, ilgili notları Ligeti’nin bir partiyonunu açtığımızda çok yeterli bulabiliriz, ama başka bir bestecide aynı detaylı anlatımı bulamayabiliriz. Genel bir tanım yapmak bu konuda çok zor olur. Kendim her ne kadar piyanonun içi ile çok uğraşsam da bestecilerin mümkün mertebede gerekli açıklamaları yaptıklarını düşünüyorum. Ancak eseri elime aldığım da hiçbir şey anlamadığım notasyonlarla da karşılaştığım için tam olarak yazılan notların yeterli olduğunu söyleyemem”.

Besteci 4 “Bu tarz yazılı araçlar tabi ki asgari bir iletişim için önemli. Hele de bestecinin fiili olarak bulunamadığı bir durumda. Ancak icra sürecinin büyük ölçüde besteciyle icracı arasındaki diyaloga ve bu diyalogun maddi olarak nasıl örgütlendiğine dayandığının hakkını teslim etmek gerek. Bu süreçler arasındaki dengesizlik kaliteli bir icrayı olanaksız kılabilir. Her icracının çalışma biçimi, çeşitli konulardaki yeterliliği, sembolik sistemlerle ilişkisi, verili eserle kurduğu yakınlık ilişkisi farklı olduğundan sürecin bu karşılıklı iletişim bazında gerçekleşmesi bence en uygunu olur. Ayrıca neyin ‘extended’ olup neyin olmadığına dair de çalgıdan çalgıya, tavırdan tavıra değişen oldukça göreceli bir durum var, hem teknik olarak hem de felsefi olarak. Nasıl bir bağlamda kullanıldıkları çok önemli, bu bağlamı da süreçte katkıda bulunan herkes anlayabilmeli. Görünürde, kâğıt üzerinde ‘bitmiş’ olan bir eser aslında hiç bir zaman bitmiş değildir, hala ve her performansta sözkonusu aktörler ve durumlar arasındaki etkileşimle dönüşen bir süreçtir, bunu görmek elzem diye düşünüyorum”.

Besteci 5 “Program notlarının genellikle yeterli olduğunu düşünüyorum. Sorun, bu tekniklerin yapıttaki ilgili pasajların müzikal bağlamında ve idiomatik olarak kullanılıp kullanılmamasında”.

Besteci 6 “Her eser adına bu soruyu cevaplamam doğru olmaz ancak, benim incelediğim ve kendi yazdığım eserlerin olabildiğince anlaşılır ve tutarlı bilgi içerdiğini düşünüyorum”.

Besteci 7 “Kullanılan teknik ne kadar sıradışıysa o kadar incelikli açıklamaya gereksinim duyar. Bu tekniklerin keşfinde çığır açan Alman besteci Helmut Lachenmann’ın partiyonları ayrıntılı açıklamalarla doludur, öyle olması da gereklidir. Ben her şeyin tereddütsüz olarak anlaşılabilirdiği partiyonlardan yanayım. Bu tür partiyonların açıklama sayfalarının hazırlanması neredeyse müziğin bestelenmesi ve notaya alınması kadar önemlidir. Bütün teknikler, özel semboller, mikro aralıklara ait değiştirenler, çalgıların gövdesindeki bölümler vb. düzgünce açıklanmalı ve hangi dilde kaleme alındıysa (Türkçe, İngilizce vö.) o dilde düzgün olarak ifade edilmeli. Kötü bir İngilizceyle açıklanan tekniklerin yabancı yorumcuları daha ilk adımda besteciden ve yapıttan kuşku duymaya yöneltmesi beklenir. Genç Türk bestecilerinin yeni tekniklerle ilgili açıklamalarını öncelikle düzgün bir Türkçeyle yapabiliyor olmaları gerekir. Sonrasında, gereksinim duyuyorlarsa, yabancı dildeki açıklamalar için o dili iyi bilen kişilerden destek almaları ve (bazı açıklamalar için) güvendikleri bestecilerin partiyonlarındaki açıklamalardan yararlanmaları en sağlıklı yoldur”.

Besteci 8 “Piyano üzerinde düşündüğümde George Crumb’ın eserleri aklıma geliyor. Gayet güzel bir notası var ve sembollerle ilgili hiçbir sorun yok. Program notları hususunda da bir sorun yok. Ancak bestecinin neden böyle şeylere ihtiyaç duyduğu, nasıl bir arayışın sonucunda bunlara ulaştığının icracının meselesi olmadığını düşünüyorum. İcraacı böyle bir konu ile ilgilenmişse zaten araştırır, öğrenir ya da araştırıp öğrenmesi gerekir. Bu tını arayışlarında sağlam temelleri olan bestecilerin zaten gerekli açıklamaları yaptıkları kanaatindeyim”.

BÖLÜM 5

5 TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmanın bulgularına dair yorumlar ve benzer çalışmaların bulguları ile karşılaştırmalar yapılmış ve sonuç ve öneriler sunulmuştur.

5.1 Tartışma

Tartışma kısmında araştırmanın bulgularına dair yorumlar ve benzer çalışmaların bulguları ile karşılaştırmalar yer almaktadır.

5.1.1 Extended Piyano Teknikleri Repertuarında Bu Tekniklerin İfade Edilmesi İçin Bestecilerin Eserlerinde Kullandığı Sembol ve İfadelere İlişkin Yorum

Clusterlar için kullanılan semboller içerisinde Czernowin haricinde, Cowell, Crumb, Takemitsu, Lachenmann, Gubaidulina ve Stockhausen'in eserlerinde bu tekniği aynı veya birbirine çok benzeyen semboller ile ifade etmesi bu tekniğin gösteriminin standartlaştığını göstermektedir. Kullanılan sembolün ne anlama geldiği besteci tarafında basitçe tanımlandığında, tekniğin notasyon içerisinde kolayca anlaşılabilir ve şüphe duymadan uygulanabilir hale geldiği görülmüştür. Czernowin teknik için farklı ancak benzer yönleri bulunan bir sembol kullanmıştır. Diğer bestecilerin kullandığı sembolün, baskı farklılıkları sebebiyle bazı durumlarda cluster yerine oktav veya geniş aralıkta iki nota olarak algılanabilmesi söz konusudur. Czernowin'in clusterlar için kullandığı bu sembolün notasyonda ve baskıda daha belirgin olduğu ve daha kolay farkedilebilir olduğu düşünülmektedir. Crumb'un clusterlar için kullandığı sembollerin yanına büyük değiştirici işaretler koyması aksi takdirde her nota için tek tek yazılması gereken bu değiştirici işaretler konusunda icracıya okuma kolaylığı sunmaktadır.

Sympathetic Resonance tekniğinin ifadesi için kullanılan semboller içerisinde farklı sembollere daha fazla rastlanmıştır. Bu durum tekniğin uygulanmasında bestecilerin farklı isteklerinin mevcut olmasına bağlanmaktadır. Aynı zamanda bestecinin kendini ifade etme şekli de farklılıklara sebep olmaktadır. Tekniğin ifadesinde standart nota yazımında uygulanan küçük değişiklikler bulunmaktadır. Karmaşık bir notasyonu olan eserlerde, icracı tarafından ne yapılması gerektiğinin açık şekilde anlaşılması ve tekniğin, standart nota yazımına benzerlik gösteren şekilde yer alması sebebiyle, unutulmaması için depress silently (sessizce bas), depress silently and hold (sessizce

basılı tut), silently depress keys (tuşlara sessizce bas) gibi yazılı ifadelerin gerekli olduğu görülmektedir. Takemitsu, Stockhausen, Lachenmann, Cowell ve Ligeti eserlerinde eşkenar dörtgen şeklindeki sembolü kullanmışlardır. Bu bestecilerin eserlerinin notasyonunda eşkenar dörtgen sembolü kolaylıkla ayırt edilebildiği için ekstra bir ifadeye gerek duymadıkları düşünülmektedir. Tekniğin ifade edilmesinde en çok tercih edilen sembollerin eşkenar dörtgen ve notaların bir çerçeve içerisinde gösterimi olduğu görülmektedir. Cowell hem eşkenar dörtgen şeklindeki sembolü hem de “Tiger” isimli eserinde üçgen şeklinde notaları kullanarak tekniği ifade etmiştir. Cowell’ın eserleri arasında tekniğin uygulanması hususunda bir fark bulunmaması sebebiyle bestecinin bu kullanımının kişisel tercih dışında özel bir sebebinin olmadığı düşünülmektedir. Crumb tekniği çoğunlukla uygulanmasını istediği notaları veya akorları bir çerçeve içerisine alarak göstermiştir. Aynı ifade şeklini Lachenmann’ın da tercih ettiği görülmektedir. Bu kullanım şekli, alışılmış, standart nota yazımının bir çerçeve içerisinde gösterilmesi şeklinde yer aldığı için anlaşılması daha olarak nitelenebilir. Sympathetic resonance tekniğinin cluster ile birlikte kullanıldığı da Cowell’ın “Dynamic Motion” ve Lachenmann’ın “Ein Kinderspiel”, Czernowin’in “Sheva” isimli eserlerinde görülmektedir. Burada bir cluster akorun sympathetic resonance tekniğine uygun şekilde çalınması gerektiği ifade edilmiştir. Czernowin, Crumb ve Lachenmann’ın tercih ettiği sembole benzer bir tercih yapmış olsa da tamamen aynı olmadığı görülmektedir. Gubaidulina ise tamamen farklı bir gösterim şekli olarak standart notasyonda notaların yazıldığı alana “x” işaretleri koyarak tekniği ifade etmiştir.

