

## YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 20.01.2025  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.02.2025  
Yayın Tarihi / Date Published : 27.03.2025  
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1623491>  
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

## GENİŞLETİLMİŞ TEKNİKLER VE NOTASYON ODAĞINDA HELMUT LACHENMANN'IN *MUSIQUE CONCRÈTE INSTRUMENTALE*

### ANLAYIŞI\*

BİÇAK, Ufuk<sup>1</sup>

#### ÖZ

Alman besteci Helmut Lachenmann'ın geliştirdiği *Musique Concrète Instrumentale* kavramı 1960'lı yılların sonlarından günümüze dek gelişimini sürdürmekte olan bir müzikal estetik anlayıştır. Bu anlayış, ortaya çıktığı tarihten günümüze dek birçok bestecinin müziklerini doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir ve etkilemeye devam etmektedir. Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelediği müziklerin incelenmesinde geleneksel analiz yöntemleri çoğunlukla yetersiz kalmaktadır. Bu makale *musique concrète instrumentale* anlayışını genişletilmiş teknikler ve notasyon yönleriyle ele almaktadır. Böylelikle sözü edilen anlayışla bestelenmiş müzikler incelenirken mutlaka ele alınması gereken genişletilmiş teknikler ve notasyon uygulamalarının bu anlayış içerisindeki önemine ve uygulama yöntemlerine açıklık

\* Bu makale, yazar tarafından Haziran 2023 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Bestecilik ve Orkestra Şefliği Programı'nda tamamlanan "*Musique Concrète Instrumentale* Kavramı Bağlamında H. Lachenmann'ın *Schreiben* Adlı Eseri ile Koro ve Orkestra İçin *Kadim* Adlı Beste" başlıklı sanatta yeterlik eser metninden üretilmiştir.

<sup>1</sup> Öğr. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Bölümü, Müzik Teorisi ABD, [bicakufuk@gmail.com](mailto:bicakufuk@gmail.com), <https://orcid.org/0009-0001-2517-2189>.

getirilmesi hedeflenmiştir. Bu bağlamda öncelikle sözü edilen anlayışın ortaya çıkışında etkili olan unsurlar, bu konu hakkında daha önce yapılmış olan çalışmalar ve Lachenmann'ın konu ile ilgili verdiği röportajlar üzerinden incelenerek tarihsel süreçleriyle birlikte ele alınmıştır. Sonrasında kendisinden önceki *art concrète* ve *musique concrète* kavramlarıyla benzerlik ve farklılıkları üzerinden *musique concrète instrumentale* anlayışına açıklama getirilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, *musique concrète instrumentale* anlayışında önemli bir yer tutan genişletilmiş teknikler ve bu tekniklerin notasyon üzerinde gösterilme yöntemleri, Lachenmann'ın farklı notasyon uygulamalarını içeren solo çello için *Pression*, solo piyano için *Guero*, yaylı dördü için *Gran Torso*, yaylı dördü için *Reigen Seliger Geister* ve solo perküsyon ve büyük orkestra için *Air* adlı müziklerinden alınan kesitler veya açıklamalar üzerinden örneklenerek incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Lachenmann, musique concrète instrumentale, genişletilmiş teknikler, grafik notasyon, modern müzik.

## **HELMUT LACHENMANN'S MUSIQUE CONCRÈTE INSTRUMENTALE IN THE FOCUS OF EXTENDED TECHNIQUES AND NOTATION**

### **ABSTRACT**

German composer Helmut Lachenmann's *Musique Concrète Instrumentale* is a musical aesthetic understanding that has continued to develop since the late 1960s until today. This understanding has directly or indirectly influenced and continues to influence the music of many composers since its emergence. Traditional methods of analysis are often insufficient for the study of Lachenmann's *musique concrète instrumentale*. This article discusses the *musique concrète instrumentale* in terms of extended techniques and notation. In this way, it is aimed to clarify the importance and application methods of extended techniques and notation practices in this understanding, which must be addressed when analyzing music composed with the aforementioned understanding. In this context, first of all, the factors influential in the emergence of the aforementioned conception are examined through previous studies on this subject and interviews given by Lachenmann on the subject and discussed together with their historical processes. Afterwards, the concept of *musique concrète instrumentale* was explained through its similarities and differences with the previous concepts of *art concrète* and *musique concrète*. In line with the findings obtained, extended techniques, which have an important place in the concept of *musique concrète instrumentale*, and

the methods of displaying these techniques on notation are examined by exemplifying them through excerpts or explanations taken from Lachenmann's music *Pression* for solo cello, *Guero* for solo piano, *Gran Torso* for string quartet, *Reigen Seliger Geister* for string quartet and *Air* for solo percussion and large orchestra, which include different notation applications.

