

**T.C**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÖZEL**  
**EFEKTLERİN KEMANDA UYGULAMA YÖNTEMLERİ**

**Hazırlayan**  
**Tolga AKIN**

**Danışman**  
**Doç. Şeniz DURU**

**İZMİR-2007**

## Yemin Metni

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “20.Yüzyıl Müziğinde Kullanılan Özel Efektlerin Kemanda Uygulama Yöntemleri” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../.....

TOLGA AKIN

## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün ...../...../..... tarih ve .....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisan Üstü Öğretim Yönetmeliği'nin .....maddesine göre **MÜZİK** Anasanat Dalı yüksek lisans öğrencisi **TOLGA AKIN'IN “20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÖZEL EFEKTLERİN KEMANDA UYGULAMA YÖNTEMLERİ”** konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin .....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ  
TEZ VERİ FORMU**

**Tez No:**                      **Konu Kodu:**                      **Üniv. Kodu**

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez Yazarının  
Soyadı: **AKIN**

Adı: **TOLGA**

Tezin Türkçe Adı: **20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÖZEL  
EFEKTLERİN KEMANDA UYGULAMA YÖNTEMLERİ**

Tezin Yabancı Dildeki Adı: **THE METHODS OF PRACTICING  
THE SPECIAL EFFECTS ON VIOLIN, WHICH ARE USED ON  
THE 20th CENTURY MUSIC**

Tezin Yapıldığı  
Üniversitesi: **D.E.Ü.**                      Enstitü: **G.S.E.**      Yıl: **2007**

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: **TÜRKÇE**

Doktora:

Sayfa Sayısı: **55**

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: **8**

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: **DOÇ**

Adı: **ŞENİZ**      Soyadı: **DURU**

Türkçe Anahtar Kelimeler:  
1- **ÖZEL EFEKT**  
2- **20. YÜZYIL MÜZİĞİ**

İngilizce Anahtar Kelimeler:  
1- **SPECIAL EFFECT**  
2- **20 th CENTURY MUSIC**

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

## ÖZET

20. yüzyıla gelindiğinde insanlar için yaşam ilginç bir hal almaya başlamıştı. Yeni çağın teknolojik gelişmeleri, hayatı daha kolay yaşanır hale getirmekteydi. Aynı gelişmeler sanat alanında da büyük bir hızla ortaya çıkmaya başlamıştı.

20. yüzyıl müziği de bu değişimden payına düşeni almıştı. Müzikte yaşanan değişiklikler arasında Schonberg'in 12 ton tekniği, Stravinsky'nin karmaşık ritimleri, Penderecki'nin nota yazım tekniği gösterilebilir.

Bu dönemdeki en büyük değişiklik ise, enstrümanların eser içindeki kullanım biçimlerinde gizliydi. Besteciler, eserlerindeki müzikal düşüncelerini efekt olarak yansıtma yoluna gittiler. Klasikleşmiş nota yazım tekniğinden uzaklaşıp, yerine grafik notasyona yöneldiler.

Teknolojinin gelişmesi ile icat edilen makinelerin sesleri, besteciler tarafından özel efekt olarak enstrümanlardan elde edilmeye çalışıldı. Honegger "*Pacific 231*" adlı eserinde buharlı trenden ve 1928'de yazdığı "*Rugby*" isimli eserinde ise spordan oldukça etkilenmişti. Prokofiev 1918'de, "*The Steel Step*" balesini, 1934 yılında Rusya'ya dönmeden önce bestelemişti ve bu eser aynı zamanda sanayi ve makine endüstrisini kutlama niteliğindedir.

Bu dönemin başlarında yazılan Alban Berg'in "*Wozzeck*" operası dönemin en önemli eserlerindedir. Serbest atonal stilde yazılan bu operada, modern orkestrasyonun bütün incelikleri ve ayrıntıları oldukça yaygın bir şekilde kullanıldı.

Bu dönemde grafik notasyonun yükselişi kemanda da yeni çalma tekniklerini ortaya çıkartmıştır. Arş kullanımındaki yenilikler bu dönemde zirveye ulaşmıştır.

## ABSTRACT

Life was getting interesting for people at the beginning of the 20th century. Technological innovations of the new age have made life much more comfortable. Similar improvements have started to take place very rapidly in field of art.

The music of that century has also affected by these extremely rapid changes. Schonberg's technique of 12 tones, Stravinsky's sophisticated rhythms and Penderecki's technique of writing notes can be counted as good examples for the innovational changes in music.

The most influential change at this age was hidden in the way of using the instruments in a musical piece. Composers have preferred to reflect their musical thoughts by using sound effects. Besides, classical technique of writing notes was replaced by graphical notation.

Composers have inspired from the newly invented machines and tried to imitate their sounds by using the instruments. It's quite obvious that Honegger has strongly inspired from a train in his work named "*Pacific 231*" and from sports in "*Rugby*" which he wrote in 1928. Prokofiev has composed his balet "*The Steel Step*" in 1918 before he came back to Russia in 1934. This piece constitutes a celebration for the industrial revolution.

Alban Berg's opera of "*Wozzeck*" which was written at the beginning of that epoch was one of the most significant pieces. In this opera which was composed in a free atonal style, one way observe all the niceties and details of the modern orchestral view.

The rising of the graphical notation has also brought new playing techniques in violin. The innovations in using bow have reached to the peak in that epoch.

## ÖNSÖZ

Dünya Tiyatrolar Haftası'nın 2004 yılındaki etkinlikleri çerçevesinde Stravinsky'nin "Historie Du Soldat" (Bir askerın öyküsü) adlı eserini seslendirdikten sonra 20. yüzyıl müziğinin yenilikçi yapısı ilgimi çekti. Daha sonra yüksek lisans eğitimimin ders aşamasında, Sayın hocam merhum Prof. İstemihan TAVİLOĞLU'nun "20. Yüzyıl Müziği" dersine katılma şansını elde ettim.

20. yüzyıl müziğinin bu denli zengin içerikli olması, notasyon tekniğinin gelişimi, eserlerdeki özel efekt uygulamaları ve en önemlisi bu konu üzerine yazılmış Türkçe bir kaynak bulunmaması, konu üzerinde araştırma yapmamı sağladı.

Öncelikle beni 20. yüzyıl müziği ile tanıştıran Sayın hocam merhum Prof.İstemihan TAVİLOĞLU'na, hem korrepetitör hem de danışmanlığımı üstlenmeyi kabul eden Sayın Doç. Şeniz DURU'ya, sevgili arkadaşım Okt. Pelin KARAYILAN'a, çalışmam sırasında bana olan sevgileriyle güç bulduğum aileme çok teşekkür ediyorum. Çalışmanın başından sonuna kadar, hiçbir zaman desteğini, bilgisini ve tecrübesini esirgemeyen Yrd. Doç. Ebru GÜNER CANBEY'e teşekkür ediyorum ve bu çalışmayı kendisine adıyorum.

## İÇİNDEKİLER

### 20. YÜZYIL MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÖZEL EFEKTLERİN KEMANDA UYGULAMA YÖNTEMLERİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 20. YÜZYIL DÖNEMLERİ

1.1 Birinci Dönem (1908-1925)	3
1.1.1 1908–1914 Yılları Arası	3
1.1.2 1918–1925 Yılları Arası	6
1.2 İkinci Dönem	16
1.2.1 1925–1950 Yılları Arası	16
1.3 Üçüncü Dönem	23
1.3.1 1945 ve Sonrası	23
1.4 20. Yüzyılda Türk Müziği	30



## İKİNCİ BÖLÜM

### ÖZEL EFEKTLER

<b>2.1 Özel Efektler</b>	<b>34</b>
<b>2.1.1 Tremolo</b>	<b>34</b>
2.1.1.1 Sayısız Yay Tremolosu	34
2.1.1.2 Sayılı Yay Tremolosu	36
2.1.1.3 Parmak Tremolosu	37
2.1.2 Muting (Sürdin)	38
2.1.3 Trill	39
<b>2.2 Az Rastlanır Yay Teknikleri</b>	<b>40</b>
2.2.1 Sul Ponticello	40
2.2.2 Sul Tasto	40
2.2.3 Col Legno	41
2.2.4 Köprü Arkasında Çalma	42
2.2.5 Köprü Üzerinde Çalma	43
2.2.6 Sürdin Yeri Değiştirme	43
2.2.7 Enstrümanın Gövdesi Üzerinde Çalma	43
2.2.8 Yakın Sol El	44
2.2.9 Sol El Arkası	44
2.2.10 Baş Eşik Arkası	44
2.2.11 Yaya Çok Fazla Basınç Uygulayarak Çalmak	44
2.2.12 Yaya Basınç Uygulamadan Çalmak	45

<b>2.3 Enstrüman Telleri İle Üretilen Geleneksel Metotlar Dışındaki Sesler</b>	<b>45</b>
2.3.1 Sessiz parmak	45
2.3.2 Teli Susturma	45
2.3.3 Sağ Elin İçi İle Tele Vurma	46
2.3.4 Yayın Topuğuyla yada Parmak Ucuyla Gövdeye Vurma	46
<b>2.4 Özel Pizzicato Efektleri</b>	<b>47</b>
2.4.1 Bartok Pizzicato	47
2.4.2 Tırnak Pizzicatosu	47
2.4.3 Penalı Pizzicato	48
2.4.4 Çimdik Pizzicato	48
2.4.5 Cızırtılı Pizzicato	48
2.4.6 Gitar Pizzicatosu veya Fırça Pizzicato	48
2.4.7 Tremolo Pizzicato	49
2.4.8 Glisando pizzicato	49
2.4.9 Köprü Arkası Pizzicatosu	49
<b>2.5 Molto Vibrato</b>	<b>49</b>
<b>2.6 Microtones</b>	<b>50</b>
<b>2.7 Akort Değişirme (scordatura)</b>	<b>51</b>
<b>2.8 Glissando</b>	<b>51</b>
<b>2.9 Half</b>	<b>52</b>
<b>2.10 Ton Tekrarlama</b>	<b>52</b>

**SONUÇ**

**53**

**KAYNAKÇA**

**54**

**ÖZGEÇMİŞ**

## GİRİŞ

Yeni bir yüzyılın başlaması ile müzik de yeni bir döneme adım atmıştır. Kimi müzik tarihçilerine göre, 20. yüzyılda yazılan müziğin tümü modernizm olarak anılmalıdır. Bu çağ, müzikte her türlü sınırın bilinçli olarak zorlanma çağıdır: Teknikte, ifadede, biçimde, stilde, içerikte ve özde, tüm geleneksel kurallar eğilip bükülmeye, eriyip çökmeye başlamış; insanların oturarak dinlediği müzikler bir anda hareketlenmiştir. Alışlagelmiş enstrümanların yerini yeni aletler almış; araba kornaları, rüzgar sesi gibi efektlere 20. yüzyıl müziğinde sık sık yer verilir olmuştur.

20. yüzyıl, besteci ve yorumcuların birbirinden etkilendikleri ve herhangi bir akıma bağlı kaldıkları bir dönem değil, aksine birbirinden tamamen bağımsız, gerçekçi ve ait olduğu kültürün kökenlerine inen sanatçıların çağı olmuştur. Bu dönemde Debussy, Ravel, Schönberg, Mahler, Stravinsky, Orff, Bartok, Satie, Prokofiev, Shostakovich ve Gershwin gibi besteciler müziğin kurallarını tekrar değiştirmiş, eserlerini görsel bir havaya sokmuşlardır. Bu yıllara kadar müzik çevrelerinde pek görülmeyen ABD, 20. yüzyıl müziğinin oluşumunda büyük rol oynayan ülkeler arasındaki yerini almıştır.

Bu dönem müziğinin en göze çarpan değişiklikleri; kromatik ilerleyişler, ölçü sayılarının hemen her ölçüde değiştirilerek kullanılması, pentatonik diziler, 12 ton tekniği, çok ritimlilik anlayışının daha da soyutlaştırılması ve buna bağlı olarak vuruşlardaki netleşmeler olarak sayılabilir.