Tellerin çekilmesi ile uygulanan teknikler gösterilirken genel olarak “pizz” ifadesinin tercih edildiği görülmektedir. Ancak bu ifadenin üzerinde yer aldığı nota şekilleri farklılık göstermektedir. Tamamıyla farklı bir sembol kullanan iki besteci Lachenmann ve Cowell olarak görülmektedir. Cowell’ın tellerin çekilmesi ile uygulanan teknik için iki farklı ifade şekli kullandığı görülmektedir. “Pizz” ifadesini “Aeolian Harp” isimli eserinde kullanmışken, “The Banshee” isimli eserinde “pizz” ifadesi yerine daire içerisinde D harfi kullanmıştır. Bu işaret görüldüğünde uygulanacak olan çalım şeklini ise eserin program notlarında ifade etmiştir. Eserin sadece piyanonun telleri kullanılarak icra edildiği göz önünde bulundurulduğunda, bu kullanım şeklinin notasyonun okunması ve anlaşılması hususunda kolaylık sağladığı düşünülmektedir. Tenk uygulanırken, telin çekilmesi için el veya tırnak dışında farklı bir malzemenin kullanılması için Larrea con plectro ifadesini kullanarak telin bir mızrap yardımıyla çekilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Lachenmann “Guero” isimli eserinde, teknik için kendi geliştirdiği işaretlerden birini kullanmıştır. Bu işaret, bir daire içerisinde piyano tellerini temsil eden çizgilere eklenen nota kuyruğu şeklindedir. Oldukça detaylı performans notlarına sahip olan bu eserin notasyonunda, tellerin çekilmesi tekniği bu işaret sebebiyle oldukça kolay anlaşılabilir ve algılanan bir halde yer almaktadır. Cowell tellerin çekilmesi ile uygulanan teknik ile harmonik ses üretme tekniğini “Makrokosmos Volume I” isimli eserinde bir arada kullanmıştır. Bu kullanımın ifadesi için telin çekilmesini ve harmonik ses üretilmesini belirten semboller bir arada kullanılmıştır. Diğer bestecilerin benzer durumları eserlerin performans notlarında ifade ettikleri görülmüştür.

Tellere vurularak uygulanan tekniklerin sembollerine bakıldığında bestecilerin çoğunun birbirine benzeyen semboller kullandığı görülmektedir. Gubaidulina’nın standart notasyon üzerinde dipnotlar ile kullanılmasını istediği tekniği açıkladığı belirlenmiştir. Ancak dipnotların altında yer alan notalar için, Takemitsu, Stockhausen, Lachenmann, Cowell ve Ligeti tarafından sympathetic resonance tekniğini ifade etmek için kullanılan eşkenar dörtgen şeklini kullandığı görülmektedir. Bu kullanımın, genel anlamda standart notasyon kullanılarak yazılmış olan “Piano Sonata” isimli eserinde tellere vurularak çalınması gereken notaların kolaylıkla farkedilebilmesi adına tercih edildiği düşünülmektedir. Stockhausen ise “Klavierstück XII” isimli albümündeki eserlerde tellere vurularak belli sesler veya akorlar çalınmasından ziyade belli bir ritmin vurulmasını istediği için dizek altında kullandığı bir ek çizgi ile tekniği ve vurulmasını istediği ritmi ifade etmiştir. Crumb ve Larrea’nın eserlerinde tellere vurulması için kullanılan semboller Czernowin’in clusterlar için kullandığı sembole benzerlik taşımaktadır. Dikdörtgen şeklindeki bu kullanım, hangi ses aralığındaki tellere vurulacağını belirtmektedir. Dikdörtgen şeklinde sembollerden sonra veya bu şekillerin arasında ise standart notasyonda tremoloyu ifade etmek için kullanılan çizgiler tercih edilmiştir. Crumb’ın notasyonunda rastlanan bir başka gösterim yöntemi ise martellato ifadesidir. Bu ifade de belirtilen tellere vurulmasının istendiğini göstermektedir.

Tellerin sürtülmesi ile uygulanan tekniklerin sembollerine bakıldığında, benzerlikler bulunsa da hiçbirinde aynı işaretin kullanılmadığı görülmektedir. Kullanılan farklı semboller arasında kırık akorlar için kullanılan sembol ve sembolün uçlarından birinde bulunan, tekniğin uygulanması istenen yönü belirten oklar, kırık akor sembolü yerine kullanılan düz çizgiler ve uçlarında uygulama yönünü belirten oklar, dizegenin

altında veya üstünde kullanılan ek çizgilerde gösterilen kullanım şekilleri, yazılı ifadeler, zikzak şeklinde çizgiler, zikzak şeklindeki ve oval çizgilerin karışımından oluşan çizgiler kullanıldığı görülmektedir. Eğer parmaklar veya tırnaklar dışında bir nesnenin tellere sürtülmesi isteniyorsa bu durumun ya dipnotlar ile ya da program notlarında belirtildiği belirlenmiştir. Cowell “The Banshee” isimli eserinde daire içerisinde harfler kullanarak bu harflerin görüldüğü yerlerde uygulanmasını istediği teknikleri performans notlarında açıklamıştır. Performans notlarında detaylı olarak açıklanan bu daire içerisindeki harflerin hepsi tellerin sürtülmesini ifade etmektedir. Ancak sütme şeklindeki, yönündeki ve üretilmesi istenen ses tınısındaki farklılıklar sebebiyle farklı harfler tercih edilmiştir. Bu tercih sebebiyle eseri okumak ve çalmak icracı için kolaylaşmaktadır. Aksi takdirde eserin notasyonunun oldukça anlaşılabilir bir hale geleceği ve bestecinin istediği şekilde bir icranın tam anlamıyla yapılmasının mümkün olmayacağı düşünülmektedir. Cowell, “Little Concerto” isimli eserinde ise bu tekniğin akorların tuşlara ses çıkarmadan basıldıktan sonra tellerin el ile sürtülmesi yoluyla çalınacağını dizeğin başına “piano strings” ifadesini koyarak belirtmiştir. Bestecinin, eserin tekrar tuşlara basılarak çalınmasını istediği kısımlarda “keyboard” (klavye) ve dizek başında “piano keyboard” ifadelerini kullandığı notasyonda görülmektedir. Czernowin “Sheva” isimli eserinde ilgili tele dikey yönde bir bozuk paranın sürtülmesini brush strings upwards with a large coin ifadesi ile belirtmiştir. Tellere farklı bir materyal ile müdahale edilmesi için bestecilerin açıklamalara ihtiyaç duyduğu incelenen eserlerde görülmektedir. Czernowin bu farklı materyaller ile çalınmasını istediği kısımlar için çalım şeklini yazılı olarak notasyon içerisinde tarif etmiştir. Karışıklığa yol açma olasılığının olmaması sebebiyle icracı için en açık ve anlaşılır ifade şeklinin bu olduğu düşünülmektedir. Sahaf isimli eserinde ise piyanonun iç kısmında uygulanacak tüm teknikler için “ ” sembolünü kullanmıştır. Bu ifade ile birlikte notasyonda yer alan tekniklerin nasıl uygulanacağını program notlarında açıklamıştır.

Glissando tekniği için kullanılan sembollere bakıldığında bestecilerin yine birbirine benzeyen farklı işaretler kullandıkları görülmektedir. Genel anlamda, standart notasyonda tuşlar ile yapılan glissando için kullanılan işaret tercih edilerek, glissandonun teller üzerinde yapılacağı yazılı ifadeler ve performans notları ile belirtilmiştir. İncelenen eserler içerisinde sadece Lachenmann’ın “Guero” isimli eserinde bu teknik için kendi geliştirdiği özel bir sembol kullanıldığı görülmektedir. Gubaidulina’nın kırık akor için kullanılan sembolü tel üzerinde yapılan glissando için tercih etmesi ilk bakışta kafa

karışıklığı yaratıyor gibi görünse de, glissandonun tel üzerinde yapılmasını dipnot ile belirttiği belirlenmiştir. Notasyonda yer alan col unghia (tırnak ile) ifadesi de tel üzerinde glissandonun tırnak kullanılarak yapılması gerektiğini vurgulamaktadır. Stockhausen de glissandonun tırnak ile yağılacağını notasyonda yazılı olarak belirtmiştir. Bestecinin kullandığı ifade ise fingernail - gliss. olarak görülmektedir, bu ifade notasyonda görülen iki nota arasında tırnak ile glissando yapılmasını belirtmektedir. Tel üzerinde uygulanması istenen glissando tekniği için kullanılan sembollerin ve ifadelerin, diğer teknikler için kullanılanlarla kıyaslandığında daha anlaşılır oldukları düşünülmektedir.

Tel üzerinde yapılan tremolo tekniğine bakıldığında, incelenen eserler arasında en az kullanılan teknik olduğu görülmektedir. Bu teknik için bestecilerin genel anlamda benzer işaretler kullandıkları görülmektedir. Çoğunlukla standart notasyonda trill veya tremolo işareti için tercih edilen semboller kullanılarak, tremolonun teller üzerinde yapılması gerektiği yazılı olarak veya dipnot ile açıklandığı belirlenmiştir. Tremolonun, tele takılması veya yerleştirilmesi gereken bir cisim ile yapılmasının istendiği durumlarda da yazılı olarak notasyonda ifade edildiği görülmektedir. Notasyonda finger trill on strings (tel üzerinde parmak trili), trem. (ft), apply paper clip (ataç kullanın) şeklinde yazılı ifadeler yer almaktadır. Trem. (ft) ifadesinde parantez içinde yer alan “ft” harfleri fingertip (parmak ucu) kelimesinin kısaltması olarak kullanılmaktadır. Bu teknik için yine Gubaidulina kırık akor sembolünü kullanarak tremolonun teller üzerinde yapılmasını istediğini dipnot ile ifade ettiği belirlenmiştir.