**Keywords:** Lachenmann, musique concrète instrumentale, extended techniques, graphical notation, modern music.

## GİRİŞ

Alman besteci Helmut Lachenmann (1935), günümüz çağdaş müziğinin en dikkate değer isimlerinden biri olarak kabul edilir. Lachenmann, 1960'ların sonlarından itibaren bestelediği müziklerde sergilediği özgün müzikal yaklaşımı *musique concrète instrumentale* olarak isimlendirmiştir. *Musique concrète instrumentale* Türkçe'ye *çalgısal somut müzik* olarak çevrilebilir ancak bu çalışmada çevirisi yapılmadan kullanılacaktır. Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* adıyla tanımladığı bu yeni müzik dili, müzik sanatında özgün bir estetik anlayışın oluşmasına öncülük etmiştir. Bu müzik estetiği onu takip eden birçok bestecinin müzikal estetik anlayışını doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiştir ve etkilemeye devam etmektedir.

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelenmiş eserlerin incelenmesinde geleneksel analiz yöntemleri çoğunlukla yetersiz kalmaktadır. Sözü edilen eserlerde genişletilmiş tekniklerin yoğun bir şekilde kullanımı ve bu tekniklerin notasyon üzerinde gösterilebilmesi için kullanılan farklı yöntemler dikkat çekmektedir. Bu makalede, *musique concrète instrumentale* anlayışının tam olarak kavranabilmesinde ve bu anlayışla bestelenmiş eserlerin incelenebilmesinde önemli rol oynayan genişletilmiş teknikler ve notasyon konularının sözü edilen kavram içerisindeki ele alınış şekline odaklanılacaktır.

*Musique concrète instrumentale* Lachenmann'ın 1968 yılında flüt, vokal ses ve çello için bestelediği *TemA*'dan günümüze dek bestelediği tüm müziklerin estetiğini isimlendirmek için kullandığı kavramdır. Bu kavram bağlamında solo çalgılardan geniş çalgı topluluklarına, vokal eserlerden geniş orkestra müziklerine dek çalgısal müziğin pek çok türünde eserler üretmiştir.

*Musique concrète instrumentale* kavramı zaman içerisinde Lachenmann'ın ardından gelen besteci kuşaklarını da etkilemiştir ve bu kavramla ilişkilendirilebilecek müzikler günümüzde yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Lyotard'ın da söylediği gibi, Lachenmann'ın müzikal dili "*modernlik*

çizgisinde yürümekle birlikte, modernliğin son dönemi değil, doğmakta olan modernliğin kendisidir.” (Ramaut-Chevassus, 2011: 63).

## YÖNTEM

Bu çalışmada, Helmut Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışı, bu anlayış içerisinde önemli yer tutan genişletilmiş teknikler ve notasyon konularına odaklanılarak nitel araştırma yöntemiyle ele alınmıştır. Bu doğrultuda öncelikle *musique concrète instrumentale* anlayışıyla ilgili geçmiş çalışmaları kapsayan bir literatür taraması yapılmış ve burada elde edilen verilerden yararlanılarak öncelikle sözü edilen anlayışın ortaya çıkışındaki etmenler tarihsel bir süreç içerisinde incelenmiştir. Sonrasında *musique concrète instrumentale* anlayışı, öncesindeki *art concrète* (somut sanat) ve *musique concrète* (somut müzik) anlayışlarıyla benzerlik ve farklılıkları ortaya konularak tanımlanmıştır. Son olarak elde edilen bulgular doğrultusunda, Lachenmann'ın farklı notasyon uygulamalarını içeren çeşitli besteleri üzerinden *musique concrète instrumentale* anlayışında genişletilmiş tekniklerin rolü ve notasyon uygulamaları açıklanmıştır.