Bu yeniliklerin getirisi olarak 20. yüzyıl müziğinde karşımıza çıkan grafik notasyon tekniği, nota yazım tekniğinde de önemli değişiklikler olduğunun en önemli kanıtıdır. Bu dönemde besteciler, yenilikçi adımlarını, özel efektler üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Enstrümanlar, doğal çalınma teknikleri dışında kullanılarak pek çok farklı efekt keşfedilmiş ve besteciler bu efektleri eserlerinde uygulamışlardır. Kemanda alışıl gelmiş yay teknikleri ve süslemelerin kullanımı değişikliğe uğramış, sol el tekniği özgürce genişletilerek eserlerdeki etkiyi kuvvetlendirmek ve vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Örneklersek; trill, süsleme olarak kullanımının yanı sıra bestecinin yaratmak istediği atmosfere uygun bir efekt elde etmek için de kullanılmıştır. Sadece bu dönem eserlerinde kullanılan, etki yaratmaya yönelik ama yay tekniği denilemeyecek yeni çalma biçimleri, 20. yüzyıl müziğinin ayırt edici özelliklerindedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 20. YÜZYIL DÖNEMLERİ

#### 1.1 Birinci Dönem (1908–1925)

##### 1.1.1 1908–1914 Yılları Arası

1908–1914 yılları arasında yaşanan en önemli gelişme, Avrupa’da ortaya çıkan yeni müzikal fikirlereydi. 1910 yılından önce de, Charles Ives’in geleneksel Amerikan müziği ve klasik Avrupa müziğini birleştirme anlayışı, benzer bir gelişme olarak Amerika’da yaşanmıştı. Avrupa’da ortaya çıkan bu yeni müzikal fikirlere karşın, Viyanalı dışavurumcular, geleneksel bağlarını daha fazla vurguladılar. Bu konu ile ilgili olarak, yeni bir takım müzikal olanaklar ve gelişmeler, 1913’te Russolo’nun manifestosunda (bildirgesi) ve aynı yıl Bartok’un “Chansons populaires roumaines du département” adlı ilk akademik yayınında, Bihar’da yayınlandı.

1908–1914 yılları arasında yazılan önemli eserlerden bir kısmı aşağıda listelenmiştir.

**A.Schönberg, “Three Piano Pieces op. 11, Five Orchestral Pieces op. 16”, 1908**  
“Üç Piyano Parçası op.11, Beş Orkestra Parçası op.16”

#### Örnek 1

3

DREI KLAVIERSTÜCKE

Aufführungsrecht vorbehalten  
Droits d'exécution réservés

Faksimile  
güncellenmiş  
sürüm  
© 2011

1.

Arnold Schoenberg, Op. 11, Nr. 1.

Piano



## Örnek 2

Fünf Orchesterstücke

I

Sehr rasch (♩) Vorgefühle Arnold Schönberg, Op. 16  
*sehr zart*

Pianoforte I

Sehr rasch (♩)

Pianoforte II

A.Schönberg, “Erwartung”, 1909

“Beklenti”

A.Webern, “Five Movements for String Quartet op. 5”, 1909

“Yaylı Çalgılar Dörtlüsü İçin Beş Bölüm op.5”

## Örnek 3

Fünf Sätze für Streichquartett

Aufführungsrecht vorbehalten  
*Droits d'exécution réservés*

I

Heftig bewegt Tempo I (♩ ca 100) Anton Webern, Op. 5.

I. Geige

II. Geige

Bratsche

Violoncello

A.Berg, “String Quartet op. 3”, 1910

“Yaylıçalgılar Dörtlüsü op.3”

**B.Bartók, “Allegro Barbaro, 1910**  
“Yabanıl Allegro”

Örnek 4

**ALLEGRO BARBARO**



**ALLEGRO BARBARO**

Tempo giusto (♩ = 84 - 96)

**I.Stravinsky, “Petrushka”, 1911**

Örnek 5

Igor Stravinsky  
**PETRUSHKA**

**A.Schönberg, “Herzgewächse”, 1911**

**B.Bartók, “Bluebeard’s Castle”, 1911**

“Mavisakal’ın Kalesi”



A.Schönberg, “Pierrot Lunaire”, 1912

### Örnek 6

I. Teil.

### 1. Mondestrunken.

Bewegt (♩ ca 66 - 76)

Flöte.

Geige.

Violoncell.

I.Stravinsky, “The Rite of Spring”, 1912

“Bahar Ayini”

### Örnek 7

V no solo

V le div

A.Webern, “Six Bagatelles for string quartet op. 9, Five Orchestral Pieces op. 10”, 1913

“Yaylı Çalgılar Dörtlüsü İçin Altı Bagatel op.9, Beş Orkestra Parçası op.10”

### 1.1.2 1918–1925 Yılları Arası

1908–1914 yıllarındaki gibi, yenilikçilik I. Dünya savaşı kadar sürdü, fakat eserlerinde sertliği sıklıkla kullanan Stravinsky, Schönberg, Bartók gibi besteciler, aşırılığa (Satie, Les Six<sup>1</sup>) ve ekspresyonizme (Hindemith) tepki gösterdiler. I. Dünya savaşının kötü etkileri, bu eğilimleri hızlandırdı. Alban Berg’in 1914–1922 yılları arasında bestelediği *Wozzeck* operası ile, Schönberg’in 12 ton tekniği zirveye ulaştı. Hindemith, barok kontrpuana geri döndükten hemen sonra, Bartók da onu izledi. Avrupa’da 1918’li yıllarda görülen ilk caz ezgilerini, 1919 yılında Latin ülkelerinde

<sup>1</sup> Les Six (fr.) Fransız Altıları

ortaya çıkan Neo-Klasisizm akımı ve Fransız Altıları'nın estetik anlayışı takip etti. Bu tınılara olan karşıtlık, Kurt Weill ve Bertold Brecht'in sosyal içerikli çalışmalarına kadar sürdü. Aynı dönemde Hindemith, daha geniş kitlelere ulaşmak amacıyla "Gebrauchsmusik"i ortaya çıkardı.

Gerçekliğin yeni anlayışı, müziğin endüstriyel tekniğinde dahi etkiliydi. Honegger'in *Pacific 231*, Prokofiev'in *The Steel Step* ve Edgard Varèse'in eserleri bu anlayışın önemli örneklerindendir.

Busoni'nin "*Frei ist die Tonkunst geboren, und frei zu werden ihre Bestimmung*"<sup>2</sup> (Müzik özgür doğdu ve özgürlük müziğin hedefi olacak.) söylemi yeni müziğin temeli için bir slogan oldu. Bu yeni müzik anlayışı, dönem bestecilerinin eserlerini etkiledi.

Satie bu eğilimleri birçok besteciden önce, 1916 yılında yazdığı eserlerinde kullanmıştı. Ancak Alban Berg diğer bestecilerden farklı bir yol izledi. Romantik geleneklere ne kadar bağlı bir besteci olduğunu, yazdığı yaylı çalgılar kuartetlerinde gösterdi. Birinci yaylı çalgılar kuartetindeki müzikal dili, Viyanalı bestecilerden temel olarak daha yalın ve anlaşılır olan Bartok'un; *Allegro Barbaro* eserinin ilk ritmik vuruşları, Balkan halk müziğinin karakteristik özelliklerini anımsattı. Stravinsky'nin, *Bahar Ayini*'nde kullandığı ritim daha karmaşıktı. *Bahar Ayini* ve *Petrushka* eserleri ile Stravinsky, devrin ruhunu tam anlamıyla yansıtan iki bale müziği yazmış oldu. Prokofiev'in *Klasik Senfoni*'sindeki batıya yöneliş, belirgin bir biçimde klasik dönem örneklerini anımsattı. Aynı şekilde Stravinsky'nin eserlerinde de bu eğilim göze çarptı.

---

<sup>2</sup> Ton, De Leeuw, *Music Of The Twentieth Century*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006 26 s.

*Cocteau'nun karmaşık manifestosunda<sup>3</sup> zamanın ruhunu yansıtan öge, Beethoven, Wagner, Debussy ve Mussorgsky'ye karşı Satie'nin çıplak yalınlığı, Stravinsky'nin hiddeti ve Bach'ın çizgiselliği olmuştur.<sup>4</sup>*

1920 dolaylarında ortaya çıkan Neo-Klasisizm akımı ile Les Six estetiği ve bu estetik düşünceyi temsil eden grubun üyeleri; Auric, Poulenc, Honegger, Milhaud, Tailleferre ve Durey, vakit kaybetmeden kendi müzikal düşüncelerini ortaya koydular. Bu dönemde ciddi bir müzik anlayışı yoktu; çünkü müzikteki netlik ve açıklık, sokaktaki basit yaşamdan (panayır alanları, sirkler vb.) geliyordu. Paris'li sanatçılar, grup oluşturmaya düşkün olmalarına karşın bireysel kaldılar. Milhaud'un *Le Boeuf sur le Toit* balesi, Cocteau'nun programına tamamen uygun değildi, ama etkili üçlemesi *L'Orestie*, 1913 ve 1924 yılları arasında yazıldı ve böylece bestecinin çok yönlülüğünü açığa vurdu. Bu gelişmelere karşın, Apollinaire'in şiirlerinden oluşan, Poulenc'in *Le Bestiaire* eserindeki aristokratik melodiler, sokak müziğiyle hiç bağdaşmıyordu. Öte yandan Fransa ve Güney Avrupa'da benimsenen Neo-Klasisizm akımının önemli eserlerinde, duru ve kolay anlaşılır bir tarz hakimdi.

Aşağıdaki listede yer alan, Stravinsky'nin eserlerine en yakın olanı, De Falla'nın yazdığı *El Retablo de Maese Pedro*'dur. Halk geleneklerinden etkilenen De Falla, Bartok ile benzerlikler göstermekteydi, ilk yazdığı eserler "Andolusya"<sup>5</sup> tarzındaydı. Daha sonraki eserlerinde ise klavsenden ve 16. ve 17. yüzyıl danslarından faydalanmıştır.

Milhaud, *La Création de Monde* balesinin, Neo-Klasik içerikli girişinde, tam anlamıyla Bach'dan esinlenmişti. Daha da önemlisi, bu eser, caz etkisi olan az sayıdaki başarılı eserden biridir. New Orleans stilinde duyduğumuz çizgisel doğaçlamanın bir yankısı niteliğinde olan pasajlar, bize Gershwin'in dünyasını ilan etmekteydi (*The Rhapsody in Blue*, 1924). Bu dönemde caz grupları, farklı tınıları Neo-Klasiklerden daha fazla geliştirmişlerdir.

<sup>3</sup> Cocteau, Jean, "**Le Coq et l'Arlequin**" ("Assez de nuages... il nous faut une musique sur la tere" Dünyadaki müzik ihtiyacı, gökyüzündeki bulut ihtiyacı kadardır), Paris, 1918

<sup>4</sup> De Leeuw **a.g.e.** 27 s.

<sup>5</sup> Güney İspanya'da bir bölge ve buraya özgü Flamenko tarzı müziğe verilen ad.

Honegger *Pacific 231*'de buharlı trenden ve 1928'de yazdığı *Rugby*'de ise spordan oldukça etkilenmişti. Prokofiev 1918'de, *The Steel Step* balesini, 1934 yılında Rusya'ya dönmeden önce bestelemişti ve bu eser aynı zamanda sanayi ve makine endüstrisindeki gelişmeleri kutlama niteliğindediydi. Bu bakımdan, *Pacific 231*'in müziği, yine de trenli veya trensiz, geleneksel olarak tasarlanmış olmasına karşın, Edvard Varese'in *Octandre* başlıklı eseri, tamamen yeni ve gelişmiş bir müzik dünyası sunması bakımından daha çok önem taşıyordu.

Ses, elle tutulabilir ve akustik bir gerçeklikti, bu özelliği ile herhangi bir teknik antoloji, armoni ve kontrpuandan ayrılıyordu. Varese'in müziği yalındı ve bu yanıyla Avrupa geleneklerinden ayrı ve çağdaşlığın aynası gibiydi. Hindemith aynı şekilde sertliği izledi ve barok müzikten esinlendi. İlk dönemlerinde, çevresindeki olayların etkisinde kaldı. Besteci *Suite 1922* eseri için şunu öneriyordu; “*Bu parçayı gerçekten vahşice çalın, katı ritmi makineye benzemeli, klavyenin ilginç bir vurmali çalgı olduğunu düşünün*”<sup>6</sup>.

Hindemith'in müzik düşüncesi, metni Rilke tarafından 1923'de yazılan *Das Marienleben* şarkılarından daha erken ortaya çıktı. Alman anti-romantizmi, çizgisellik ve formdaki katı uygulamalar, Hindemith'in bizim zamanımızdaki herhangi bir besteciden daha çok geleneklere bağlı kaldığının kanıtıydı. Bununla birlikte değişik alanlarda da eserler veren bestecinin önemli çalışmaları arasında; Mekanik aletler için müzik (1926), Gebrauchsmusik: amatör çevreler için oldukça basitleştirilmiş müzik (1930) ve *Plöner Musiktag*(1932) sayılabilir.

Birinci dönemin ikinci yarısında, özellikle Berg'in 1914 ve 1922 yılları arasında yazdığı *Wozzeck* operası ile ekspresyonizm yükseldi. Serbest atonalitede yazılan bu operada, az da olsa geç romantiklerin izleri görülüyordu. Bu dönemin müziğinde; sadece cümle yapısı ve kadanslar serbest bir şekilde işlenmekle kalmayıp, ayrıca modern orkestrasyonun bütün incelikleri ve ayrıntıları da kullanıldı.