Mute-Pizzicato tekniği için incelenen eserlere bakıldığında, bestecilerin çoğunlukla standart nota yazımının üzerinde + işareti kullanma eğiliminde olduğu görülmektedir. Tekniğin ifade edilmesi hususunda yine yazılı ifadelerin ve dipnotlara rastlanmaktadır. İncelenen eserler arasında, mute-pizzicato tekniğinin uygulanıp uygulanmayacağını icracıya bırakıldığı tek eser Cowell’ın “Little Concerto” isimli eseridir. Bu eserde yer alan muted ad libitum ifadesi notaların üzerinde kullanılarak, mute/pizzicato tekniğinin icracının isteğine bağlı olarak uygulanabileceği belirtilmiştir. Tekniğin sonlandırılması gereken noktayı belirtmek için ise open (açık) ifadesi kullanılmıştır. Cowell “The Banshee” isimli eserinde extended piyano tekniklerini ifade etmek için daire içinde yer alan harfleri kullanmışken, “Sinister Resonance” isimli eserinde daire içinde rakamlar kullanmıştır. Bu eserde de Cowell her bir sembol için performans notlarında detaylı açıklamalar yapmıştır. Notasyonda görülen, daire içinde 2

ve 4 rakamları aynı tekniği ifade etmektedir ancak üretilmesi istenen tını ve uygulanma şeklinde küçük de olsa var olan farklılıklar sebebiyle besteci farklı rakamlar kullanmıştır. Bu kullanım icracı için tekniğin nasıl uygulanması gerektiği konusunda kolaylık sağlamaktadır. Gubaidulina ise standart notasyonda piyanonun sol pedalının kullanımı için de tercih edilen *con sordino* ifadesini notalar üzerinde kullanarak tellerin el ile susturularak çalınmasını istediğini ifade etmiştir. Tellerin susturularak çalınması hususunda günümüzde *pizz* ifadesi de kullanılabilir. Bu gibi durumlarda uygulanması istenilen tekniğin hangisi olduğu performans notlarında detaylı olarak açıklanmaktadır. Cowell “tiger” isimli eserinde notanın üzerine koyduğu + işareti *mute/pizzicato* tekniği ile tellerin susturulması yerine bu akorların veya seslerin yumruk ile çalınmasını istemiştir. Bu durum performans notlarında açıklanmıştır. Crumb’ın tekniği ifade etmek için kullandığı farklı bir sembol olarak üstünde, altında, sağında ve solunda kısa çizgiler bulunan içi boş bir daire kullandığına da rastlanmıştır. Bestecinin *extended* piyano tekniklerini yoğun olarak içeren “Makrokosmos Volume I” ve “Makrokosmos Volume II” isimli eserlerinde *mute/pizzicato* tekniğinin başka teknikler ile birlikte kullanıldığı durumlarda, icracının dikkatini çekip, okumayı kolaylaştırmak için bu işareti tercih ettiği düşünülmektedir. Bestecinin “Makrokosmos Volume I” isimli eserinde teknik için *dampen strings* (tellere bastır) ifadesine yer verdiği de notasyonda görülmektedir. Czernowin, “Sahaf” isimli eserinde kullandığı ifade şeklinde, *mute* kelimesinden sonra yatay bir düz çizgi ve bir ok işareti kullanmıştır. Bu ifade teknik uygulanarak telin susturulmasından sonra serbest bırakılarak tınlamasına izin verilmesi isteğini belirtmektedir. Larrea ise + işaretinden önce kullandığı ok ile teller susturulmadan çalınmaya başlanmasını ve yavaş bir şekilde susturma işleminin yapılmaya başlanmasını ifade etmiştir. İstenilen uygulamalar karmaşıktıkça ya da detaylandıkça, kullanılan sembol ve ifadelerin de değişiklik gösterdiği veya farklı işaretlerle birleştirildiği görülmektedir.

İncelenen eserlerde harmonik sesler için kullanılan işaretlere baktığımızda notalar üzerinde kullanılan içi boş dairelerin çoğunlukla tercih edildiği görülmektedir. Aynı zamanda yazılı ifadeler ve dipnotlara da rastlanmaktadır. Cowell “Sinister Resonance” isimli eserinde daire içerisinde rakamlar kullanarak tekniği ifade etmiştir. Bu teknik için de, besteci tek bir sembol yerine, genel anlamda aynı uygulamayı ifade eden ancak üretilmesi istenen tınıda ve tekniğin uygulanış şeklinde yer alan küçük farklılıkları ayırt etmeye yardımcı olan 1,3 ve 5 rakamlarını tercih etmiştir. Ancak yine aynı eserde

notalar üzerinde bulunan içi boş daireleri de kullandığı görülmektedir. Tekniğin standart uygulanışı için içi boş dairelerin, daha detaylı uygulamalar için daire içinde rakamların kullanılmasının icracı için daha anlaşılır olacağı sebebiyle bu tercihin yapıldığı düşünülmektedir. Bestecinin teknik için kullanılan sembolleri ve performans notlarını detaylı olarak planlaması icracı için büyük bir kolaylık sağlamaktadır. Larrea ise gitar notasında da kullanılan armonik nota gösterimi olan eşkenar dörtgen şeklinde notaları piyano için kullanmıştır. Crumb'ın Makrokosmos Volume I isimli eserinde harmonik seslerin telin çekilmesi tekniği ile birleştirilerek uygulandığı görülmektedir. Besteci iki tekniğin işaretlerini aynı notalar için birlikte kullanarak bu durumu ifade etmiştir.

Perküsif ve vokal teknikler için eserleri incelenen bestecilerin farklı semboller ve ifadeler kullandıkları görülmektedir. Vokal teknikleri göstermek için genellikle piyanonun içine doğru ıslık çalın, çeşitli vokallerin kullanılması ile sesler çıkartın veya belirtilen sözleri ya da kelimeleri söyleyin, bağırın şeklinde yazılı ifadelere yer veren besteciler, perküsif teknikler için kendi geliştirdikleri işaretlerin yanında dizek yerine kullanılan tekli veya ikili çizgiler üzerinde çalınması gereken ritimleri ifade eden ritmik nota yazılarına ve yazılı ifadelere yer vermişlerdir. İncelenen bestecilerin eserlerinde sadece Gubaidulina'nın Piano Sonata isimli eserinde standart tremolo işareti kullanarak dipnot ile tekniğin açıklamasını yaptığı belirlenmiştir. Besteci dipnot ile akort çivilerine bir bambu çubuğun sürtülmesi isteğini belirtmiştir. Perküsif teknikleri göstermek amacıyla kendi geliştirdiği semboller bulunan besteci Lachenmann, telleri susturarak veya çekerek uygulanan "pizz" ifadesini tuşların ve akort çivilerinin tırnak ucuyla çekilip bırakılmasını ifade etmek için kullanmıştır. Lachenmann'ın tamamen kendine özgü bir notasyon ürettiği eseri "Guero" perküsif ve vokal teknikler için detaylı açıklamalar içermektedir. Performans notlarında yer alan bu açıklamalar olmadan bu eserin icra edilmesi mümkün değildir. İşaretler gerekli açıklamalar olmadan anlamsızdır. Stockhausen de vokal teknikler için kendi belirlediği sembolleri kullanmıştır. perküsif teknikler için ise ek çizgilerde yer verdiği nota yazımını tercih etmiştir. Czernowin "Sheva" isimli eserinde perküsif teknikler için yazılı ifadeler kullanmıştır. Bu kullanım eserin 14. ölçüsünde knock on the wood near the notes holder (nota sehпасının yanındaki tahta kısımlara vur) ifadesi ile görülmektedir. Perküsif ve vokal teknikler sadece işaretlerle ifade edilmesi zor teknikler oldukları için en çok açıklama veya yazılı ifadeye rastlanan teknikler olarak görülmektedir.

Cebe (2014), “İnsan Sesi, Vurmalı Çalgılar, Piyano ve Arp Çalgılarındaki Yeni İcra Tekniklerinin 20. Yüzyıldan Günümüze Tarihsel Gelişimi ve Bu Tekniklerin Notasyonu” isimli çalışmasında; extended piyano teknikleri hususundaki gelişmeleri; 1-Muting- susturmak, 2-Armonikler-Doğuşkanlar, 3-Telleri sarmak, 4-Farklı tınların çeşitliliği için tellere vurma, hafifçe dokunma veya teli çekme, 5-Bagetlerle, el ve diğer değişik objelerle, özellikle kapağın ve gövdenin tahtasına ve şasesine vurma, hafifçe dokunma ve benzeri hareketler yaparak çalgının diğer bölümlerini kullanma başlıkları ile 5 maddede incelemiştir.

Cebe'nin (2014) kullandığı, Hinkley (2017) ve Ishii (2005) ile benzerlik gösteren sınıflandırma yerine, araştırmada extended piyano teknikleri için kullanılan sembol ve ifadeler 10 maddelik bir sınıflandırma ile sunulmuştur. Bu 10 maddelik sınıflandırmanın teknikler için kullanılan sembol ve ifadelerin ayrı ayrı ve detaylı incelenmesi için daha elverişli olduğu görülmüştür. Notasyon konusunda Cebe (2014) tarafından, sadece Cowell'ın Aeolian Harp isimli eserinin 1. ve 12. ölçüleri arasındaki kısmı örnek olarak göstermiştir, bu eserde uygulanan teknik, piyanistin sol el ile notalara sessizce basarken sağ el ile piyanonun tellerinde glissando yapması şeklinde ifade edilmiştir. Aynı çalışmada yapılan 5 maddelik sınıflandırma için verilen örneğin sınırlı ve yetersizdir. Cebe (2014), sınıflandırmasında yer alan maddelerin sadece bir tanesi içinden bir teknik örneklendirilmiştir.