### ***Musique Concrète Instrumentale* Anlayışının Tarihsel Süreçleri**

*Musique concrète instrumentale* anlayışı, Lachenmann'ın bu anlayışı ortaya koyuşuna kadarki bestecilik deneyimlerinden izler taşır. Lachenmann, ilk kompozisyon öğretmeni Johann Nepomuk David ile ilgili “*David besteci olarak beni çok fazla ilgilendirmedi.*” açıklamasını yapar (Szendy, 1993, s. 4). Bununla birlikte geleneksel müziğin inceliklerinin yanı sıra İkinci Viyana Okulu müziğini David ile öğrendiğini belirtir. Lachenmann'ın icra edilmiş en eski eserleri arasında olan ve 1956 yılında bestelenen *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert* (Franz Schubert'in Bir Teması Üzerine Beş Çeşitleme), bestecinin eğitimini David ile sürdürdüğü dönemde bestelediği bir müziktir ve Schubert'in D. 643 numaralı Do diyez minör *Alman Dansı*'nın (1819) teması üzerine solo piyano için yapılmış bir çeşitlemedir. Lachenmann'ın Musikhochschule Stuttgart'da David'le çalıştığı dönemde geleneksel besteleme tekniklerini öğrendiğini ancak henüz kendi müzik dilinden uzak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Lachenmann'ın müzikal dilinin gelişiminde asıl önemli rolü oynayan kişi İtalyan besteci Luigi Nono (1924-1990) olmuştur. Lachenmann 1958-1960 yılları arasında Venedik'te, Luigi Nono'nun ilk özel öğrencisi olarak kompozisyon eğitimini sürdürmüştür. Nono'nun müzik sanatını ele alış şekli, Boulez (1925-2016) ve Stockhausen (1928-2007) gibi dönemin diğer önemli bestecilerinin müziklerini takdir etmenin

yanı sıra onlara getirdiği eleştiriler ve aynı zamanda politik anlayışı, Lachenmann üzerinde büyük etki bırakmıştır. Lachenmann'ın bir söyleşisinde aktardığına göre;

“Nono, Stockhausen ve Boulez'in müzikal gelişimlerinde, -bu yüzyılın tüm felaketlerinden sonra nihayet arınmış bir bilincin, yenilenmiş bir kültürün öncüleri tarafından yükseltildiğini görmeyi umarken-, “burjuvazinin” cazibelerinin rehabilitasyonunun kokusunu almaktaydı.” (Szendy, 1993: 4). “Nono, Stockhausen'ın *Gruppen* 'ına hayrandı, ama aynı zamanda, onları barok stile bir dönüş olarak gördü; Boulez'in çalışmasına saygı duyuyordu, ama aynı zamanda süslemeli jestlerini reddediyordu...” (Szendy, 1993: 4).

Lachenmann'ın, Nono ile ilgili olarak aktarmış olduğu bu ve benzer düşünceleri, onun farklı söyleşilerinde yinelediğini görmek mümkündür. Nono'nun, bestecilerin müziklerinde uyguladıkları çeşitli yöntemleri burjuvazi zevklerine hitap etmekle ilişkilendirmesi, Lachenmann'ın müziğe bakış açısını derinden etkilemiş ve kendisinden önceki müzik geleneğinin unsurlarından arınmış bir müzik dili arayışına yönelmesinin en önemli sebeplerinden biri olmuştur. Ancak burada bahsedilen etkilenmenin fikirsel bir boyutta olduğunu ve Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışı ile bestelediği müzikler ile Nono'nun müzikleri arasında kurulacak bağın ancak fikirsel ortaklıklarla ele alınabileceğini söylemek yanlış olmayacaktır (Feneyrou, 2003). Lachenmann 1963-1964 yıllarında Stockhausen'in Köln'de vermiş olduğu derslere katılmıştır. Bu dönemde deneysel müzik alanında tecrübeler edinmiştir. Yalnızca Stockhausen'ın değil, aynı zamanda dönemin önde gelen diğer bestecilerinin müziklerini de inceleyerek, genişletilmiş teknikler ve yeni notasyon çalışmaları hakkında fikir sahibi olduğunu ve bu konular üzerindeki düşüncelerini yoğunlaştırdığını bir söyleşisinde şu şekilde aktarmaktadır:

“...üretim olanakları ile Aloys Kontarsky, Frederick Rzewsky, Cristoph Caskel gibi sanatçılarla doğrudan bağlantı kurarak; notasyon problemleri, mekânsal düzenleme, çalgı teknikleri ve diğer estetik ve teorik durumlarla ise, elbette Stockhausen üzerinden ama aynı zamanda Dieter Schnebel, Henri Pousseur, ve Amerikan sahnesindeki John Cage, Alvin Lucier, Earle Brown örnekleri üzerinden yüzleşmek durumunda kaldım.” (Szendy, 1993: 4).