Bütün bu gelişmeler, aslında Wagner müziğinin bir devamı niteliğindediydi. Bu dönemde orkestra büyüdü, canlı bir organizma oldu, her bir çalgı solo karakter

---

<sup>6</sup> De Leeuw a.g.e, 28 s.

kazandı. İkinci Viyana ekolü üyelerinin belirgin özelliği, Berg'in özellikle *Wozzeck* operasının tamamında kullandığı serbest atonaliteyi klasik dönem formları ile birleştirmeleriydi. Ancak Schönberg'in 12 ton tekniğiyle yazdığı *Five Piano Pieces* eseri ile ekspresyonizmin altın çağı son buldu ve bestecinin karmaşık ekspresyonist dönemi de bu eserle sona erdi.

Berg gibi Schönberg'in müziği de romantik dönemden izler taşıyordu. Webern ile aralarındaki fark, Webern'in yeni ve kurallara bağlı biçimsel ve noktasal müziği idi. Ekspresyonistlerin çıkışına kadar, 1915 ve 1926 yılları arasında Webern'in bestelediği *Eight Books of Songs* eseri dönemin müziğinde belirleyici oldu, bunlar birleşme sürecindeki bakış açısının kayıt dışı örnekleriydi. Bu dönemin zirvesindeki eser ise Webern'in *Senfoni op.2*'dir.

Alman besteci W.Pijper'in *3.Senfoni*'si de benzer özellikler taşımaktadı. Hollanda ise sadece belirsiz ekspresyonist fırtınalarla karıştırıldı. Fransa'nın da etkisi olan bu kargaşadan sonra W.Pijper'in *3.Senfoni*'sindeki stili oldukça olgunlaştı, hatta 1935 yılında bestelediği *İki Piyano için Sonat*'ı ile de bu stil doruk noktasına ulaştı. 1928 yılında Bartok, altı yaylı çalgılar kuartetinin dördüncüsünü yazdı. Bu yıllarda eserlerinde oldukça sık görülen kontrapuntal yazı ile yarattığı sentez ve denge, özellikle de 1930 yılından sonraki eserlerinde belirginleşmiştir.

1918–1925 yılları arasında bestelenmiş önemli eserlerin listesi aşağıdaki gibidir.

E.Satie, “Parade”, 1916

“Geçit Töreni”

Örnek 8

OUVRAGE PROTEGE  
PHOTOCOPIE  
INTERDITE  
MISE PARTIELLE  
EN 1911 MAI 1987  
CONTRAFAÇON CONTREFACON  
(Cant. Pat. n. 425)

**PARADE**  
Choral

ERIK SATIE

*Allegro* (♩ = 76)

*Ralenti* (♩ = 76)

1. V.ONS  
Div.

1. V.ONS

S.Prokofiev, “Classical Symphony”, 1917

“Klasik Senfoni”

Örnek 9

Sheet  
Music

Sergei Prokofiev  
**Classical Symphony**  
arranged for solo piano by the composer

*Allegro*

I.

*ff con brio p*

*ff p leggiero*

I.Stravinsky, “The Wedding”, 1917

“Düğün”

I.Stravinsky, “The Soldier’s Tale”, 1918  
“Askerin Öyküsü”

Örnek 10

ИСТОРИЯ СОЛДАТА

И. СТРАВИНСКИЙ  
1882—1971

Часть I  
МАРШ СОЛДАТА  
(МАРШЕВЫЕ МЕЛОДИИ)

Violino



The image shows a musical score for a violin part. The title is 'ИСТОРИЯ СОЛДАТА' (The Soldier's Tale) by I. Stravinsky. It is Part I, 'МАРШ СОЛДАТА' (The Soldier's March), which includes 'МАРШЕВЫЕ МЕЛОДИИ' (March Melodies). The score is for a Violino and is marked 'spiccato'. The music consists of a series of rhythmic patterns with stems pointing upwards, typical of Stravinsky's style.

I.Stravinsky, “Pulcinella”, 1919

Örnek 11

SUITE de PULCINELLA

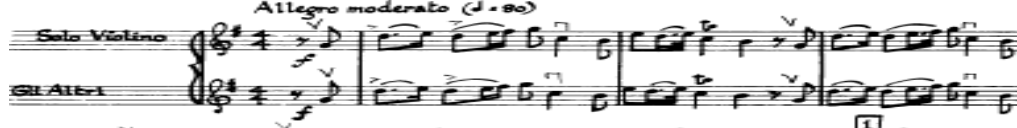
Pergolesi - Stravinsky

Violini I (1 Solo)

I  
SINFONIA  
(Ouverture)

Allegro moderato (♩ = 90)

Solo Violino



The image shows a musical score for Violini I (1 Solo) from 'SUITE de PULCINELLA' by Stravinsky, based on Pergolesi. It is the first Sinfonia (Ouverture), marked 'Allegro moderato (♩ = 90)'. The score is for a Solo Violino and features a rhythmic melody with stems pointing upwards.

D.Milhaud, “Le Boeuf sur le Toit”, 1919  
“Damdaki Öküz”

Örnek 12

Le Bœuf sur le Toit  
(Cinéma-Symphonique sur des Aïres Sud-Américaines)

Darius MILHAUD

Animé

PRIMA

Thème de Rachman

SECONDA



The image shows a musical score for PRIMA and SECONDA parts from 'Le Bœuf sur le Toit' by Darius Milhaud. It is marked 'Animé' and features a 'Thème de Rachman'. The score is for PRIMA and SECONDA parts and consists of a rhythmic melody with stems pointing upwards.

F.Poulenc, “Le Bestiaire”, 1919

“Hayvan Öyküleri Kitabı”

Örnek 13

Poulenc  
I. Le Dromadaire  
Le Bestiare (Cortège d'Orphée)



B.Bartók, “The Miraculous Mandarin”, 1919

“Mucizevi Mandalin”

Örnek 14



I.Stravinsky, “Symphonies of Wind Instruments”, 1920

“Üflemeli Çalgılar Senfonisi”

Örnek 15

SYMPHONIES  
D'INSTRUMENTS A VENT  
A LA MÉMOIRE DE CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY

Musique de  
IGOR STRAWINSKY

Réduction pour PIANO  
par Arthur LOURIE.





A.Berg, "Wozzeck", 1921

Örnek 16

**ВОЦЦЕК WÖZZEK**

предложение для пения с фортепиано  
р. Г. Кляйна  
lavierauszug von Fritz Heinrich Klein

Альбан БЕРГ, соч. 7  
Alban BERG, op. 7  
(1885—1935)

I акт I. Akt

Занавес поднимается  
Vorhang auf  
etwas zögernd

Sehr mäßige Viertel (♩ = 60)



Ob. Fl. Kl. H. Str. p. rizz. p. Fz. Kl. H. p. rkl. {Str. pizz.}

A.Honegger, "Le Roi David", 1921

"Kral David"

P.Hindemith, "Suite 1922", 1922

Örnek 17

«1922»  
СЮИТА  
1. Марш

П. ХИНДЕМИТ. Соч. 26  
(1895—1963)

Vorspiel Marsch



The Library of www.piano.ru

**M.De Falla, “El Retablo de Maese Pedro”, 1922**

**Örnek 18**

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Manuel de Falla  
Elaborazione di Marcello Testa

allegretto vivace  $\text{♩} = 66$

Violin



**A.Schönberg, “Five Piano Pieces op. 23” 1923**

“Beş Piyano Parçası op.23”

**P.Hindemith, “Das Marienleben” 1923**

**D.Milhaud, “La Création du Monde” 1923**

“Dünyanın Yaratılışı”

**A.Honegger, “Pacific 231” 1923**

**Örnek 19**

à Ernest Ansermet

**PACIFIC (231)**  
Mouvement symphonique


A. Honegger

Modéré  $\text{♩} = 60$

Violon I

Violon II

*poco sf* sur le chevalet



**E.Varèse, “Octandre” 1923**

**D.Milhaud, “L’Orestie”, 1924**

**S.Prokofiev, “Ballet The Steel Step”, 1925**

“Çelik Adım Balesi”

**W.Pijper, “Third Symphony”, 1926**

“Üçüncü Senfoni”

**B.Bartók, “Fourth String Quartet”, 1928**

“Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü”

**K.Weill, “Die Dreigroschenoper” 1928**

### Örnek 20



## 1.2 İkinci Dönem

### 1.2.1 1925–1950 Yılları Arası

İkinci dönem, 1950 yılına kadar, birinci dönemin en belirgin özelliklerini taşıdı. Neo-Klasisizm, Modernizm, Gebrauchsmusik ve Hümanizm gibi akımlar, içlerine dinsel öğeler de katarak yeni bir yön buldu. Bazı batı ülkelerindeki diktatörlük, sanatsal yaşam üzerinde oldukça etkili oldu. Bu dönemde Amerika, birçok bestecinin sığınağı haline geldi (Bartók, Schönberg, Stravinsky, Milhaud ve Hindemith).

Birinci dönem, yeni müziğin müzikal ve teknik anlayışını belirlerken; ikinci dönem bu temellerin üzerine kurulmaktaydı. Yeni neslin Messiaen ve Orff gibi en önemli bestecileri bile; hali hazırda üretilmiş müzik anlayışından yeterli gücü toplarken, eski nesil birleşme arayışındaydı. Eski nesilden heyecan uyandıran tek figür, *Ionisation* eserinde ilk canlılığını ortaya koyan Edgard Varesé idi.

Stravinsky'nin, Neo-Klasisizmi sadece *Oedipus Rex* eserinde oldukça açık bir şekilde ortaya konmuştu. Bestecinin üstün kişilikli anıtsallığı, eserlerinde ritmik

yapının bile etkisini kaybettiği, kişisellikten uzak, geleneksel bir dile dönüşmüştü. Metinlerinde Latince kullandı; çünkü, bu ölü dilin fosilleşmiş anıtsallığı, herhangi bir romantik özneliği dışlıyordu. Stravinsky'nin Yunanca'ya dönmesi şaşırtıcıydı; çünkü Eski Yunanca kelimeler hem uzunlukta hem de söylenişte herhangi bir kişisel özelliği dışlıyordu. Eski Yunan dilinin kendi içinde önemli bir yeri vardı. Bu dil insanların etkilerinin ötesinde, başka birçok dilin ondan sonra kaybettiği özne ve nesne arasındaki birliğin gerçek dünyasına ulaşmıştı. Eski Yunan dramasının maskenin draması olması gibi, o da maskenin diliydi. Buradan anlaşılıyor ki Stravinsky, uzun bir zaman Yunan kültürünün etkisinde kalmıştı. Ancak *Symphony of Psalms (Sureler Senfonisi)* eserinde, dinsel ve törensel eğilim kendisini güçlü bir şekilde gösterdi. Elinden çıkmış son Neo-Klasik eser olan, *The Rake's Progress* operasından sonra yazılmış en sert eserleri şimdiden anımsatan bir çalışma olan *Mass* başlıklı eserinde, onun artan derinliği yaklaşık yirmi yıl sonra ifadesini buldu.

Schönberg'in *Variations for Orchestra op. 31* eseri, 12 ton tekniğini geliştiren, ilk büyük boyutta yazılmış eserd. Schönberg' in *The Ode to Napoleon* eseri, bestecinin 12 ton sınırları içerisindeki son tonal yapıtıydı. *Moses und Aron* operası, Schönberg'in tutuculuğunu ifade ettiği, Yahudilik ve dinsel anlatımlara yöneldiği eserleri arasındaydı. Geç romantik ruha sahip Berg' in en son yapıtı, Keman Konçertosu'dur. Webern ise, noktasal bir dile yöneldi (*Piano Variations op. 27*) Daha sonra yazdığı eserlerinde klasik dengeye ulaştı, buna *Variations for Orchestra op. 30* başlıklı eseri örnek gösterilebilir. Bestecinin 21. senfonisi, tüm bu yeni gelişmeleri barındıran, dönüm noktası denebilecek en önemli eserler arasındadır.

Bu dönemde Bartók, 1930'dan sonra yazdığı *Yaylı çalgılar için Müzik ve Percussion and Celesta* eserlerinde, klasik tarzdaki gerçek ustalığını gösterdi. Bestecinin *Altı Yaylı Çalgılar Dördülü* eserinden sonuncusu, en göze çarpan yapıtıdır. *Orkestra Konçertosu*, bestecinin Amerika' da yazdığı birkaç eserinden en önemlisidir.

Hindemith'in sanatında doruğa ulaştığı eseri *Mathis der Maler'dir*. Besteci, birkaç yıl sonra yazdığı *Unterweisung im Tonsatz* başlıklı teorik çalışmasında kendi fikirlerini anlatmıştı. Besteciliğinin erken dönemlerinde bile eserlerinde mistik

eğilimi gözlenmekteydi. Bestecinin *Die Harmonie der Welt* senfonisi ise, Johannes Kepler'in<sup>7</sup> dünya görüşünü yansıtıyordu. Eser, Kepler'in matematiksel düzeninin müzikal bir sembolü gibiydi.