Araştırmada Hinkley'in (2017) ve Ishii'nin (2005) çalışmaları kapsamında oluşturulan 10 maddelik sınıflandırma çerçevesinde eserlerin analizinden elde edilen bulgular ile Cebe'nin (2014) çalışması, tekniklerin sınıflandırılması hususunda benzerlik göstermektedir. Ancak Cebe (2014) 5 maddelik daha genel bir sınıflandırma tercih etmiştir. Notasyonun incelenmesi hususunda, sadece tellerin sürtülmesi ile uygulanan teknikler konusunda Cowell'ın Aeolian Harp isimli eserinin örnek olarak kullanılması ortaktır. Cebe (2014) çalışmasının 5 maddelik sınıflandırmasında yer alan diğer teknikler için notasyon örneklerine yer vermemişken, Hinkley'in (2017) ve Ishii'nin (2005) çalışmaları kapsamında, 52 eserin analizi için oluşturulan 10 maddelik sınıflandırmada yer alan tüm tekniklerin farklı sembol ve ifadelerle yönelik örnekleri, eser içerisinde yer aldıkları ölçüler ile birlikte çalışmada sunulmuştur.

5.1.2 Türkiye’de, Extended Pişano Teknikleri, Bu Tekniklerin Uygulanması ve Eğitimde Kullanılması Hakkında Bestecilerin Deneyim ve Görüşlere İlişkin Yorum

Bu bölümünde sonuçlar ile ilgili yorum üç başlık altında temalaştırılarak verilmiştir. Bu temalar; extended tekniklerin edinimi, extended tekniklerin eğitimde yer alması, extended tekniklerle bestelenmiş eserlerin program notları, nota üzerinde kullanılan sembol ve ifadeler olarak belirlenmiştir.

5.1.2.1 Edinime ilişkin yorum

Tamamı besteci olan bu katılımcıların extended tekniklerle öğrenimleri esnasında aldıkları, katıldıkları dersler, eğitim süreçleri boyunca eğitimcilerinin yönlendirmeleri, üzerine çalıştıkları, inceledikleri veya dinledikleri, notasını okuma şansı bulabildikleri eserler ve tanıma fırsatı buldukları besteciler sayesinde tanıştıkları görülmektedir. Bestecilerin görüşleri doğrultusunda, icracılık eğitimi verilen kurumların programlarında çağdaş eser çalma gerekliliği mevcut olsa da, extended pişano tekniklerini içeren eserlerin nadiren kullanıldığı veya hiç kullanılmıyor olduğu düşüncesine ulaşılmaktadır. Bu tekniklerle öğrenim süreçleri içerisinde tanışma fırsatı bulan bestecilerin, icracılara göre çağdaş müzik alanında daha bilgili ve donanımlı şekilde yetiştikleri düşünölmektedir.

Katılımcıların teknikleri kullanıp, deneyimleyerek, eserlerinde yer vererek, bu müziği ve teknikleri anlatan yayınlar, tekniklerin nasıl kullanılıp nasıl yazılabileceğini araştırmak, alan uzmanları ile yapılan çalışmalar ve görüşmeler, deneme yanılma, icracılarla yapılan işbirlikleri, farklı bestecilerin eserlerini yorumlamak gibi birçok farklı şekilde deneyim ve birikim kazandıklarını ifade ettikleri görölmektedir. Bir besteci ise bu teknikler ile ilgili çalışmasının olmadığını belirtmiştir. Toplumdan kopuk bulunduğunu, dinleyici kitlesinin oldukça sınırlı olduğunu ve müziğinde yer vermediğini dile getirmiştir. Teknikler ile öğrenim süreçleri içerisinde ve genel olarak aldıkları derslerle tanışmış olan bestecilerin deneyimlerini farklı şekillerde kazandıkları gözlemlenmektedir. Bu noktada kişisel yönelimler, çalışma şekilleri ve şartları, yönlendirmeler vb. faktörlerin değişiklik göstermesinin etkili olduğu düşünölmektedir. Farklı şekillerde kazandıkları deneyimlerin ve yeni müziği değişik şekillerde algılamalarının, deneyimlemelerinin ise eserlerinde zengin bir çeşitlilik sağladığı düşünölmektedir.

5.1.2.2 Eğitimde yer almasına ilişkin yorum

Bu alanda çalışan, deneyim kazanmış icracılara kesinlikle ihtiyaç duyulmakta olduğu katılımcılar tarafından belirtilmiştir. En azından yeni tekniklere ve çağdaş müziğe önyargısız yaklaşan icracıların yetiştirilmesinin gerekliliği vurgulanmaktadır. Çağdaş müzik ve bu teknikler ile ilgili alanda ciddi bir külliyatın birikmiş olduğu düşünülmektedir. Bu birikimin deneyimli ve bu işin eğitimini almış icracılar gerektirdiği söylenebilir. Kazandırılması gereken deneyimin ve verilecek eğitimin sadece extended teknikler boyutunda değil, icracıların klasik müzik eğitiminde nadiren karşılaştıkları şeyler olan hızlı metre değişimleri, tempo değişimleri, poliritmik tartımlar gibi konularda da deneyim ve beceri kazanmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Tamamen hayatını bu alan adanmış olmasa bile çağdaş müziğin gerektirdiklerini karşılayacak şekilde yetişmiş icracılara kesinlikle ihtiyaç duyulmakta olduğu dile getirilmiştir. Bu alandaki ihtiyacın ve eksikliğin dinleyici kitlesinin az olması sebebiyle göze çarpmadığı söylenebilir ancak dinleyicinin kitlesinin zamanla artıyor olması ve artmaya devam edeceği düşünüldüğünde, hissedilen ihtiyacın da göze çarpar hale geleceği düşünülmektedir. Şu an icracılar okullarda bu eğitimi derinlemesine alamıyor olsa da, yeni müzik yorumuna dayalı bir çerçevede icracıların, bestecilerin ve müzisyenlerin bir araya getirilmesinin faydalı olacağı görüşü anlaşılmaktadır. Böyle bir birliktelik sunacak olan bir projenin hem icracılara hem de bestecilere yeni ufuklar açabileceği, farklı deneyimler kazandıracığı ve alana olan ilgiyi arttıracığı düşünülebilir. Günümüzde çağdaş müzik topluluklarının sayısı da gittikçe artmakta olduğu, bu toplulukların da extended teknikler ve çağdaş müziğin gereklilikleri konularında uzmanlaşmış icracılar barındırmadıkça iddialı bir hale gelmelerinin oldukça zor olduğu düşünülmektedir.

Yeni müziğe ilgi duyan özümseyip, anlayabilen dinleyici kitlesinin az oluşunun önemli etken olduğu söylenebilir. Dinleyicinin akılda kalıcı kolay anlaşılıp benimsenebilen eserleri dinlemeyi tercih etmesi yeni müzik ve extended teknikleri içeren eserlerin yaygınlaşmaması noktasında etkili olduğu düşünülmektedir. Ancak dinleyiciyi suçlamamak gerektiği de söylenebilir. Yeni müziği ve yeni teknikleri sevdirecek, heyecan ve merak uyandıracak eserlerin bestelenmesine ihtiyaç duyulduğu belirtilmiştir. Dinleyicinin azlığı ise bir noktada eğitimin niteliğinin durumuna bağlanabilmektedir. Yeni müziği anlayıp, özümseyebilecek kitlelerin mevcut eğitim durumunda yetişmediği düşünülmektedir. Bu durumun nitelikli dinleyici yetiştirmeyi de amaç edinen bir eğitim

sistemi ile aşılabileceği besteciler tarafından belirtilmiştir. Bu hususta yeni müzik icrasının az olmasındak, ana etkenlerinden birinin de yüksek anlatım gücüne sahip eser sayısının azlığına bağlandığı görülmektedir. Bir diğer etken ise eserleri hakkında seslendirecek icracı çeşitliliğinin azlığı olarak düşünülmektedir. Besteciler tarafından icracı yetiştiren kurumların çalgı bölümlerinde bu teknikler ve yeni müzik konularında yeterli eğitim verilmediği belirtilmektedir. 1900 lerden sonra bestelenmiş eserler söz konusu olduğunda tutucu bir anlayışın olduğu da dile getirilmektedir. İracı yetiştiren kurumların öğrenci yetiştirme yaklaşımlarının daha çok var olanı tutmak, korumak ve yeniden üretmek olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu yoruma ulaşılmaktadır. Buradan hareketle de yeni müziğin az icra edilmesinin altında yatan bir sebebin de konservatif yapıdan uzaklaşarak akademikleşmemek olduğu yorumu yapılabilir. Besteciler bu hususta yeniliklerin ve gelişmelerin daha çok akademilerden ortaya çıktığı görüşündedirler. Genç müzisyenlerin yeni müzik alanına giderek daha fazla ilgi duyacağı, bu alanı deneyimleme fırsatı bulup severek yetişebileceği bir ortama sahip olmalarının dinleyici ve icra sayısını arttıracacağı düşünülmektedir.