Lachenmann ayrıca “*Cage'den her zaman etkilenmiştim.*” sözü ile kompozisyon anlayışının *musique concrète instrumentale* anlayışına doğru evrilmesinde Cage'in ve deneysel müzik alanında kendisinden önce yapılan çalışmaların pay sahibi olduğunu belirtir (Ryan, 1999: 21). Bununla birlikte, Lachenmann'ın sözü edilen bu dönemde ve öncesinde Nono ile çalıştığı dönemde bestelemiş olduğu müzikler serializmin ve rastlamsal müziğin izlerini taşır. Lachenmann, bu dönemlerde bestelemiş olduğu *Fünf Strophen* (1961), *Interversion I* (1963) ve *Interversion II* (1964) adlı eserlerinden bahsederken “*Orada, önceden planlanarak hazırlanan seriel ve rastlamsal teknikleri muhafaza ettim.*” açıklamasını yapmaktadır (Szendy, 1993: 5).

*Musique concrète instrumentale* kavramına doğru gidilen süreçte Lachenmann'ın kat edeceği son aşama, 1965 yılında Belçika'nın Ghent şehrinde IPEM'in (Institute for Psychoacoustics and Electronic Music) elektronik müzik stüdyosunda yapacağı çalışmalar olacaktır. Aynı yıl Lachenmann teyp müziği olan *Scenario* 'yu bestelemiştir. Bu onun hayatı boyunca besteleyeceği tek teyp müziği olacaktır. O dönemlerde elektronik müziğin ortaya çıkardığı yeni ses olanakları birçok besteci üzerinde etki bırakmıştır. Bu yenilikler Lachenmann'ı da etkilemiştir ancak Lachenmann elektronik müzik türünde eserler üreten bir besteci olmamıştır. Lachenmann bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde açıklar:

“...elektronik müzik benim için ilginç değildi, çünkü duyduğunuz şey bir hoparlörün aynı membranından geçen voltajdan ibaretti. Hoparlör tamamen steril bir alettir. Dünyanın en heyecan verici sesleri bile bir hoparlör üzerinden yansıtıldıktan sonra artık o heyecanı yitirir. Onun içinde artık bir tehlike yoktur. Ben 30 yaşındayken Ghent'te elektronik müzik stüdyosunda çalıştım ve bugün tüm öğrencilerimin stüdyoda çalışmalarını zorunlu tutarım çünkü bu onların zihinlerini, sesin ve zamanın tüm boyutlarına açmalarına yardımcı olur.” (Steenhuisen, 2004: 10).

Lachenmann'ın, elektronik müziğin olanaklarıyla ortaya çıkan yeni ses dünyasından ve deneysel müzik alanında geçmişte öğrendiklerinden yararlanarak, akustik çalgı ortamında yeni tınılar elde edebilmenin yollarını araştırmaya başlaması, *musique concrète instrumentale* kavramını ortaya çıkaran en önemli unsurlardandır. Yapmış olduğu çalışmaların sonucunda Lachenmann, sözü edilen kavramla ilişkilendirilen ilk müziği *TemA*'yı 1968 yılında bestelemiştir.