Fransız altılarından olan Honegger'in, Paul Claudel ile birlikte yazdığı yapıtı *Jeanne d'Arc au bûcher* oratoryosu, güçlü bir etki yarattı. 1936 yılında kurulan yeni grup *La Jeune France*, zamanın genel eğilimlerini göz önüne alarak, karşı tepki gösterdi. Eski nesil besteciler uzun zaman boyunca, eserlerinde lirizm ve yeniden hümanizme dönüşü arzulayıp vurgulayan; Messiaen, Jolivet, Lesur ve Baudrier gibi bestecilerin arasında kaldı. Bu grubun en önemli üyesi olan Olivier Messiaen, Fransız müzikal yaşamında, uç noktayı temsil eden bir besteci idi. Müzikal imgeciliğin, tensel doğanın güçlü etkisine yaklaşmasına karşın, dinsel müziğe meyil kazanılan bu dönemde, Schönberg veya Stravinsky'nin bu döneme paralel giden çalışmaları gözlenmekteydi. Teknik olarak Messiaen, arı bir biçim ve karmaşık ritmik bir yapı geliştirdi. Bu kadar sesin birikmesi olan barok uyum, basitçe rengin bir kaynağıydı.

Carl Orff ilk karakteristik eseri olan *Carmina Burana*'yı 1936'da yazdı. Stravinsky'ye karşıt yönde hareket eden Orff, iyice basitleştirdiği müziğinde, en iyi olanı verebilmek adına, metin için ritimden ödün veriyordu. Bestecinin bu tarzı, *Antigone* başlıklı geç dönemde yazdığı dramasında da gözlemlenmektedir.

“Sadece müzikal terimler bile, Orff'un anlatısını kısıtlıyordu. “Müzikal dünyanın”, kendisinin manevi anlayışı kadar değerli olmadığını düşünüyordu<sup>8</sup>”.

Blacher, Britten, Dallapiccola, Egk, Hartmann, Kodály, Martin, Petrassi gibi istisnalar dışında Neo-Klasisizm daha fazla ilerleyemedi.

Aşağıda, 1925–1950 yılları arasında bestelenmiş bazı önemli eserler listelenmiştir.

---

<sup>7</sup> Kepler, Johannes, Alman gökbilimci, fizikçi ve matematikçi. 1571–1630

<sup>8</sup> De Leeuw a.g.e, 31 s.

I.Stravinsky, “Oedipus Rex”, 1926  
 “Kral Oedipus”

Örnek 21

**ŒDIPUS REX**  
*Opéra-Oratorio en deux Actes d'après Sophocle par*  
 I. STRAVINSKY et J. COCTEAU

Texte de J. COCTEAU  
 mis en latin par J. DANIELOU

**ACTE I**

IGOR STRAVINSKY  
 (1898-1927)

VIOLINI

M.M.  $\text{♩} = 50$

A.Schönberg, “Variations for Orchestra op. 31”, 1928  
 “Orkestra İçin Çeşitlemeler op.31”

A.Webern, “Symphony op. 21”, 1928  
 “Senfoni op.21”

Örnek 22

Моїй дочці Крістині СИМФОНІЯ * Тв. 21	Моей дочери Кристине СИМФОНІЯ * Соч. 21
---	---

I.Stravinsky, “Symphony of Psalms”, 1930  
 “Psalms Senfonisi

Örnek 23

**SYMPHONIE DE PSAUMES** 1

Igor Stravinsky  
1930

I

Tempo ♩ = 92

FLAUTI GRANDI  
 1 2  
 3 4

FLAUTO GRANDE  
 (poi PICCOLO) 5

OBOI  
 1 2

E.Varèse, “Ionisation”, 1931  
 “İyonizasyon”

Örnek 24

to Nicolas Slonimsky

**IONISATION**  
 (for Percussion Ensemble of 13 Players)

Edgard Varèse

♩ = 69

1 Grande Cymbale Chinoise  
 (Grosse Caisse (très grave))

2 Gong  
 { Tam-tam clair  
 Tam-tam grave

3 Baguettes Timbales  
 (en peau)

2 Bongos { clair  
 grave

Caisse Rustante

2 Grosse Caisse grave

P.Hindemith, “Mathis der Maler” 1934

A.Berg, “Violin Concerto”, 1935  
“Keman Konçertosu”

Örnek 25

**VIOLINKONZERT** 3

**I. ALBAN BERG**

**ANDANTE** (♩ = 56)

Introduction (10 Takete)

Solo - Violine

un poco più animato  
animato  
poco f

50

O.Messiaen, “La Nativité du Seigneur”, 1935

A.Honegger, “Jeanne d’Arc au bûcher”, 1935

“Jeanne d’Arc Savaşı”

B.Bartók, “Music for Strings, Percussion and Celesta”, 1936

“Yaylı Çalgılar, Perküsyon ve Çelesta İçin Müzik”

A.Webern, “Piano Variations op. 27”, 1936

“Piyano Çeşitlemeleri op.27”

Örnek 26

**ВАРИАЦИИ**  
(1936)  
**I**

A. ВЕБЕРН. Соч. 27  
(1883—1945)

Sehr mäßig  $\text{♩} = \text{ca } 40$

Piano

1 2 3 4 5

pp



C.Orff, “Carmina Burana”, 1936

Örnek 27

CARMINA BURANA  
Fortuna Imperatrix Mundi  
1. O FORTUNA

K. OPΦ  
C.ORFF

Pesante  $\text{♩} = 60$  poco stringendo

S.  
O For - tu - na, ve - lut Lu - na, sta - tu va - ri -

A.  
O For - tu - na, ve - lut Lu - na, sta - tu va - ri -

T.  
O For - tu - na, ve - lut Lu - na, sta - tu va - ri -

B.Bartók, “Sixth String Quartet”, 1939

“Altıncı Yaylı Çalgılar Dörtlüsü”

A.Webern, “Orchestra Variations op. 30”, 1940

“Orkestra Çayıtlmeleri op.30”

A.Schönberg, “Ode to Napoleon”, 1942

“Napolen İçin Küçük Lirik Bir Deyiş”

O.Messiaen, “Trois petites Liturgies”, 1944

“Üç Küçük Sıra”

I.Stravinsky, “Symphony in Three Movements”, 1945

“Üç Bölümlü Senfoni”

## I.Stravinsky, “Mass”, 1948

### Örnek 28

a. Kyrie, mm. 4–5      b. Kyrie, mm. 8–9      c. Kyrie, mm. 14–15

e - le - i - son      Ky - ri - e e - lei - son. . . . .      e - - - - lei - son

le - i - son. . . . .      (e) - - - lei - son. . . . .

F: 7 - b7 6      Bb: b7 6

## C.Orff, “Antigone”, 1949

## P.Hindemith, “Die Harmonie der Welt”, 1951

“Dünya’nın Armonisi”

## I.Stravinsky, “The Rake’s Progress” 1951

“Hovardanın ilerlemesi veya gelişmesi”

## 1.3 Üçüncü Dönem

### 1.3.1 1945 ve Sonrası

II. Dünya Savaşı’nın belki de en büyük getirisi, diktatörlüğün son bulmasıydı. Bu dönemde yenilikçiler bir kez daha ön plana çıktı. Merkez, Avusturya ve Fransa’dan, Almanya ve İtalya’ya taşındı. Birinci dönem, birçok Doğu Avrupalı sanatçıyı kapsıyordu. Bunlar arasında Stravinsky, Bartók, Prokofiev, Diaghilev, Chagall ve Kandinsky sayılabilir. Bununla birlikte, 1960’lı yıllarda daha geniş bir resim ortaya çıktı. 1956 yılındaki ilk ‘Warsaw spring’ ve 1961 yılındaki ilk “Zagreb Bienali” ile birlikte, Doğu Avrupa’da buzlar çözülmeye başladı. Polonyalı, Çek,

Yugoslav ve hatta Rus besteciler giderek daha aktif olmaya başladılar. Bütün bunlara ek olarak, Japonya ve Amerika Birleşik Devletleri de bu gelişmelere dahil oldu.

Üçüncü dönemi oluşturan bu yeni kuşak, 1920 ile 1930'lu yıllar arasında ortaya çıkmış olmasına karşın, 1945 yılından sonra kendini belli etmiştir. Diktatörlüğe sadık kalanlar, modern sanatın bazı ifade şekillerine karşı çıkmış fakat müziğe kendini adanmış olan daha genç kuşak, daha önceden yasaklanmış her türlü müziğe oldukça ilgiyle yaklaşmıştır. Messiaen, Paris'te öğretmenlik yaptığı sırada, ilkel insanların çığlıkları, Asya sanatı, Yunan müziği, kuş sesleri gibi, müzikle ilintili olan hemen her şeyle ilgileniyordu. Messiaen'in en iyi öğrencilerinden biri olan Boulez'in zamanında dünya müziği büyüdü ve gelişti. Aynı şekilde çalışmalar yapan René Leibowitz'in kitapları, ilk defa Schönberg ve onun öğrencileri olan Berg ve Webern hakkında bilgiler içeriyordu.

Almanya'da, Darmstadt'da uluslararası bir merkez oluşturuldu. İlk kararlı adımlar 1950'lerde meydana geldi. Webern'in o saf müziğinin dünyası, gitgide daha fazla iz bırakmaya başladı. Webern asla çok büyük bir etkiye sahip olamadı ama yaşadığı yıllarda müzik dünyasına önemli katkılarda bulundu. Aynı dönemde, akustik, açıklama teorisi ve deneylerle elektronik müzik gibi yeni ve bilimsel olgular gelişmeye başladı. Pierre Schaeffer somut müzik sayılabilecek ilk eserini 1948'de yazdı, onun *Étude pathétique* eseri bir klasik oldu, bununla birlikte eser, modern gürültünün de bir tekrarı niteliğindedir.

Messiaen'in ürettiği ilk somut yapıta örnek olarak, çok yönlü bestesi *Mode de valeurs et d'intensités*'in son bölümü gösterilebilir. Bu eser, genç nesil için teknik beceriden daha çok, yeni bir idealin ilanıydı.

Boulez'in ilk ve coşkulu çalışmalarından olan *Sonatine for flute and piano* büyük başarı sağladı. Boulez, sanatını şekillendirirken en çok Messiaen, Leibowitz ve Stravinsky, sonraları ise Debussy'den etkilendi. Bestecinin ilk eserlerinde, müziğinin temelini ritimler üzerine oluşturduğu gözlemlenmekteydi.

Elektronik müzik alanındaki gelişmeler, 1953 yılında Collogne’de kurulan ilk elektronik müzik stüdyosu ile birlikte ilerleme göstermişti. Bu alanda yapıtlar üreten ilk bestecilerden biri Stockhausen’di. Besteci, ilk çıkışını *Kreuzspiel* ile gerçekleştirdi. Sert düşüncenin yolu, parlak yetenekle birleşti ve 1956’da yazılan elektronik müziğin ilk büyük eseri *Gesang der Jünglinge*’ e rehberlik etti.

Bu arada, iki İtalyan besteci Nono ve ardından Berio, yeni müzik dünyasına giriş yaptı. Nono gibi vatansever Dallapiccola, Nono’nun lirik sempatisini, insanlığın acısı ile birlikte ifade etti. Birçok vokal eseri içinde *II Canto sospeso, the interrupted song* eseri, ölüme mahkum edilmiş direniş savaşıçılarının hayatlarını anlatır. Berio, lirik müzikten çok az ödün vererek daha ustalıklı ve esprili yapıtlar ortaya koydu. Berio’nun *Omaggio a Joy* eserinin metin yazarı, eseri üç dilde kaleme aldı.

Elektronik idarenin hedeflediği varış noktası, gitgide metni müziğe transfer etmektir. Joyce’nin dışında Mallarmé de, canlandırıcı örnekler üzerinde oldukça fazla çalıştı.

Boulez ve Nono gibi bestecilerin önemi 1960 yılından sonra azalmaya başladı, Berio’nun döneminde ise üretken besteciler ön plana çıktı. Berio’nun *Sequenza* eserinde, çalgılara yönelik fiziksel anlatım oldukça yoğundu. Enstrüman, insan vücudunun bir parçası gibiydi. Aynı durum Stockhausen’in eserlerinde de kendini gösteriyordu, ancak şekli tamamen farklıydı. *Mikrofonie I* eserindeki tam-tam titreşimleri, performans esnasında, değiştiriliyor ve çoğaltılıyordu. Macar besteci tarafından yazılan *Nouvelles Aventures* müzik tiyatrosunun formu çok önemli bir çalışmaydı. Bu dönemde ortaya çıkan yeniliklerin ilk ciddi yükselişi Yunan besteci Xenakis tarafından gerçekleştirilmişti.

Son olarak Amerikalılar, 1950 öncesine kadar 12 tonu örnek alıp eserlerinde geliştiren bestecilere paralel giden bir gelişme göstermemişlerdi. Ancak yeni yazım tekniği, müzik tiyatrosu ve rastlantısal müzikte ciddi adımlar atmışlardı. Cage, Feldman ve Brown gibi besteciler, müzikal geleneklerin özgür anlatımını Avrupalı bestecilere nazaran daha çok kullanmışlardı. Cage, döneminin sözcüsüydü ve özellikle 1958’den sonra oldukça etkili oldu. Besteci, kararlı müzik yerine tamamen

belirsiz, özgür anlatımlı müziği tercih etti. Rastlantısal müziğin belirlenemeyen elementleri sadece yaratıcı süreçten değil, aynı zamanda performansta da insancılıktan kasten uzak bırakılmıştı.