Yeni müzik ve extended teknikler konularının öğrencilere profesyonel müzik eğitimi verilen, icracı yetiştiren kurumlarda hem nitelikli dinleyici hem de nitelikli icracı yetiştirme amacıyla verilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir. Öğrencinin bu müziği icra etmeyi seçmediği durumlarda bile, bakış açısının değişebileceği ve müzikal birikimi ile müzikal kültürünün gelişeceği görüşü mevcuttur. Öğrencilerin kendilerine dayatılan bir konu olduğunda buna tepki duyup, uzaklaşabildikleri görülen bir durumdur. Bu müziğin ve icra şekillerinin cazip kılınarak sevdirmesinin yolları araştırılmalıdır. Bu durumun, yeni müzik ve icra şekillerinin mümkün olduğunca zorunlulukların dışında bırakılması, bir kaçış alanı niteliğindeki bir noktada bulunması ile sağlanabileceği görüşüne ulaşılmıştır. Bu şekilde alanda çok daha başarılı kişilerin yetişebileceği düşünülmektedir. Genel duruma bakıldığında teknik ve yaklaşım olarak 20. Yüzyıl müziğine yakın olmadığımız ve bu sebeple bu alanda gelişmemiz gerektiği görüşü besteciler tarafından ortaya sunulmaktadır. Öğrencinin ve eğitimcilerin önce neyin çağdaş olup neyin olmadığını iyi kavramasının gerekli olduğu görüşü mevcuttur. Öğrencilerin, uzun süredir uygulanmakta olan belli kalıplardan, şartlanmalardan çıkartılarak eğitilmesi çağdaş eser icrasına daha yatkın ve önyargısız icracılar olmaları konusunda etkili olacaktır. Öğrencinin bu nitelikte yetiştirilebilmesinin de bu eğitimi verebilecek, oluşturulması gereken yeni müfredatın gereklilikleri ve ders içerikleri konularında

deneyimli ve donanımlı eğitimcilerin varlığına bağlı olduğu belirtilmiştir. Böyle bir müfredata ihtiyaç duyulduğu da besteciler tarafından belirtilmektedir. Mevcut durumun devam etmesi halinde bahsedilen gelişmelerin yaşanması ve deneyimli icracıların yetişmesi hususunda, bestecilerin ve icracıların bir araya getirilerek deneyimlerini paylaşmaları, buna ek olarak öğrenciler, eğitimciler, besteciler ve icracılar arasında biraradalık sağlayacak bir ortam sağlanmasının en faydalı yöntem olacağı düşünülmektedir. Yeni müzik ve extended teknikler söz konusu olduğunda hem besteciler hem icracılar hem de öğrenciler için öğrenmenin sonunun olmadığı düşünülmektedir.

5.1.2.3 Sembol ve işaretlere ilişkin yorum

Program notları icracıya çalınacak eserde nasıl ses üretmesi gerektiği konusunda bir yol gösterici olduğu ve genel anlamda bu notların yeterli olduğu ancak bazı durumlarda yeterli gelmeyerek görsel ve işitsel deneyimlere ihtiyaç duyulmakta olduğu görülmektedir. Bestecilerin bu konuda mümkün mertebede gerekli açıklamaları yaptıkları ancak bu açıklamaların mutlaka iyi bir anlatımı ve hangi dilde yazıldığına bağlı olarak iyi şekilde kaleme alınmasını gerektirdiği düşünülmektedir. Okunduğunda hiç bir şey anlaşılmayan eser örneklerine rastlanabilmekte olduğu belirtilmektedir. Herşeyin tereddütsüz olarak anlaşılabilceği bir notasyonun en uygun ifade şekli olacağı düşüncesi mevcuttur. Açıklama sayfalarının müziğin kendisi kadar önemli olduğu, bunlar olmadan icranın çoğu durumda mümkün olamayacağı görüşüne ulaşılmaktadır. Eser üzerinde yazılı olan notların, sembollerin ve ifadelerin veya eserin başında yer alan açıklamaların (program notlarının) yanı sıra eğer mümkünse icracı ve besteci arasında iyi bir iletişimin sağlanmasının da kaliteli icra için gerekli görülmektedir.

Akbulut'un (2010) "The use of extended piano techniques at conservatories in Turkey" isimli çalışmasına katılan müzik eğitimcileri ile yapılan görüşmelerde; %80'lik kısmın extended piyano tekniklerinin Türkiye'deki konservatuvarlarda çalınmadığını veya nadiren çalındığını belirtmiştir. %20'lik kısım ise extended teknikleri içeren repertuarın hem öğrenciler hem de eğitimciler tarafından çalındığını belirtmiştir. Bu teknikler piyano eğitiminde ve repertuarında geniş şekilde yer bulmasa da görüşülen müzik eğitimcilerinin %90'lık kısmı bu teknikler konusunda pozitif bir bakış açısına sahiptir. Katılımcıların %40'lık kısmı teknikleri içeren repertuarın çalışılmasının ve bilinmesinin kesinlikle gerekli olduğunu savunurken, %40'lık kısmı müfredata dâhil edilmesinin gerekli olmadığı görüşündedir.

Araştırmanın bestecilerin görüşlerinden elde edilen sonuçları, Akbulut 'un (2010), "The use of extended piano techniques at conservatories in Turkey" isimli çalışmasının sonuçları ile benzerlik göstermektedir. Görüşme yapılan 8 bestecinin 7'si (%87,5) extended piyano tekniklerini içeren müziklerin icarsının ve icracısının az olduğu görüşündedir. 1 besteci (%12,5) az olduğunu düşünmediği yönünde görüş bildirmiştir. Extended piyano tekniklerini içeren eserler, piyano eğitiminde ve repertuvarında geniş şekilde yer bulmasa da görüşülen bestecilerin tamamı bu teknikler konusunda olumlu bir bakış açısına sahiptir. Görüşülen bestecilerin 7'si (%87,5) tarafından extended piyano tekniklerinin ve bu teknikleri içeren repertuvarın bilinmesinin, çalışılmasının ve profesyonel piyano eğitimi müfredatına dâhil edilmesinin kesinlikle gerekli olduğu savunulmuştur. 1 besteci (%12,5) öğrenci ve hocanın estetik tercihleri ve ilgi alanları ile şekillenmesi görüşündedir.

İki araştırmanın bulguları karşılaştırıldığında müzik eğitimcileri ile bestecilerin görüşlerinin benzerlik taşıdığı, ancak extended piyano tekniklerinin bilinmesi, çalınması ve müfredata dâhil edilmesi konularında bestecilerin daha yüksek bir ihtiyaç durumu hissettikleri, müzik eğitimcileri arasında bu teknikler hakkında olumlu görüşe sahip olmayan %10'luk bir kesim bulunmakta iken, bestecilerin tamamının olumlu görüşte oldukları görülmektedir.

5.2 Sonuç

Extended piyano teknikleri, piyanonun zaman içinde diğer tüm çalgılar gibi fiziksel olarak gelişerek günümüzdeki haline ulaşması, estetik algısının ve zevklerin değişmesinin, bestecilerin yeni arayışlar içerisine girmelerinin ve kendilerinden önce var olan akım ve eğilimlere karşı oluşan düşüncelerin etkisi ile gelişerek ortaya çıkmıştır.

Genel tanımını çalgıdan alışlagelmişin dışında farklı ses üretme yöntemleri olarak yapılabilen extended teknikler, klasik anlamda akla gelen çalış şekillerinin dışında kalan tüm ses üretme yöntemlerini içerisinde barındırmaktadır.

Extended piyano teknikleri için ihtiyaç duyulan notasyon her bestecinin kendini ifade etme şekline yönelik farklılıklar gösterdiği gibi benzerlikler de göstermektedir. Bu benzerlikler ve farklılıklar genel olarak notaların yazım şekilleri, kullanılan çizgilerin veya diğer işaretlerdeki benzerlikler ve farklılıklar olarak göze çarpmaktadır. Bestecilerin tamamen kendi geliştirdikleri sembollere ve ifadelere de rastlanmaktadır. İlgili literatürün

notasyonu incelendiğinde belli noktalarda standart ifadelere ulaşılmış gibi görünse de bu teknikleri ifade etmek için tamamıyla standartlaşmış bir nota yazım şekli olmadığı görülmektedir. Belli bir standardın olmaması görüşme yapılan besteciler tarafından yeni müziğin, özellikle spectral müzik alanını besleyen bir durum olarak nitelenmektedir. Standartlaşmanın bu alanlarda istenen belirsizlik ve performansların birbirinin aynısı olmaması isteğini engelleyeceği düşünülmektedir. Extended teknikler için yazılmış notasyon, sembol ve ifadeler incelendiğinde kullanılan sembollerin ve yazıların her durumda ve eserde olmasa bile genel olarak icracıya uygulanması gereken tekniği ve icra yöntemini açıklamak konusunda yeterli olduğu görülmektedir. Araştırmada incelenen eserlerin tamamında kullanılacak olan ses üretme yönteminin detaylı, açık ve net bir biçimde anlaşılacak şekilde tarif edildiği görülmektedir. Mevcut durum göz önüne alındığında standart bir notasyon şekline ihtiyaç duyulmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Extended piyano teknikleri için kullanılan semboller ve ifadeler eserden esere besteciden besteciye farklılıklar göstermekte olup clusterlar için eserlerinde tamamında aynı sembol, az sayıda örnekte ise çok yakın olan bir sembol tercih edilmiştir. Armonik sesler, tellerin çekilmesiyle uygulanan teknikler ve glissando tekniği için incelenen eserlerde birbirine oldukça benzeyen ve birbirine referans olabilecek sembollerin kullanıldığı görülmektedir. En çok farklılık görülen sembollerin tellerin sürtülmesi ile uygulanan teknikler ile perküsif ve vokal teknikler için kullanıldığı belirlenmiştir. Bunun sebebinin perküsif ve vokal teknikler için eserlerde daha fazla açıklama yapılmasına ihtiyaç duyulmuş olmasının olduğu düşünülmektedir. Tellerin sürtülmesi ile uygulanan teknikler için ise tellere sürtülecek yönün farklılık göstermesi, kullanılacak farklı materyaller, telin boyuna mı dikine mi sürtüleceği gibi etkenlerin etkisi bu farklılığa sebep olmuş olarak görülmektedir.