*TemA* sonrasında Lachenmann, *musique concrète instrumentale* anlayışının erken dönem örnekleri olarak kabul edilen geniş orkestra ve solo perküsyon için *Air* (1968-69), geniş orkestra için *Kontrakadenz* (1970-71) gibi geniş kadrolu eserlerin yanı sıra, çalgıların tüm ses üretme olanaklarını araştırarak genişletilmiş teknikler konusuna bambaşka bir boyut kazandıran, solo çello için *Pression* (1969-70/ rev. 2010) ya da solo piyano için *Guero* (1970) gibi solo çalgı müzikleri de bestelemiştir. Lachenmann'ın ortaya koyduğu bu yeni müzikal yaklaşım müzik otoritelerince kolay kabullenilmemiştir. Lachenmann'ın çalgıların ses üretme potansiyellerini sonuna kadar zorlaması, çalıcıları geleneksel eğitim yoluyla edinmiş oldukları çalma alışkanlıklarının dışına çıkmaya zorlar. Aynı zamanda ses perdelerini geleneksel bağlamından koparıyor oluşu, dinleyiciyi de müzik algısını değiştirmeye zorlar. Bu sebepler Lachenmann'ın müziğinin başlangıçta kolay kabul gören bir müzik olmamasında etkili olmuştur. Lachenmann'ın bundan sonraki bestecilik yaşantısı, inandığı bu yeni müzik kavramını geliştirmekle birlikte kavramın estetik yapısını açıklayabilme ve kabul ettirebilme mücadeleleri ile geçmiştir. Lachenmann 2019 tarihinde Sarah Willis ile gerçekleştirdiği bir konser söyleşisinde “İngiltere’de bugün halen ‘sol kanat gürültü

yapıcısı' olarak tanımlanıyorum.” (“Helmut Lachenmann”, 2019) demektedir. Bu mücadele içerisinde *musique concrète instrumentale*, söz konusu yeni müzikal estetiği tanımlamak için Lachenmann'ın kullandığı isim olmuştur.

### ***Musique Concrète Instrumentale Kavramı***

*Musique concrète instrumentale* kavramı tarihsel olarak daha önce resim sanatında görülen *art concrète* ve elektronik müzikte görülen *musique concrète* akımlarıyla bazı yönlerden benzer yaklaşımlar içerir. *Art Concrète* (somut sanat) terimi ilk olarak 1930 yılında Hollandalı sanatçı Theo van Doesburg tarafından, kendi sanat görüşü ile dönemin diğer *soyut* (abstract) sanatçılarının görüşleri arasındaki farklılıkları ifade etmek için kullanılmıştır. Aynı yıl Doesburg ve kendisi ile benzer estetik kaygıları taşıyan sanatçılar Otto G. Carlsund, Jean Héliion, Léon A. Tutundjian ve Marcel Wantz, *Art Concrète* adlı bildiriye yayımlamışlardır. Bu bildiride rengin resim sanatındaki göreviyle ilgili olarak şunlar söylenmektedir: “*Resimde, hiçbir şey renk kadar gerçek değildir. Renk, başka bir rengin zıtlığıyla ayrılmış sabit bir enerjidir. Renk resimde birincil malzemedir; kendisinden başka bir anlamı yoktur.*” (Van Doesburg vd., 1930: 3). *Art Concrète* sanatçılarının burada vurguladıkları, resim sanatının temel malzemesi olan rengin kompozisyon içerisinde temsil ettiği unsurlarla değil, doğrudan kendi varlığıyla anlamlı ve güçlü bir öge olduğudur. Yani rengin “somut” olarak varlığı onun resimdeki en güçlü yanını oluşturur. Lachenmann da *musique concrète instrumentale* düşüncesinde sesin müzik sanatındaki işlevini benzer bir yaklaşımla ele alır. Ona göre “*çellonun Do telindeki yırtıcı fortissimo bir pizzicato artık uyşumlu ya da uyşumsuz ya da bir şekilde fonksiyonel olan bir aralık değildir; bunun yerine bir patlama, fiziksel dünyanın yine fiziksel olarak kontrol edilen ‘doğal’ bir olaydır.*” (Ryan, 1999: 21). Bu açıklamada Lachenmann'ın müzik kompozisyonu içerisinde sesi geleneksel bağlamının dışında, somut bir öge olarak düşündüğü görülmektedir. Bu açıdan Lachenmann'ın düşünsel olarak *art concrète* sanatçıları ile ortak bir çizgide bulunduğu söylenebilir. Ancak her ne kadar Lachenmann sesi somut bir öge olarak ele alıyor olsa da onun kompozisyonlarında kullandığı ses çoğunlukla bağlamından koparılmış bir sestir. Sesin bağlamından koparılması Fransız besteci Pierre Schaeffer'in (1910-1995), akustik ortamda üretilen seslerin kaydedilmesi ve sonrasında bu kayıtlı seslerin çeşitli işlemlerden geçirilmesiyle müzik eserinin elde edilmesi düşüncesini içeren elektronik müzik akımı *musique concrète*'de karşımıza çıkar. Schaeffer bu düşünce doğrultusundaki ilk ürünlerini 1948 yılında vermeye başlamıştır.