Genç Amerikalı bestecilerden La Monte Young ve Terry Riley, Cage'in konseptini takip etti. *Threni*, Stravinsky'nin tamamen 12 ton tekniği ile yazdığı ilk eseri idi. Daha sonra Webern 12 ton tekniğinin orijinal dışavurumcu temelini döndü ve Stravinsky de hiç çekinmeden bu tekniği kabul etti.

Stravinsky'nin *Threni*, *The lamentations of Jeremiah* eserleri, O'nun güçlü dinsel karakterini ortaya çıkardı, *The Mass*, *Canticum sacrum* gibi son dönem eserlerinde de bu etkiler göze çarptı. Stravinsky son döneminde yazdığı, basitlik kavramını ön plana çıkaran şarkılarını, savaştan sonra yazdı. Bunlar arasında en çok bilinen eseri *In Memoriam Dylan Thomas*'dır.

1945 yılından itibaren yaratılan eserler aşağıdaki gibi sıralanır.

**P.Boulez, “Sonatine for flute and piano”, 1946**

“Flüt ve Piyano İçin Küçük Sonat”

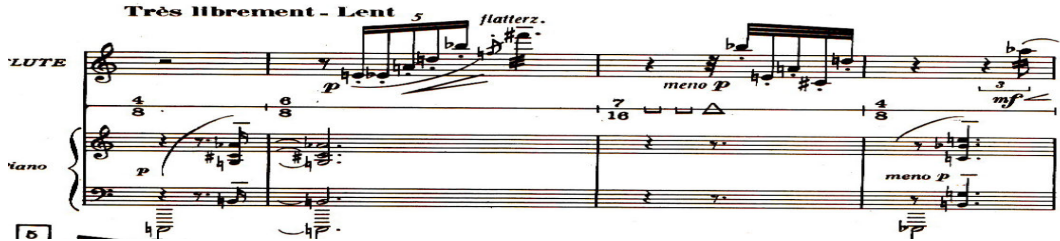
**Örnek 29**

Mémoire partitione  
Sur les 11 notes 1945  
Conservatoire national  
Cécile Pélissier, 1951

**SONATINE**  
pour flûte et piano

Pierre BOULEZ

Très librement - Lent 5 *flatterz.*



**P.Schaeffer, “Étude pathétique”, 1948**

“Dokunaklı Bir Çalışma”

**O.Messiaen, “Mode de valeurs et d'intensités”, 1949**

**J.Cage**, “*Music of Changes*”, 1951

“*Değişikliğin Müziği*”

**M.Feldman**, “*Projections*” 1951

“*Projeksiyonlar*”

**L.Nono**, “*Polifonica, monodia, ritmica*”, 1951

### Örnek 30

The image shows a musical score for Luigi Nono's "Polifonica - Monodia - Ritmica". The title is centered at the top. Below it, the composer's name "Luigi Nono" is written on the right. The score is for four instruments: Flauto (Flute), \* Clarinetto (Clarinet), \* Clarinetto basso (Bass Clarinet), and \* Sakofono alto (Alto Saxophone). The tempo is marked "Adagio" with a quarter note equal to 72. The score is divided into sections with different time signatures: 5/8, 2/8, 5/8, 2/8, and 5/8. The word "POLIFONICA" is written above the first section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" and "p".

**P.Boulez**, “*Structures I*”, 1952

“*Yapılar I*”

**E.Brown**, “*Music for Violin, Cello and Piano*”, 1952

“*Keman, Viyolonsel ve Piyano için Müzik*”

### Örnek 31

The image shows a musical score for Earle Brown's "music for violin, cello and piano". The title is centered at the top. Below it, the composer's name "earle brown (1952)" is written on the right. The score is for three instruments: Violin, Cello, and Piano. The tempo is marked "♩ = 40". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pizz.", "arco", "legno batt.", "pp", "mf", and "p".

**K.Stockhausen**, “*Kontra-punkte*”, 1953

**I.Xenakis**, “*Metastasis*”, 1954

**E.Varèse, “Déserts”, 1954**

“Issız”

**K.Stockhausen, “Gesang der Jünglinge”, 1956**

“Delikanlı Şarkısı”

**L.Nono, “Il canto sospeso”, 1956**

“Yarım kalmış Şarkı”, 1956

**I.Xenakis, “Pithoprakta”, 1956**

**K.Stockhausen, “Klavierstück XI”, 1957**

“Piyano Parçası XI”

**K.Stockhausen, “Gruppen”, 1957**

### Örnek 32

**Nr. 6 Gruppen für drei Orchester**

**Karlheinz Stockhausen**

Ein Lautstärke-Zeichen im Quadrat  
gibt die maximale oder dominierende  
Lautstärke einer Gruppe oder Teilgruppe an.

**mf**

**P.Boulez, “Third Piano Sonata, Improvisations sur Mallarmé”, 1957**

“Üçüncü Piyano Sonatı, Mallarmé hakkında Doğaçlamalar”

**L.Berio, “Omaggio a Joyce”, 1957**

“Joyce’e Saygı”

**J.Cage, “Piano Concerto”, 1958**

“Piyano Konçertosu”

I.Stravinsky, “Threni”, 1958

Örnek 33

The image shows the title page and the beginning of the musical score for Igor Stravinsky's "Threni". The title page is handwritten and reads "THRENI ID EST LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE" and "IGOR STRAWINSKY". Below it is the musical score for Violin I and II, starting with a forte (f) dynamic and a pizzicato (pizz.) instruction.

L.Berio, “Différences”, 1959

“Farklılıklar”

K.Penderecki, “Threnody for the victims of Hiroshima”, 1960

“Hiroshima Kurbanları için Ağıt”

Örnek 34

Threnody to the Victims of Hiroshima

The image shows a page of the musical score for Krzysztof Penderecki's "Threnody to the Victims of Hiroshima". The score is for Violin I and II, starting with a forte (f) dynamic and a pizzicato (pizz.) instruction. The score is marked with circled numbers 62 and 63, and includes the name "Krzysztof Penderecki".

O.Messiaen, “Chronochromie”, 1960

G.Ligeti, “Atmosphères”, 1961

E.Brown, “Available Forms” 1961

“Mevcut Formlar”



**I.Xenakis, “Stratégie”, 1962**

“Strateji

**L.Berio, “Sequenza II”, 1963**

“Seri II”

**K.Stockhausen, “Mikrophonie I”, 1964**

**L.M.Young, “The Tortoise, His Dreams and Journeys”, 1964**

“Kaplumbağa, Onun Rüyalari ve Seyahatleri”

**G.Ligeti, “Nouvelles aventures”, 1965**

**I.Xenakis, “Terretektorh”, 1966**

**M.Kagel, “Der Schall”, 1968**

“Ses”

#### **1.4 20. Yüzyılda Türk Müziği**

Türkiye, 1923 yılında Cumhuriyetin kurulmasıyla oluşturulan kültür politikaları kapsamında, batı müziğiyle tanışmaya başlamıştır. 1923'te Darülelhan, İstanbul'da batı müziği bölümüyle yeniden açılmış, 1926'da konservatuvara dönüştürülmüş ve bu kez sadece batı müziği eğitimi vermeye başlamıştır. 1924'de Ankara'da Musiki Muallim Mektebi hizmete girmiş, Muzıka-i Humayun ise 27 Nisan 1924'de, İstanbul'dan Ankara'ya getirilerek “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti” adını almıştır. İlki 1925 yılında açılan sınavlarla, devlet tarafından, sanatçı ve öğretmen olarak yetişmek üzere, Avrupa'nın önemli müzik merkezlerine gönderilen genç yetenekleri kapsayan uygulama, 1940'lı yıllara kadar sürmüştür. Bu uygulamaların en önemli amacı kurumlaşmaya yeni bir yön vermektir.

Besteciliği temel uğraş edinen ilk Türk bestecileri “Türk Beşleri” olarak anılan müzıkçilerdir. Kendilerinden önceki bestecilerle onları ayıran en önemli

özellik; Avrupa ülkelerinde eğitim görmüş ve günümüz müzik yaşamını neredeyse “sıfırdan başlatmış” uluslararası düzeyde müzisyenler olmalarıdır. 1920’li ve 1930’lu kuşaklar, Türkiye’de besteciliğin gelişimini iki temel yönde sürdürmüşlerdir: yapıtlarında genellikle Türkiye’nin özgün soluşunu yansıtmak isteyenler ve yapıtlarında batının yeni müzik akımlarını, tekniklerini kullanmayı yeğleyenler.

Dönemin Türk bestecilerinden Ertuğrul Oğuz Fırat, sözü geçen iki tarzda da eserler yazmıştır. İlk çalışmalarında yerel ezgilerden yola çıkmış, 1950’lerde yazdığı *Birinci Üçül* ile ilk dizisel yöntem denemelerini yapmaya başlamıştır. Besteci, eserlerinde 20. yüzyıl klasik batı müziğinin bütün unsurlarına yer vermiştir.

E.O.Fırat gibi Bülent Arel de 20. yüzyıl Türk Müziğinin iki tarzında eserler yazmıştır. 1946’dan 1957’ye kadar yazdığı eserlerinde geleneksel yöntemleri işleyen besteci, bu yıllardan sonra 12 ton ve elektronik müziğin öğelerine eserlerinde yer vermiştir. Bülent Arel 1959 yılından sonra, aldığı Rockefeller bursu ile Amerika’ya yerleşmiş ve elektronik müziğe yönelmiştir.

Türk Beşleri’nin öğrencisi olan, ikinci kuşak bestecilerimizden İlhan Usmanbaş, 1945 ile 1952 yılları arasındaki yapıtlarında, Türk Beşleri’nin etkisinde kalmış ve modal yapıda eserler yazmıştır. Daha sonra, 20. yüzyılın getirdiği yeni yöntemleri benimseyen besteci, 1952–1960 yılları arasında 12 ton tekniğiyle yazılmış eserler vermiştir. 1960 yılından sonra besteci, rastlantısal müzik öğelerinden faydalanarak eserler yazmıştır. *Yaylı Dördül* bu tarzda bestelediği en önemli yapıtlarından biridir. Besteci, 1966 yılında yazdığı *Boşluğa Atlayış* eseri ile Wieniawski ödülü almıştır. İlhan Usmanbaş, bazı eserlerinde, tını anlayışındaki geleneksel sınırları kaldırarak, yorumcuya bestecilik sorumluluğu vermiştir.

Aşağıda, Türk bestecilerinin, özel teknik ve efektleri kemanda kullandıkları eserlerden bazıları listelenmiştir.

**E.O.Fırat, “Üçül” no.1, 1950**

**E.O.Fırat, “Yaylılar Dördülü” no.1, 1951**

**E.O.Fırat, “Üçül” no.2, 1953**

**İ.Usmanbaş, “Beş Etüd”, 1953-1955**

**İ.Usmanbaş, “Keman ve Viyolonsel İçin Üç Parça”, 1960**

**B.Arel, “Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ve Ses Şeridi İçin Müzik”, 1960**

**İ.Usmanbaş, “Boşluğa Atlayış”, 1966**

İ.Usmanbaş, "Yaylı Dördül", 1970

Örnek 35

A (rel)

1' - 130'

1. Yarı

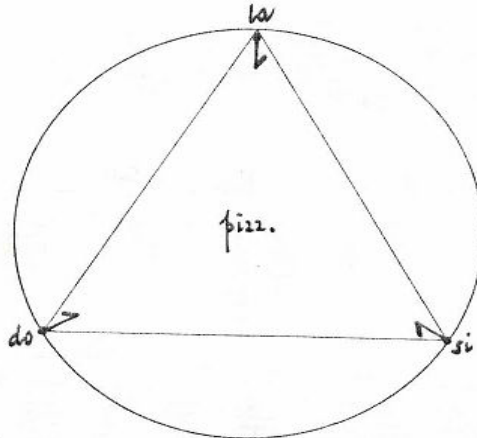
1)  $\text{♩} = 60 - 78 \text{ ca}$

2)  $\text{♩} = 3'' - 5''$

K (aget)

1' 30''

1. Yarı



$[ \text{♩} \text{ } \text{pp} \text{ } \text{pp} \text{ } \text{mf} \text{ } \text{ppp} \text{ } \text{f} \text{ } \text{f} \text{ } \text{mf} \text{ } \text{f} \text{ } \text{pp} \text{ } ]$

## İKİNCİ BÖLÜM

### ÖZEL EFEKTLER

#### 2.1 Özel Efektler

##### 2.1.1 Tremolo

*Tremolo*, bir tür yay kullanma tekniği olmasına karşın, yarattığı ses rengi açısından özel efekt başlığı altında incelenir. Yay tremolosu, *detaché*'nin hızlandırılmış halidir, parmak tremolosu ise parmakların birbiri ardına değiştirilmesi ile oluşur. *Tremolo*, çoğunlukla, eserlerde tını farklılığı yaratmak için kullanılır.