Extended piyano teknikleri ve yeni müzik için yazılmış olan program notları istenilen ses üretme yöntemlerinin icracıya açıklanması noktasında yeterli bulunmaktadır. Eğer mümkünse besteci ve icracının iletişiminin icra kalitesini arttıracığı düşünülmektedir. Program notlarının ve ses üretme yöntemleri için kullanılan sembollerin genel anlamda yeterli bulunmasına rağmen anlaşılır ve açık olmayan örneklere de rastlamak mümkündür. Bu belirsizlik yeni müziğin belli alanları için gerekli ve istemli olarak tercih edilmektedir. Ancak istemsiz olarak yeterince açıklayıcı şekilde yazılmamış program notlarına ve ifadelere de rastlanmaktadır.

Araştırmada incelenen 52 eserin 32'sinde (%61,54) cluster tekniğine; 27'sinde (%51,92) sympathetic resonance tekniğine; 19'unda (%36,54) tel çekme tekniğine; 11'inde (%21,15) tellere vurma tekniğine; 15'inde (%28,85) tellerin sürtülmesi tekniğine; 19'unda (%36,54) Glissando (tel üzerinde) tekniğine; 7'sinde (%13,46) tel üzerinde tremolo tekniğine; 12'sinde (%23,08) mute/pizzicato tekniğine; 15'ünde (%28,85) harmonik sesler tekniğine; 13'ünde (%25) perküsif ve vokal tekniklere rastlandığı görülmektedir. Eserlerde en çok yer verilen dört teknik %57 ile cluster, %51 ile sympathetic resonance ve %36 ile tel çekme ve glissando teknikleri olarak bulunmuştur. En az yer verilen tekniğin ise %13 ile tel üzerinde tremolo tekniği olduğu görülmüştür.

Bestecilerle yapılan görüşmelerde Türkiye'de profesyonel müzik eğitimi vererek icracı yetiştiren kurumların öğretim programlarında yeni müziği ve extended teknikleri işleyen bir müfredatın eksikliğinin hissedildiği görülmüştür. Bu durum ilgili eserlerin kaliteli icrasını ve daha geniş kitlelere ulaşarak yaygınlaşmasını sekteye uğrattığı düşünülmektedir. İcracıların gelişen ve genişleyen repertuvara cevap verebilecek nitelikte, ilgili alanı derinlemesine bilerek ve deneyimleyerek yetişebilmesi için yeni müzik ve extended teknikleri içeren bir müfredata ihtiyaç duyulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Böyle bir müfredat oluşmaması durumunda öğrencileri bu alana çekecek, ilgi toplayacak, sevdirecek uygulamaların gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu müziğin dinleyici kitlesinin sayıca az olmasının nedeni de nitelikli icracı ve nitelikli dinleyicinin yetişememesi olarak görülmektedir. Ancak hem extended teknikleri içeren eserlerin icrasının sayıca az olmadığı hem de tekniklerin icracı eğitimine dâhil edilmesinin gerekli görülmediği; bu teknikleri içeren müziğin akademilerin ve enstitülerin konusu olmadığı fikrine de rastlanmaktadır. Dinleyici sayısının artmasının da icracı yetiştiren kurumların müfredatlarına ilgili alanın dâhil edilmesi ile sağlanabileceği düşünülmektedir. Bu düşünce yeni müziğin ve extended tekniklerin müzik eğitimine dâhil edilmesinin şart olduğu şeklinde katılımcı görüşleri ile de desteklenmektedir.

5.3 Öneriler

- Yeni müziğin notasyonu ve ifade şekilleri farklılık göstermesi sebebiyle anlaşılması ve okunması zor olarak kabul edilmektedir. Bunun aşılması, yaygınlaşmanın sağlanabilmesi ve kabul gören bir noktaya ulaştırılabilmesi için erken yaşlardan itibaren bireylerin yeni müzikle tanıştırılması,

- Yeni müziğin ve ses üretme tekniklerinin profesyonel müzik eğitimi verilen ve icracı yetiştirilen kurumlarda müfredata dâhil edilmesi, bu türün de müzik eğitiminin bir parçası haline getirilmesi,
- Müzik biliminde hizmet veren tüm bireylerin çalışma alanlarına dâhil olabilecek bir konu olması sebebiyle yeni müzik ve yeni ses üretme teknikleri üzerine yapılan bilimsel ve akademik araştırma sayısının artırılması,
- Yeni müzik literatürünü, özellikle de extended teknikleri içeren eserleri, yeni ses üretme tekniklerinin bazılarının çalgıya belli oranda zarar verebileceği (tellerin paslanması, mekanizmanın zarar görmesi vb.) göz önünde bulundurulduğunda, konser salonlarında bulunan değerli piyanolarla icra etmek zorlaşmaktadır. Bu sorunun aşılabilmesi için bu eserlerin icra edilebileceği piyanoların ilgili kurumlara kazandırılması ve piyanoların bu teknikler uygulanırken görebileceği zararlardan nasıl korunabilecekleri noktasında bilgi edinilmesi,
- Extended teknikler konusunda icracıların beceri ve deneyim düzeylerini arttıracak, eserlerin icra edilmesinden önce gerekli uygulamalara fiziksel ve zihinsel olarak hazırlayacak etüt ve egzersizlerin yazılması ile bu alanda biriken repertuarı bir araya getirecek bir çalışma yapılarak, geçmişteki bestecilerin eserleri ile yaşayan bestecilerin eserlerinin bir arada sunulduğu bir albümün oluşturulması, önerilmektedir.

Piyanoda extended teknikler ile ilk defa karşılaşan bir icracının en çok zorlanacağı tekniklerin, piyanonun fazla aşına olunmayan iç kısmı olacağı düşünülmektedir. Tellerin, susturucuların, akort çivilerinin ve basınç demirlerinin bulunduğu bu alanı özellikle de tellerin notalarla olan ilişkisini iyi bilmek, piyanonun iç kısmını kullanarak icra yapmak konusunda oldukça faydalı olacaktır. Bu hususta, farklı çalışmalarda farklı örneklerine rastlanan egzersizler hazırlanmıştır. Aşağıda piyanonun iç kısmında icra yapmak konusunda deneyim kazandırabileceği düşünülerek hazırlanan egzersizlere ve ilgili açıklamalara yer verilmiştir.

Aşağıda yer alan egzersizler çalışılırken dolgun ve temiz bir ses elde etmek amaçlanmalıdır. İlk çalışmalarda parmakların etli kısımları ile teller çekilmelidir. Daha sonra farklı sonoriteler elde etmek amacıyla tırnak ve başka materyaller de kullanılabilir. Tellerin mesafeleri yakın da olsa ilk hedef sadece çalınması istenen tele dokunarak bu teli çekmek olmalıdır, el buna göre konumlandırılmalıdır. Aynı tel üst üste çalınacaksa,

parmak tınlamakta olan tele tekrar dokunduğunda tınlamayı kesecektir, bu kesintinin kısa ve temiz olmasına özen gösterilmelidir. Tellerin genel olarak susturucuların ilerisinden çekilerek çalınması dolu bir ton elde edilmesini sağlayacaktır. Farklı eserler icra edilirken, besteci aksini belirtmediği sürece teller genelde bu kısımdan çekilir. Ancak susturucuların gerisinden de icra yapmak deneyimlenmelidir. Bu kısımda sesin tonu değişmektedir. Piyanoda uygulanan pizzicato tekniğinin genel ses yüksekliği aralığının pianissimo ile mezzoforte arasında (icracıya göre farklılıklar olacaktır) olduğu söylenebilir. Çalışmaya pianissimo veya piano başlamak ve daha sonra ses yüksekliğini arttırmak parmakların etli kısımlarının zarar görmemesi, sakatlıklara sebep olmaması açısından önemlidir. Parmaklar telleri çekmeye alıştıkça zarar görme ve sakatlık olasılığı azalacaktır. Teller çekilirken sağ pedalın tamamen basılı şekilde kullanılması önerilir. Tekniklere alışıldıkça pedal her nota için ayrı ayrı olacak şekilde de kullanılabilir. Klasik tekniklerle icra yaparken kasların kasılmasından kaçınıldığı gibi bu teknikler uygulanırken de mümkün olduğu kadar rahat ve serbest olunmasına dikkat edilmelidir. Egzersizler uygulanırken notada yer alan parmak numaraları kullanılabileceği gibi, sadece sağ el, sadece sol el veya aynı anda iki el kullanılarak da çalışılmalıdır. Bu bölümde yer alan egzersizler ve tablo konusunda Proulx'un (2009) "A Pedagogical Guide To Extended Piano Techniques" isimli çalışmasından yararlanılmıştır.