##### 2.1.1.1 Sayısız Yay Tremolosu

##### Örnek 36



Belirli bir nota değeri olmayan bu *tremolo* stilinde, yay mümkün olduğu kadar hızlı bir tempo ile iterek ve çekerek hareket ettirilir. Yukarıdaki örnekte, ilk üç ölçü, sayısız tremoloya birer örnek teşkil eder. Notaların kuyrukları fazla sayıda ve böylece tremolonun mümkün olduğunca hızlı çalınması gerektiği anlaşılır. Dördüncü ölçüde ise, notalardaki kuyruk sayısı azalmıştır. Bu örnekte, belirli sayıda ve tempoda *tremolo* yapılması gerektiği anlaşılır. Tremolonun notadaki yazımını “*trem*”. kısaltmasıyla gösterilir. “*At point*” veya “*punta d’arco*” ifadeleriyle kullanıldığı zaman ise daha hassas bir ses tonu ile çalınması gerektiği belirtilmiş olur. Bazı pasajlarda sayısız *tremolo*, enerji ve coşku yaratmak için kullanılır ancak genellikle tiz notalarda, yumuşak bir şekilde, parlıtlı bir etki yaratmak için kullanılır.

Örnek 37 (a), (b), (c)

(a) *Tristan und Isolde*

Wagner

VI. I  
*pp* *poco cresc.*

VI. II  
*pp* *poco cresc.*

(b) *Second Symphony*

Allegro maestoso Mahler  
*trem. (non div.)*

VI. I  
*ff* *trem. (non div.)*

VI. II  
*ff* *trem. (non div.)*

Vla.  
*ff* *trem. (div.)*

Vc.  
*ff*

D. B.  
*ff*

(c) *Prelude to The Afternoon of a Faun*

Très modéré Debussy  
(Solo)

Fl. I  
*p*

2nd VI.  
doubled  
by two  
Clar.  
*div. (sur la touche)*  
*pp*

Vla.  
*(sur la touche)*  
*pp*

Vc.  
*(sur la touche)*  
*pp*

D. B.  
*à 2*  
*pp*

## 2.1.1.2 Sayılı Yay Tremolosu

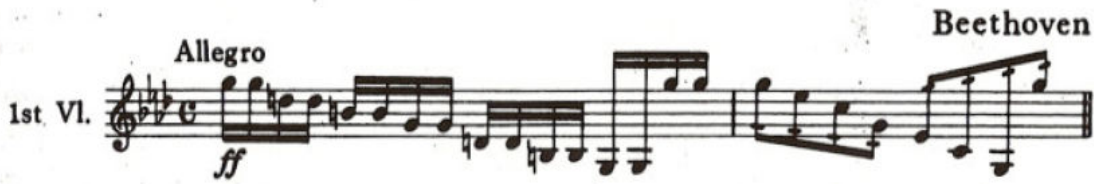
### Örnek 38



Adından da anlaşılacağı gibi, sayılı *tremolo*; notaların tekrar edilme sayısı ve temposu belirlenmiş bir *tremolo* çeşididir. Notanın üstüne bir çizgi eklenirse eklenen notanın değeri ikiye bölünerek çalınır. Eğer sekizlik notanın üzerine, iki adet çizgi konulmuşsa, o notanın dört tane otuz ikilik nota şeklinde çalınacağı belirtilmiş olur. Üçleme şeklinde yazılan tremoloda ise notanın başına 3 rakamı konulur ve daha sonraki notalar üçer kere yazılmak yerine bir tane çizgi veya her notanın başına üç adet nokta konularak işaretlenir. Sayılı tremolonun yazımı ve çalınması zor olduğu için, tremololu pasajın ilk ölçüsünü açık olarak yazmak her zaman en iyi yol olarak benimsenir, daha sonra çeşitli kısaltmalar yazılabilir.

### Örnek 39 (a), (b), (c), (d)

#### (a) Sixth Symphony



#### (b) Fantastic Symphony



(c) Symphony in D minor



(d) Fifth Symphony



### 2.1.1.3 Parmak Tremolosu

Parmak tremolosu, genellikle bağı ve sayısız *tremolo* şeklinde yazılır. En sık kullanım şekli iki notanın bir telde ve yayda çalındığı halidir. Alt partideki parmak sabit yerinde dururken, üst partideki parmak mümkün olduğu kadar hızlı hareket ederek “*tril*” tekniğine yakın bir ses oluşturur. Bu stilde yay, bağ çeşidine göre iterek veya çekerek çalınır. Yay tremolosunun aksine, yay normal bir hız ile kullanılır. Orkestra eserlerinde sıkça kullanılan bu stil, yaylı çalgılar arasında bir tür matematiksel konuşma gibidir.

### Örnek 40





## Örnek 41

### a) *Prelude to The Afternoon of a Faun*

Très modéré Debussy

2 Fl. *p* *expressif et doux*  
*sur la touche*



1st Vl. div. (muted) *pp* *sur la touche*

2nd Vl. div. (muted) *pp* *sur la touche*

Vla. div. (muted) *pp* *sur la touche*

Vc. (muted) *div. pp* *sur la touche*  
*pp*

### 2.1.2 Muting (Sürdin)

*Muting* (Sürdin), nota üzerinde; İtalyanca “*con sordino*”, Fransızca “*sourdine*”, Almanca “*mit dämpfer*” terimleri ile belirtilir. Sürdin yaylı çalgılarda, tahta, metal, deri, plastik ve lastik gibi değişik maddelerden yapılır ve köprünün üzerine takılarak daha az bir ses ve gizemli bir tını yakalamak için tercih edilir. Ünlü keman virtüözü Jasha Heifetz adıyla anılan sürdin, kullanılmadığı zamanlarda, bir telin üstünde durur. Bunun sebebi, kullanım zamanı geldiğinde mümkün olan en hızlı şekilde takılıp çıkartılmasını sağlayabilmek içindir. Tourte tipi sürdin ise çok daha kısa zamanda takılabilen bir çeşittir. İki telin arasına geçmiştir ve serbestçe hareket edebilir. Ancak çalıcıların bu iki tipten birisini seçmek zorunluluğu yoktur. Çalıcılar genelde, enstrümanlarından kolay takıp çıkartılan çeşitleri tercih ederler. Eğer eser uygun ise çoğu çalıcı sürdini çıkartıp sehpasına koyar. Sürdin yazı haricinde şekil ile de gösterilebilir. Notadaki gösterimi, takmak için  , çıkartmak için  şeklindedir.

## Örnek 42 R.KOERING: Musique Pour Une Passion

The image shows a musical score for five staves. The top staff is marked with a circled '3' and a circled '4' below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'pp' and 'ppp'. There are also some markings like '[A.]' and '[A.]' with notes below the staves.

### 2.1.3 Trill

Trill her dönemde sıklıkla kullanılan bir süsleme çeşididir. Barok dönemden bu yana kullanımı kimi zaman sesi uzatmak, kimi zaman gerilimi sürdürmek için kullanılır. Kemanda kullanımı, bir parmak sürekli olarak aynı notanın üzerinde dururken, diğer parmak alt yada üst komşu sesi sürekli ve hızlı bir biçimde çalınmasıyla elde edilir. Kimi besteciler, trillin hangi komşu sestene başlanacağını kendileri belirler. Nota üzerinde “tr~~” şeklinde yazılarak gösterilir.

### Örnek 43

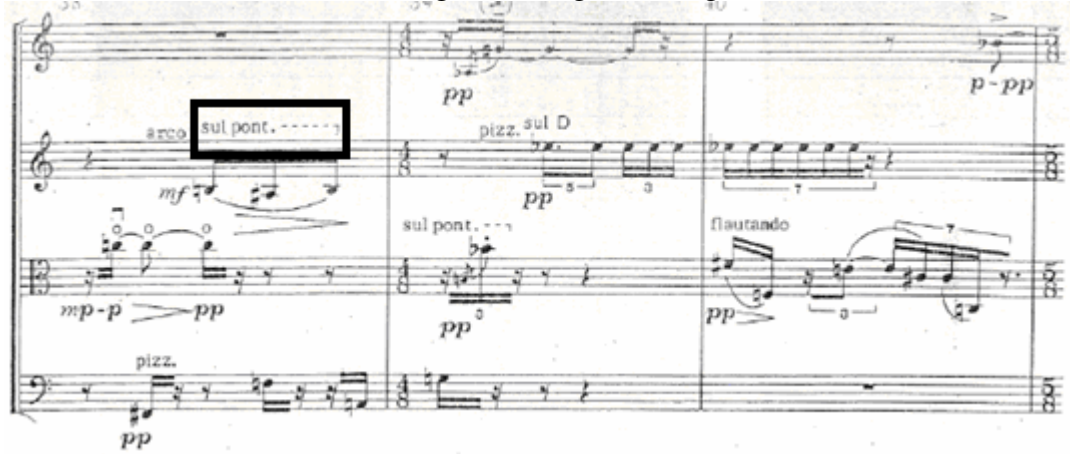
The image shows a musical score for five staves. The title 'eilen' is written above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p', 'mp', 'mf', and 'f'. There are also some markings like 'tr' and 'tr~~' indicating trills.

## 2.2 Az Rastlanır Yay Teknikleri

### 2.2.1 Sul Ponticello

Köprünün yanında çalma: Bu teknik İtalyanca “*sul ponticello*”, Fransızca “*sur le chevalet*”, Almanca ise “*am Steg*” terimi ile gösterilir. Yay köprüye en yakın mesafede çalınır. Elde edilen tını donuk ve ürkütücüdür. Bu stil Bela Bartok’un *Orkestra Konçertosu* eserinde bazı pasajlarda gözlenmektedir.

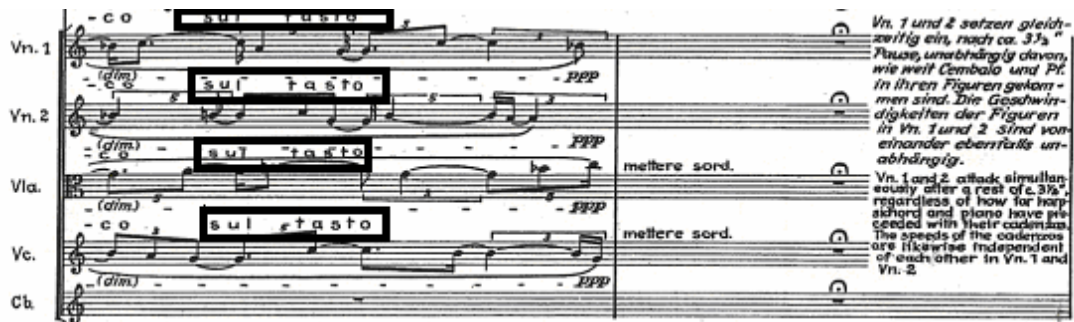
### Örnek 44 M.POWEL; Fligree Setting for String Quartet



### 2.2.2 Sul Tasto

İtalyanca “*sul tasto*” veya “*sulla tastiera*”, Fransızca “*sur la touche*”, Almanca ise “*am Griffbrett*” olarak adlandırılır. Tuşenin üzerinde çalınması yoluyla elde edilen ses, daha yumuşak ve titreşimsiz çıkar. Bu efekt, sıklıkla Fransız dışavurumcuların eserlerinde kullanılmıştır.

### Örnek 45 G.LIGETI, Chamber Concerto for 13 Instrumentalists



Vn. 1 und 2 setzen gleichzeitig ein, nach ca. 3/4. Flautando, unabhängig davon, wie weit Cembalo und Pf. in ihren Figuren gekommen sind. Die Geschwindigkeiten der Figuren in Vn. 1 und 2 sind voneinander ebenfalls unabhängig.

Vn. 1 and 2 attack simultaneously after a rest of c. 3/4, regardless of how far harp, cembalo and piano have proceeded with their cadenzas. The speeds of the cadenzas are likewise independent of each other in Vn. 1 and Vn. 2.

### 2.2.3 Col Legno

İtalyanca “*col legno*”, Fransızca “*avec le bois*”, Almanca “*mit Holz*” yazımı ile kullanılır. Bu teknik iki şekilde uygulanır. Birincisi ve en yaygın kullanımı olan yayın tahtası ile tellere vurma, ikincisi ise yayın tahtasını tellere sürme şeklindedir. Ses kırılğan, kuru ama içinde sağlam bir yapı taşır. Bu stille karşılaştığımız eserler arasında, Bloch *Schelomo*, Bartok *Music for String Instrument, Percussion and Celesta*, Holst *The Planets* sayılabilir.

#### Örnek 46 YALÇIN TURA; Oyun Havaları

YALÇIN TURA

Allegro (♩ = 76)

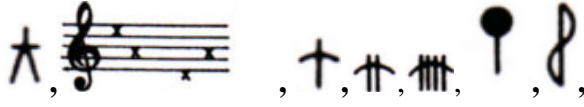
**col legno battuto**

*p* *cresc.*

*arco* *ff*

## 2.2.4 Köprü Arkasında Çalma

Ender kullanımı olan bu çalınış biçimi ile elde edilen ses, bozulmuş bir tını efekti verir ve her telde ses farklılaşır. İstenen tempoda, açık telle çalınır. Astor Piazzola'nın pek çok eserinde kullandığı bir efekttir. Bu efektin birden fazla yazım şekli besteciler tarafından kullanılmıştır. Bunların bazıları;





şeklindedir.

### Örnek 47 K.PENDERECKI, Anaklasis

The image shows a musical score for Violins (Vn), Violas (Vl), and Cellos (Vc). The score is divided into three systems, numbered 66, 67, and 68. System 66 shows the beginning of the piece with a tempo marking of 'piu-conduedillo'. System 67 shows the continuation of the piece with a tempo marking of 'ff'. System 68 shows the end of the piece with a tempo marking of 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are two boxed areas in the score: one in the Violin section (measures 68-69) and one in the Viola section (measures 68-69). The boxed areas show specific musical notations for bridge playing techniques, including notes, rests, and dynamic markings.



## 2.2.5 Köprü Üzerinde Çalma

Notadaki işareti,  veya  şeklindedir. Sıklıkla kullanılmayan bu çalınış biçimi ile bir vızıldama efekti elde edilir.


### Örnek 48 F.EVANGELISTI, Aleatorio




## 2.2.6 Sürdin Yeri Değişirme

Sürdin genel kullanım yeri olan la-re telleri arası yerine, sol-re veya la-mi telleri arasında kullanılır. Bu değişiklik ile az da olsa teller arasında ses şiddeti farkı oluşur. Sürdinin yakın olduğu tellerden, diğer tellere göre daha az ses ve daha puslu bir tını elde edilir.

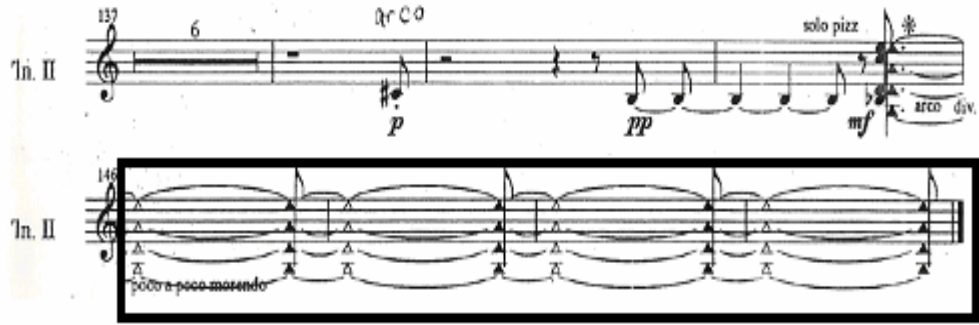
## 2.2.7 Enstrümanın Gövdesi Üzerinde Çalma

Tuşenin yanı, üst tahta ve yan tahta üzerinde uygulanır. Sol el veya sağ el parmaklarının keman üzerine vurularak yağmur efekti oluşturmak için kullanılan bir efekttir. Notadaki yazım şekli  gibidir.

### 2.2.8 Yakın Sol El

Sol el parmaklarının olabildiği kadar yakın, tel üzerinde durması olarak açıklanabilecek bu efektte, tellere baskı uygulanmaz. Notadaki gösterimi  şeklindedir. Boşluk sesini taklit etmek için kullanılır.

### Örnek 49 MÜNİR BEKEN, The Two Brothers





### 2.2.9 Sol El Arkası

Sol el parmaklarının arkasında çalma efekti olarak açıklanabilecek bu stilde, sol el ile baş eşik (köprü) arasında kullanılan yay, çok tiz bir ses çıkmasını sağlar. Sol el pozisyonu ilerledikçe, normal keman çalma pozisyonunun aksine ses kalınlaşır.

### 2.2.10 Baş Eşik Arkası

Akort kulakları ile tuşe arasında yayın iterek veya çekerek kullanılması ile oluşan bir efekttir. Bu şekilde çok tiz ve kulak tırmalayıcı bir ses elde edilir. Köprü arkasında çalma efekti ile benzer özellikler taşımaya karşın bu stilde elde edilen ses daha tiz ve rahatsız edicidir.

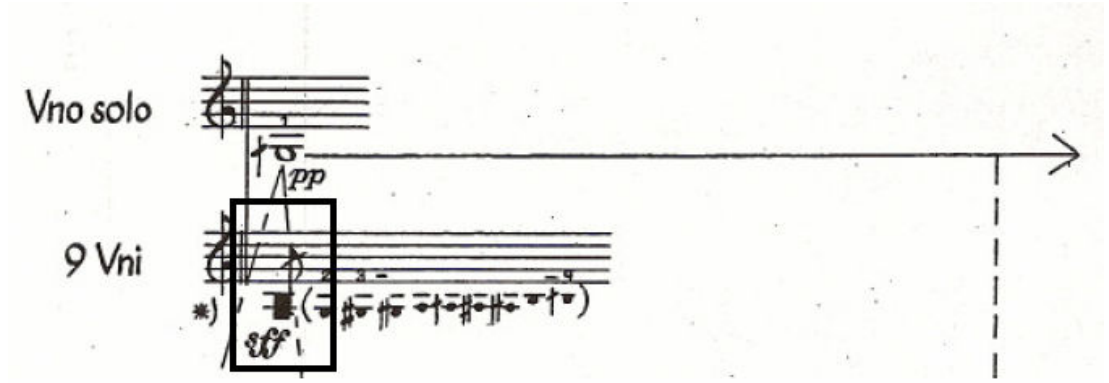
### 2.2.11 Yaya Çok Fazla Basınç Uygulayarak Çalmak

Yayın üzerine bastırılarak sağlanan bu efektte, pürüzlü ve gıcırdamalı bir ses tonu elde edilir. Notadaki işareti; iterek için , çekerek için  biçimindedir.

## 2.2.12 Yaya Basınç Uygulamadan Çalmak

Bu teknikte sağ el sadece yayı tutmak için kullanılır ve hiç basınç uygulanmaz, bunu sonucunda tonsuz ve çok zor duyulan bir ses elde edilir. Notadaki simgesi  $\square$  gibidir. G. Ligeti, *Atmospheres* başlıklı yapıtında bu efektten faydalanmıştır.

### Örnek 50 K.PENDERECKI, Anaklasis



## 2.3 Enstrüman Telleri İle Üretilen Geleneksel Metotlar Dışındaki Sesler

### 2.3.1 Sessiz parmak

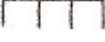
Çalıcının yay kullanmadan veya teli çekmeden, sadece sol el parmaklarını tuşe üzerine kuvvetli bir şekilde basmasıyla oluşan bir efekttir. Nota üzerindeki yazım şekli  $>$  gibidir. Bu stilde, pizzicato'ya benzer bir ses duyulur ancak çıkan sesin düzeyi oldukça düşüktür.

### 2.3.2 Teli Susturma

Doğal olarak çalınan notanın titreşimi durmadan önce çalıcının sol eli ile telin titreşimini durdurma tekniğidir. Besteci, eserlerinde tonun devamını kesmek isteği zaman bu efekti kullanır. Genellikle boş tel titreşimini engellemek amaçlı kullanılır. Nota üzerinde “ $\oplus$ ” şekli ile işaretlenir.




### 2.3.3 Sağ Elin İçi İle Tele Vurma

Bu hareket bütün tellerin aynı anda tınlaması için kullanılan bir efekttir. Notadaki yazımı  şekli ile ifade edilir.

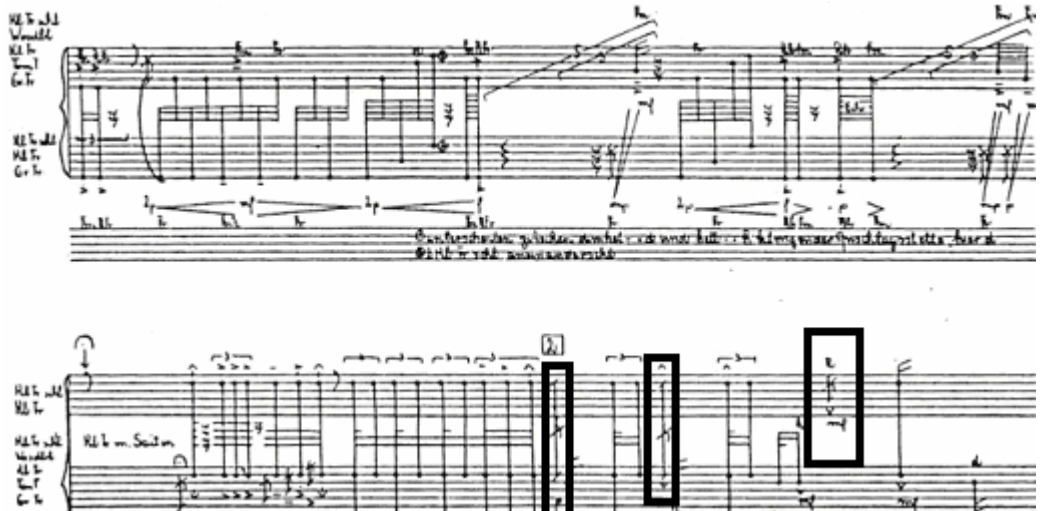
### Örnek 51 E.RAXACH, Estrofas



### 2.3.4 Yayın Topuğuyla yada Parmak Ucuyla Gövdeye Vurma

Eser üzerinde  simgesi ile gösterilir. Bu efekti besteci, çok sert ve keskin bir ses istediği anlarda kullanılır.

### Örnek 52 A.RIEDL: Stück Für Schlagzeug

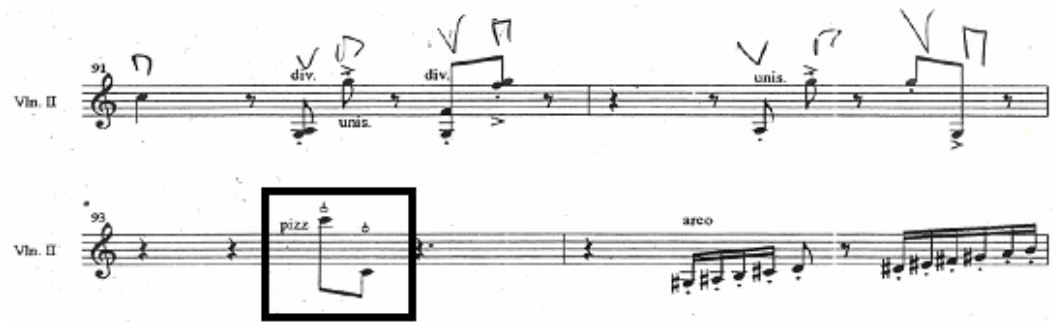


## 2.4 Özel Pizzicato Efektleri

### 2.4.1 Bartok Pizzicato

Telin aşağıdan yukarıya doğru mümkün olan en kuvvetli şekilde çekilmesi ile elde edilir. Notadaki işareti  $\ominus$ ,  $\omin�$ ,  $\oplus$  veya  $\otimes$  şeklindedir. Bu efekti Bartok bulmuştur ve Bartok pizzicato olarak da adlandırılır. Bu efektte besteci, şaşırtıcı ve kuvvetli bir pizzicato sesi elde eder.

### Örnek 53 MÜNİR BEKEN, The Two Brothers



### 2.4.2 Tırnak Pizzicatosu

Sağ elin tırnakları ile tellerin çekilmesi sonucunda çıkan efekttir. Keskin metalik bir ses elde etmek için kullanılır. Notadaki işareti “ $\smile$ ” şeklindedir. Bazı besteciler ise nota üzerine açıklayıcı bir not koyarak, pizzicatonun, tırnak ile çekilmesi gerektiğini belirtirler.

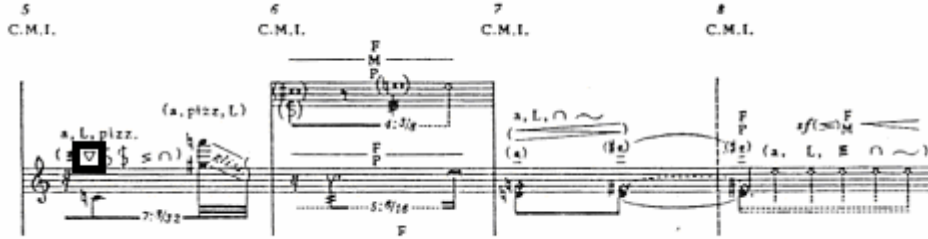
### Örnek 54 M.POWEL; Fligree Setting for String Quartet



### 2.4.3 Penalı Pizzicato

Yaylı çalgılardan, gitar, mandolin veya banjo çalar gibi tellerin penalı bir etki yaratarak çalınması ile oluşur. Notadaki yazımı ▽ işareti ile gösterilir.