Egzersiz 1 (Tellerin Çekilmesi)

Egzersiz aynı parmak numaraları ile sol el ile de uygulanabilir

Şekil 5.1 Egzersiz 1

Egzersiz 2 (Tellerin Çekilmesi)

1. ve 2. parmak için yazılan parmak numaralarının yer değiştirilmesi ile egzersiz sol için uygulanabilir

Şekil 5.2 Egzersiz 2

Bu basit egzersizler yazıldıkları oktavlar içerisinde uygulandıktan sonra piyanonun farklı oktavlarında da uygulanmalıdır. Farklı oktavlarda tel boyu ve tellerin basınç miktarı değiştiği için üretilen seste farklılıklar görülmesi doğaldır. Bu farklar göz önünde tutularak ses kalitesinden ödün verilmeden egzersizler uygulanmalıdır. Piyanonun iç kısmında icra yapılırken karşılaşılabilecek en büyük sorunun basınç demirleri olduğu söylenebilir. Telleri bölümlere ayıran bu demirlere yakın olan teller çalınırken; sol tarafta kalanlar 1. parmak ile daha kolay çalınırken sağ tarafta kalanlar ise 5. parmak ile daha kolay çalınabilmektedir.

Teller kullanılarak icra yapılırken aralıkların görselleştirilmesi de önemli görülmektedir. Bu görselleştirme için en etkili yöntemin tel gruplarının sayılması olduğu düşünülmektedir. Örneğin eğer “mi” ve “sol” seslerini çalmak isteniyorsa, mi telinden sağa doğru iki tel grubu sayılarak sonraki tel veya tel grubu çalınmalıdır. İki veya üç tel grubundan daha fazlasını görsel olarak algılayabilmek giderek zorlaşmaktadır. Bu anlamda Proulx’un (2009) “A Pedagogical Guide To Extended Piano Techniques” isimli çalışmasında yer verdiği tablonun genişletilmiş halini içeren aşağıdaki tablo bu görselleştirmeye yardımcı olması adına kullanılabilir.

Tablo 5.1 Ses Aralıklarına Göre Tel Gruplarının Arasındaki Mesafe

Ses Aralıkları	Sesler Arasındaki Tel veya Tel Grupları
Küçük ikili	0
Büyük ikili	1
Küçük üçlü	2
Büyük üçlü	3
Tam dördü	4
Artık dördü/Eksik beşli	5
Tam Beşli	6
Küçük altılı	7
Büyük altılı	8
Küçük yedili	9
Büyük yedili	10

Tellerin susturulması, tellerin büyük kısmı için susturucuların gerisinden yapılmalıdır. Susturucuların ilerisinde bir noktaya parmak veya avuç içi ile dokunulması

Egzersiz 11 (Mute/Pizzicato)

Şekil 5.11 Egzersiz 11

Egzersiz 12 (Mute/Pizzicato)

Şekil 5.12 Egzersiz 12

Harmonikler, ve tellere vurularak uygulanan teknikler piyanonun iç kısmına aşına oldunduktan sonra daha kolay kullanılabilirlerdir. Özellikle harmonikler için tellerden farklı harmonik seslerin temiz ve net bir şekilde elde edilebilmesi için çalışılmalıdır. Glissando (tel üzerinde dikey ve yatay) tekniği görünüş olarak kolay olsa da belli bir seste başlayıp belli bir seste biten glissandolar için çalışılması ve deneyim kazanılması önerilmektedir. Bu çalışmanın tek tel grupları ile başlanarak tel grubu sayısının artırılması ile yapılması en etkili yöntem olarak görülmektedir. Bu hususta aşağıdaki

egzersizlerin faydalı olacağı düşünülmektedir. Glissando tekniği uygulanırken karşılaşılabilecek sorunlardan biri de basınç demirlerinin geçilmesidir. Bu Genelde besteciler eserlerinde bu tekniği basınç demirlerini göz önünde bulundurup bunların arasında kalan kısımlar için yazmaktadırlar. Ancak bazı piyanolarda bu demirlerin farklı konumlarda bulunması veya bestecinin geniş glissandolar istemesi durumlarında; icracıya glissandoyu uygun olan başka bir oktav aralığına taşıması veya glissandoyu iki elini kullanarak yapması önerilmektedir. Glissando iki el ile yapılırken; bir elle glissandoya başlanır, bu glissando basınç demirine ulaşmadan hemen önce (glissando tamamlanmadan) diğer el ile basınç demirinden sonraki kısımda glissando devam ettirilerek tekniğin kesintisiz şekilde uygulanması sağlanmalıdır.

Egzersiz 13 (Glissando)



Egzersiz 15 (Glissando)

The image shows a musical score for Exercise 15, titled "Egzersiz 15 (Glissando)". The score is written for a grand piano, with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system has three measures. The second system has five measures. The bass line features glissando exercises, indicated by wavy lines and the word "gliss." written below the notes. The treble line has rests in the first system and notes in the second system. The notes in the second system are marked with asterisks and the word "gliss." above them, indicating glissando exercises. The score ends with a double bar line.

* Glissandolar tel üzerinde yapılmalıdır

Şekil 5.15 Egzersiz 15

6 KAYNAKÇA

- Akbulut, Ş. (2010). The use of extended piano techniques at conservatories in Turkey. *Procedia Social and Behavioral Sciences* 2, 3080–3087
- Akbulut Demirci, Ş., Savaş, M. (2012). Modern Piyano Teknikleri ve İki Eser. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, volume 1, issue 3, 1-9
- Akbulut Demirci, Ş., Sungurtekin, M., Yılmaz, N., Engür, D. (2015) Extended Piano Techniques and Teaching in Music Education Departments. *US-China Education Review A*, Temmuz 2015, Vol. 5, No. 7, 457-472
- Akbulut Demirci, Ş. (2016). Modern Piyano Teknikleri ve İki Örnek. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Haziran 2016 Cilt 18 Sayı 1*, 177-188
- Anderson, J. (2001). *Spectral Music*. (Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, London: Macmillan Publishers.
- Badura-Skoda, E (2000). Did J. S. Bach Compose "Pianoforte Concertos"?. *Bach*, 31(1), 1-16.
- Boehmer, K. (1967). *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*. Darmstadt: Edition Tonos.
- Cangal, N. (1999). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi
- Cage, J. (1973). *Silence*. Middletown: Wesleyan Üniversitesi Yayınevi.
- Cebe, R. (2014). İnsan Sesi, Vurmalı Çalgılar, Piyano ve Arp Çalgılarındaki Yeni İcra Tekniklerinin 20. Yüzyıldan Günümüze Tarihsel Gelişimi ve Bu Tekniklerin Notasyonu. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Yıl-6 S.12, 173-184
- Coco, R. (2006). *Minimalism and Process Music: A Pure Data Realization of "Pendulum Music"*. Fransa: 3rd Sound and Music Computing Conference.
- Cowell, H. (1969). *New Musical Resources*. Amerika Birleşik Devletleri: Something Else Press.
- Creswell, J. W. (2015). *Nitel Araştırma Yöntemleri*. (çev. edt. M. Bütün ve S. B. Demir) Ankara: Siyasal Kitabevi
- Çuhadar, H. (2009). Kemanda Çalma Teknikleri. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, 121-132.
- Dolge, A. (1911). *Pianos and Their Makers: A Comprehensive History of the Development of the Piano from the Monochord to the Concert Grand Player Piano*. Covina Publishing Company.
- Fineberg, J. (2000) Spectral music. *Contemporary Music Review*, vol.19:2, 1-5.

- Giordino, N. (2016). The Invention and Evolution of the Piano. *Acoustics Today*, volume 12, issue 1, 12-19.
- Good, Edwin M. (2002). *Giraffes, Black Dragons, and Other Pianos*, 2nd edition. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Griffiths, P., Mark, L., Ioannis, Z. (2001). Microtone. (Edited. by Stanley Sadie and John Tyrrell) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ikinci edisyon. London: Macmillan Publishers.
- Griffiths, P. (2001a). Aleatory. (Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ikinci edisyon. London: Macmillan Publishers.
- İlyasoğlu, E. (2009) *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ishii, R. (2005). The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music, Doktora tezi, The Florida State University College Of Music, Amerika.
- Izadbakhsh, A. (2006). Dynamics and Control of a Piano Action Mechanism, Yüksek lisans tezi, University of Waterloo, Ontario, Canada.
- Johnson, T. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?. *The Musical Quarterly*, 78(4), 742-773.
- Karaçetin, B. (2013). 20. Yüzyılda Sanatta ve Klasik Batı Müziğindeki Akımlar Sonucu Klarnette Gelişen Modern Çalım Teknikleri. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Karcılıoğlu, İ. (2018). Yaylı Çalgılarda Kullanılan Modern İcra Teknikleri ve Grafik Notasyonu. *Konservatoryum - Conservatorium Cilt: 5, Sayı: 1*
- Kunst, J. (1969). *Ethnomusicology*. Hollanda: Martinus Nijhoff, The Hague.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*. Ankara: Varol Matbaası.
- Leeuw, T. De. (2005). *Music of Twentieth Century A Study of Its Elements and Structure*. Hollanda: Amsterdam University Press.
- Marinetti, Filippo T. (20 Şubat 1909). Manifeste du Futurisme. *Le Figaro*, 1.
- Metzer, D. J. (2009). *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century. Music in the Twentieth Century 26*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Morgan, Robert P. (1984). Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. *Critical Inquiry* 10, no. 3, 442-61.
- O'Callaghan, J. (2018). Spectral Music and the Appeal to Nature. *Twentieth-Century Music*. 15, 57-73.