### Örnek 55 F.EVANGELISTI, Aleatorio



### 2.4.4 Çimdik Pizzicato

Bartok pizzicatosu ile benzer özellikler taşıyan bu biçimde, kuvveti arttırmak amacıyla iki parmakla çekilen tel, tuşe üzerine mümkün olan en sert şekilde bırakılır. Bunun sonucunda çok sert ve çarpma efektine benzer bir ses elde edilir. Notadaki simgesi ı şeklindedir.

### 2.4.5 Cızırtılı Pizzicato

Tel çekildikten hemen sonra, sağ elin tırnağıyla, titreşim durmadan tele dokunulması ile oluşur. Bu efekt “Kaynana Zırlıtısı” ismi ile anılır. Notada ı şekli ile ifade edilir.

### 2.4.6 Gitar Pizzicatosu veya Fırça Pizzicato

Bütün tellerin nazik bir biçimde, birkaç parmakla çalınması yoluyla oluşan efekttir. Bu efekt, yaylı çalgılardan, gitar sesi gibi bir tını elde etmek için kullanılır.


### 2.4.7 Tremolo Pizzicato

Yayla yapılan tremolo ile benzer özellikler taşıyan bu biçimde, tremolo, yay yerine, sağ elin birkaç parmağıyla yapılır. Yayla yapılan tremoloya göre daha net ve keskin bir ses elde edilir.

### 2.4.8 Glisando pizzicato

Tel çekildikten hemen sonra sol elin glisando yapması ile oluşur. Eser üzerindeki gösterimi  $\bullet \rightarrow$  şeklindedir.

### 2.4.9 Köprü Arkası Pizzicatosu

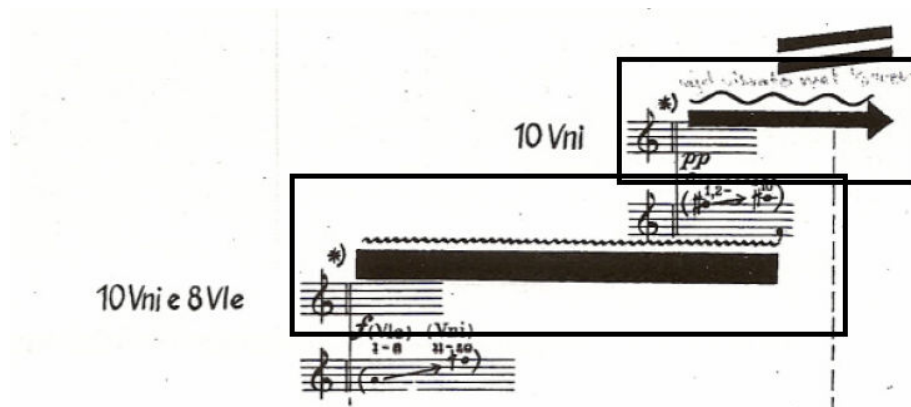
Bu biçimde köprü ile kuyruk arasında kalan bölgede pizzicato yapılır. Yapıt üstünde  simgesi ile gösterilir.

### 2.5 Molto Vibrato

Nota üzerinde “*Molto vibrato*” işareti görüldüğü zaman, daha abartılı bir vibrato ile çalınması gerektiği anlaşılır. Vibratonun yüksekliği veya hızı çeşitli sıfatlarla gösterilir (geniş, dar, hızlı, yavaş) veya notaların üzerine dalgalı bir çizgi çekilir. Bu dalgalı çizginin genişliğine ve yüksekliğine göre vibrato yapılır. Nota üzerinde “*Normal vibrato*” ibaresi görülene kadar bu tip vibrato çeşidi devam eder.

Eser üzerinde  ve  gibi şekillerle gösterilebilir.

### Örnek 56 K.PENDERECKI, Anaklasis



The image shows a musical score for 10 Vni and 8 Vle. The score is written in treble clef. The 10 Vni part has a vibrato mark (a wavy line) above the notes. The 8 Vle part has a vibrato mark (a wavy line) above the notes. The score is labeled "10 Vni" and "10 Vni e 8 Vle".

## 2.6 Microtones

Asya müziğinde uzun bir süre etkisini sürdürmüş olan bu stil, bazı besteciler tarafından deneysel olarak Western müziğinde kullanılmıştır. Mikrotonal stilin çeşitlerinden çeyrek ton en çok kullanılan şeklidir. Standart bir nota yazımı yoktur. Bazı notalar yukarı doğru bir ok gibi yazılır. Bunun anlamı notanın çeyrek ton tiz çalınması gerektiğidir. Aşağı doğru ok işareti gibi yazılan nota ise çeyrek ton pes çalınması gerektiğini işaret eder. Eser üzerindeki işaretel yazımı  $\uparrow$   $\downarrow$  gibi olabilir. Diğer bir yazım şekli ise, bestecinin eseri için yazmış olduğu açıklayıcı listede belirtme şeklidir.

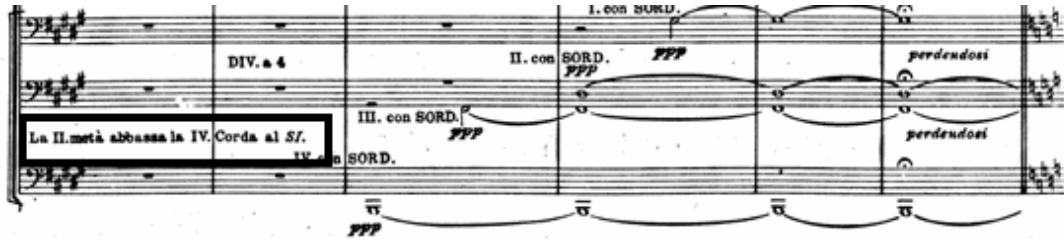
**Örnek 57** K.PENDERECKI, Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam

The image shows a musical score for four staves, numbered 1 to 4. Each staff contains a sequence of notes with a 'stacc.' (staccato) marking above the first few notes and a 'gliss.' (glissando) marking above the last few notes. A black rectangular box highlights a specific measure where four upward-pointing arrows are placed above the notes, indicating a quarter-tone sharp. The dynamic marking 'f' (forte) is present at the beginning of the highlighted section, and 'sf' (sforzando) is at the end. The notation is in a Western style, likely for a string quartet or similar ensemble.

## 2.7 Akort Değişirme (scordatura)

Çalıcının bir veya daha fazla telini tiz veya pes akort etmesi ile meydana gelir. Birçok düzenlemede, enstrümanların pes tonlarını genişletmek için kullanılır. Respighi'nin *Pines of Rome* eserinin dördüncü bölümünde, viyolonselilerin ve kontrbasların yarısı en alt tellerini si notasına kadar bir ton düşürürler. Sık kullanılmayan bir çeşidi de tellerin tizleştirilmesidir. Örnek olarak, Mahler'in 4. Senfonisinin 2. bölümünde, solo keman partisinde, çalıcı bütün telleri bir ton yukarı akort eder ve bunun sonucunda, akordu bozulmuş kötü bir keman sesi elde edilir.

### Örnek 58 O.RESPIGHI, Pines of Rome



## 2.8 Glissando

Bu biçimde iki nota birbirine düz veya dalgalı bir çizgi ile bağlanır. Parmağın bir notadan bir notaya, tel üzerinden kaldırmadan kaydırılması ile oluşur. Glissando iki nota arasındaki bağı bazı durumlarda mümkün olduğu kadar belirgin veya belli belirsiz bir yapıda sergiler.

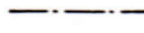
### Örnek 59 L.BERIO, Epifanie



## 2.9 Half

Genellikle yaylı gurubundan daha az ses istendiği zaman kullanılır. Notadaki yazımı “1/2 Violins I” veya “1/2 Cellos” şeklinde olabilir. En belirgin örneklerinden biri, eserin başında kontrabasların yarısının çaldığı Strauss’un *Till Eulenspiegel* eseridir.

## 2.10 Ton Tekrarlama

Bu biçimde, bestecinin belirlediği gruplandırılmış ölçü dizisi, mümkün olduğunca hızlı bir şekilde tekrarlanır. Notadaki işareti  şekli ile gösterilir.

**Örnek 60** K.PENDERECKI, Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam



The image shows a musical score for Violins I (VI) and VI. The score is divided into measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, and 21-24. A large rectangular box highlights the section from measure 5 to 24, indicating a repeated rhythmic pattern. The dynamic marking is *pp* and the symbol is labeled "claves".

## SONUÇ

20. yüzyıl müziğinin her döneminde, teknolojik gelişmelerin ve tarihsel olayların izlerine rastlamak mümkündür. Dönem bestecilerinin bu gelişmeleri büyük bir hızla benimseyip uygulamaları çok dikkat çekicidir. Besteciler, eserlerinde yeni müzikal teknikleri ve öğeleri eskilerle de birleştirerek kullanmış ve 20. yüzyıl müziğinin gelişmesine büyük katkılar sağlamışlardır.

20. yüzyıl müziğinin en büyük avantajı, teknolojinin gelişmesi ile birlikte müziğin hızlı bir şekilde dünyanın her bölgesine ulaşmasıdır. Bunun sonucu olarak bestecilerin diğer eserlere bu kadar hızlı ve kolay ulaşması, 20. yüzyıl müziğinin devrimsel nitelikteki yeniliklerinin ortaya çıkması ve yayılarak çoğalmasına olanak sağlamıştır. Tonalitenin yıkılması üzerine müzik dünyasında yapılandırılan tüm yeni besteleme ve notasyon teknikleri, teknolojinin hızla gelişimi ile birlikte zaman içerisinde gelişerek, yeni anlatım ve aktarım yolları bulmuştur.

Bu çalışma, yeni müzik dilini aktarmada kullanılan tekniklerin ve nota yazım biçimlerinin, daha çok keman çalgısında uygulanma çeşitleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Çalışmanın amacı bir bakıma da; ülkemizde müzik eğitimi veren ya da müzik icra eden birçok kurum tarafından, yakından tanınmayan ve çoğunlukla Türkiye’de daha önce hiç icra edilmeyen yeni müzik teknikleri ve özel efektlerle yazılmış eserler hakkında, giriş niteliğinde de olsa bilgi aktarabilmek ve bu konuda eksik olan Türkçe kaynak sıkıntısına az da olsa katkıda bulunabilmektir.



## KAYNAKÇA

ADLER, Samuel; **“THE STUDY OF ORCHESTRATION”**, Second Edition, W.W. Norton and Company, New York, 1989, 640 s.

APEL, Will; **“Harvard Dictionary of Music”**, Scond Edition, The Belknap Press of Harvard Universty Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, 935 s.

BEKEN, Münir; **“Pottery Shards for String Orchestra”**, Partitür, Münir Beken, 2002

BERIO, Luciano; **“epifanie”**, Partitür, Universal Edition, London, 1969

BİRKAN, Üner; **“DİNLEYİCİNİN KİTABI”**, İkinci Basım, Yakın Kitabevi, İzmir, 2006, 607 s.

DE LEEUW, Ton; **“Music of the Twentieth Century”**; First Edition, Amsterdam University Pres, Amsterdam, 2006, 224 s.

İLYASOĞLU, Evin; **“YİRMİBEŞ TÜRK BESTECİSİ”**, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1989, 176 s.

KARKOSCHKA, Erhard; **“Das Schriftbild der Neuen Musik”**, First Edition, Hermann Moeck Verlag, Germany, 1966, 185 s.

KENNAN, Kent, GRANDHAM, Donald; **“The Technique of Orchestration”**, Fourth Edition, Prentice- Hall, New Jersey, 1990, 401 s.

LIGETI, György; **“Kammerkônzert für 13 Instrumentalisten”**, Partitür, Schott Edition, Madrid, 1969

PENDERECKI, Krzysztof ; **“Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam”**, Partitür, PWM Edition, Poland, 1967

PENDERECKI, Krzysztof; **“ANAKLISIS”**, Partitür, Moeck Edition, Germany, 1960

PENDERECKI, Krzysztof; **“Threnody to the Victims of Hiroshima”**, Partitür, PWM Editions, Poland, 1961

POWEL, Mel; **“Fligree Setting for String Quartet”**, Partitür, New York, 1923

SAY, Ahmet; **“müzik tarihi”**, Beşinci Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2003, 566 s.

STANLEY, Sadie; **“The New Grove Dictionary of Music and Musicians”**, First Edition, Macmillian Publishers Limited, London, 1980, 7.-16. cilt

YALÇIN, Tura; **“OYUN HAVALARI”**, Partitür, Y.Tura, 1997

WENNERSTROM, Mary; **“ANTHOLOGY OF Twentieth-Century Music”**, First Edition, Prentice-Hall, New Jersey, 245 s.