- Onur, T. (2009). Contemporary Instrumental Techniques Applied To Turkish Music Instruments Kemeçe, Ud, Kanun, Ney. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Önal, E. (2005). Henry Cowell'ın Piyanodan Farklı Tını Elde Etme Teknikleri, Sanatta Yeterlilik Eseri Çalışması Raporu, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü, Ankara.
- Önertürk, C. (2015). 20. Yüzyıl Müziğinde Öne Çıkan Flüt Tekniklerinin İncelenmesi ve Oluşabilecek Sorunlarla İlgili İcracı ve Bestecilere Tavsiyeler. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 1 (1) , 1-18
- Özçelik, S. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği. G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 21, Sayı 3, 173-186.
- Perle, G. (1977). Twelve Tone Tonality. Berkeley and Los Angeles California: University of California Press.
- Petersen, S. (2013). Craftsmen-Turned-Scientists? The Circulation of Explicit and Working Knowledge in Musical-Instrument Making, 1880–1960. Osiris, Vol. 28, No. 1, 212-231.
- Pollens, S. (1995). The Early Pianoforte. New York: Cambridge University Press.
- Proulx, J.-F. (2009). A Pedagogical Guide To Extended Piano Techniques, Doktora tezi, Temple Üniversitesi, Amerika Birleşik Devletleri.
- Ross, A. (2008). The Rest is Noise. London: Fourth Estate. ISBN 978-1-84115-475-6; New York: Picador Press. ISBN 978-0-312-42771-9.
- Say, A. (1995). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Umut Matbaacılık.
- Sönmez, V. (2009). Program Geliştirmede Öğretmen Elkitabı. Anı Yayıncılık. Ankara 15. Baskı
- Subaşı, M., Okumuş K. (2017) Bir Araştırma Yöntemi Olarak Durum Çalışması Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21(2): 419-426
- Suvat, E. (2009). Dmitriy Shostakovich'in Son Eseri Op. 147 Viyola Ve Piyanonun Tarihsel, Teorik Ve Formal İncelemesi, Trakya Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Şekercioğlu, A. (2008). 20. ve 21. Yüzyıla Ait Obua Eserlerinde Yeni Arayışlar ve Çalım Teknikleri. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Türk Dil Kurumu. (2011). Türkçe sözlük. Ankara: TDK.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2008). Nitel Araştırma Yöntemleri. 6. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Zhu, Y. (2017). Study on the Evolution of Piano Playing Techniques. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 185. 6th International Conference on Social Science, Education and Humanities Research, 236-239.

Yiğit, E. E. (2015) Dmitri Shostakovich'in Piyano Konçertolarının Form Özellikleri ve Piyano Tekniği Açıklarından İncelenmesi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya

İnternet Kaynakçası

Abel Castro Larrea'nın biyografisi <http://www.ibermusicas.org/es/catalogo/4717>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 05.10.2019

Abel Castro Larrea'nın Lengua Anima isimli eserinin notasyonu da içeren kayıt <https://www.youtube.com/user/TheKdbra/videos>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 05.10.2019

Adkins, C. (2001). Monochord. *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018973>. Erişim tarihi: 11.11.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2018). <https://www.britannica.com/art/virginal>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 11.11.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/John-Cage>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/Steve-Reich>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.Britannica.com/biography/Henry-Cowell>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/George-Crumb>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/Alois-Haba>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/Earle-Brown>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/Takemitsu-Toru>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/Sofia-Gubaidulina>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/Karlheinz-Stockhausen>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019

- Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2017). <https://www.britannica.com/art/aleatory-music>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019
- Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2018). <https://www.britannica.com/art/musique-concrete>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019
- Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2011). <https://www.britannica.com/art/sruti>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 09.10.2019
- Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/Gyorgy-Ligeti>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 12.11.2019
- Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/biography/Luciano-Berio>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 12.11.2019
- Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2013). <https://www.britannica.com/art/Impressionism-music>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 12.11.2019
- Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2019). <https://www.britannica.com/art/Expressionism/Expressionism-in-literature>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 12.11.2019
- Brittanica Ansiklopedisi Editörleri (2016). <https://www.britannica.com/topic/primitivism-philosophy>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 16.11.2019
- Clutton, C., Libin, L. E., Ripin, E. M. (2019) Keyboard instrument. <https://www.britannica.com/art/keyboard-instrument>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi 11.11.2019
- Dobney, J. K. (2009). The Piano: Viennese Instruments. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/vien/hd_vien.htm. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 12.11. 2019
- Fanning, D. (2001). Expressionism. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000009141>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 12.11. 2019
- Griffiths, P. (2001b). Serialism. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 02.11. 2019
- Griffiths, P. (2001c). Reich, Steve. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000023091>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 15.10.2019
- Griffiths, P. (2011d). Ligeti, György. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om>

o-97 81561592630-e-0000016642. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 12.11.2019

Grimshaw, J. N. (2012). Young, La Monte. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002225888>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 02.11.2019

Hinkley, B. J. (2017). Transcending The Keyboard: The Development Of Non-Traditional Piano Techniques. Music: Student Scholarship & Creative Works. <https://digitalcommons.augustana.edu> adresinden ulaşılmıştır.

Hoover, C., Good, E. (2014). Piano. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e> adresinden ulaşılmıştır.

Kettlewell, D. (2001). Dulcimer. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008294>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 11.11.2019

Kholopova, V. (2001). Gubaydulina, Sofiya Asgatovna. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011911>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 02.11.2019

Narazaki, Y., Kanazawa, M. (2001). Takemitsu, Tōru. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027403>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 02.11.2019

Nicholls, D., Sachs, J. (2013). Cowell, Henry. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249182>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 15.10.2019

Nicholls, D., Potter, K. (2001). Brown, Earle. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004098>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 15.10.2019

Osmond-Smith, D., Earle, B. (2001). Berio, Luciano. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002815>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 12.11.2019

Pasler, J. (2001). Impressionism. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050026>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 12.11.2019

- Powers, W. (2003). The Piano: The Pianofortes of Bartolomeo Cristofori (1655–1731). In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/cris/hd_cris.htm. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 19.10.2019
- Pritchett, J., Kuhn, L., Garrett, C. H. (2012). Cage, John. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223954>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 15.10.2019
- Ripin, E. M., Barnes, J., Huber, A., Pascual, B. K. de., Kernfeld, B. (2001). Clavichord. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005909>. Adresinden erişilmiştir Erişim tarihi: 11.11.2019
- Schott, H., Ripin, E. M., Koster, J., Wraight, D., Pascual, B. K. de., O'Brien, G., Huber, A., Dowd, W. R., Mould, C., Whitehead, L., Elste, M. (2001). Harpsichord. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012420>. Adresinden erişilmiştir Erişim tarihi: 11.11.2019
- Seter, R. (2001). Czernowin, Chaya. Grove Music Online. <https://www.Oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052619>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 02.11.2019
- Steinitz, R. (2013). Crumb, George. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002249252>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 15.10.2019
- String Ovation Team (2019). The Romantic Period Of Music. <https://www.connollymusic.com/stringovation/the-romantic-period-of-music>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 11.11.2019
- Tikkanen, A. (2010). “Spinnet”. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/art/spinet-harpsichord>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi: 11.11.2019
- Toop, R. (2001a). Radulescu, Horatiu. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044998>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 28.10.2019
- Toop, R. (2001b). Stockhausen, Karlheinz. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026808>. Adresinden erişilmiştir. Erişim Tarihi:10.10.2019
- Mosch, U. (2001). Lachenmann, Helmut. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015776>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 13.11.2019

Vysloužil, J. (2001). Hába, Alois. Grove Music Online. <https://www.Oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012113>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 02.11.2019

Whittall, A. (2001). Neo-classicism. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019723>. Adresinden erişilmiştir. Erişim tarihi: 12.11.2019



7 ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Emin Ersöz YİĞİT
Doğum Yeri ve Tarihi : 11.07.1989
Medeni Durumu : Bekar
e-posta : eminersozyigit@gmail.com

Eğitim Bilgileri

İlkokul : Mareşal Mustafa Kemal İlköğretim Okulu
Ortaokul : Mareşal Mustafa Kemal İlköğretim Okulu
Lise : Konya Çimento Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi
Lisans : Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Yüksek Lisans : Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Doktora : Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü

İş Deneyimi

1. Yaşar Üniversitesi YUSEM Müzik Okulu, sözleşmeli öğretim elemanı, 2011-2012
2. NEÜ Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, sözleşmeli öğretim elemanı, 2013-2014 Akademik yılı
3. NEÜ Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, sözleşmeli öğretim elemanı, 2014-2015 Akademik yılı bahar yarıyılı
4. Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, sözleşmeli öğretim elemanı, 2015-2016 Akademik yılı
5. OMÜ Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Piyano Anasanat Dalı, Araştırma Görevlisi, 2017-

İlgi Alanları

Piyano ve eğitimi, extended teknikler, yorumculuk.

Ödülleri

1. Yamaha Piyano Festivali Yamaha Özel Ödülü - 2007

Diğer Bilgiler

Yayınları

Yiğit, E. E. (2018). Piyanistler İçin Eşlik ve Oda Müziği Eğitimi. 3. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu. 10-13.10.2018. Giresun.

Tekeli, B., Yiğit, E. E. (2019). Bajkowska Metodu. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Uluslararası 100.Yıl Eğitim Sempozyumu. 26-28.10.2019 Samsun.

Yiğit, E.E. (2019). Rönesans ve Barok Dönem Müzikal Süslemelerinin Tarihsel Gelişimlerine ve Uygulanış Şekillerine Bir Bakış. İdil Sanat ve Dil Dergisi. Cilt 8. Sayı. 63, 1591-1602. Ankara