“Schaeffer’in teorisine göre, kaydedilerek bağlamından koparılan ve değişime uğratılan ses somut bir nesne gibi algılanmalıdır. Yine aynı teoriye göre, bestecinin çıkış noktası olan bu duysal nesne – Schaeffer’in adlandırması ile *objet sonore* – bir görsel malzeme gibi ele alınmalıdır. Böylece besteci, kâğıt üzerine yazdığı soyut notalar yerine, ressam ya da heykeltıraşın boya ya da kille yaptığı gibi bizzat sesleri şekillendirerek bestesini oluşturma olanağına kavuşur.” (Boran, 2007: 44).

Pierre Schaeffer, duysal nesnelere (objet sonore) elde etmek için uyguladığı değiştirme yöntemlerini “manipülasyon” başlığı altında toplar. Manipülasyon ile potansiyelleri ortaya çıkarma düşüncesi Lachenmann’ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla da ilişkilendirilebilir. Daha önce değinildiği gibi Lachenmann, elektronik müzikle ortaya çıkan yeni ses olanaklarına ilgi duymaktadır. Ancak bu seslerin bir hoparlör aracılığıyla dinleyiciye ulaşmasının, ortaya konulan tüm bu yeni seslerin heyecanını kaybetmesine yol açtığını da düşünmektedir. Bu noktada Lachenmann, elektronik müzik alanında eserler üreten *musique concrète* bestecilerinin kayıt altına almış oldukları sesler üzerinde gerçekleştirdikleri manipülasyon işlemini akustik ortamda gerçekleştirebilmenin olanaklarını arar. Akustik ortamdaki manipülasyon işlemini genişletilmiş teknikler sağlayacaktır. Böylece genişletilmiş teknikler sonucu elde edilen bağlamından koparılmış ses dünyası yorumcular tarafından hayata geçirilebilir ve dinleyiciler manipülasyon işlemine eşzamanlı olarak tanıklık edebilirler.

Lachenmann bir söyleşisinde *musique concrète instrumentale* anlayışını şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Ben seslerin enerji görünümleri ile çalışıyorum. Pizzicato bir Do notası yalnızca Do Majör için uyumlu bir olay ya da Do bemol Majör için uyumsuz bir olay değildir. Bu belirli bir gerginlikle çekilip tuşa çarptırılan bir tel olabilir. Ben bunu enerjiyle ilgili bir süreç olarak duyuyorum. Böyle bir algılama, gündelik hayat açısından da normaldir. Eğer iki arabanın birbirine çarpmasını duyacak olursam, belki bazı ritimler veya belirli frekanslar duyabilirim, ancak yine de ‘A, ne ilginç sesler!’ demem. Bunun yerine ‘Ne oldu?’ derim. Akustik olarak gerçekleşen bir olayın ‘Ne oldu?’ bakışıyla gözlemlenmesi: işte, benim *musique concrète instrumentale* diye tanımladığım bu.” (Steenhuisen, 2004: 9).

## **BULGULAR VE YORUMLAR**

### ***Musique Concrète Instrumentale* Anlayışında Genişletilmiş Teknikler ve Notasyon**

Lachenmann’ın *musique concrète instrumentale* düşüncesi, temelde akustik ortamda gerçekleştirilen bir müziği ifade eder. Ancak Lachenmann ortaya koyduğu bu müzik anlayışını tanımlarken “akustik” kelimesi yerine “çalgısal” (*instrumentale*) kelimesini tercih etmiştir (*musique concrète acoustique* yerine *musique concrète instrumentale*). Bu tercihin bir nedeni kimi eserlerinde mikrofon desteği kullanıyor olması olabilir. Ama daha önemli bir etken olarak, onun çalgıya karşı yeni bakış açısını ele almak daha doğru olacaktır. Tonal sistemin etkin olduğu



yaklaşık olarak 1650-1900 yılları arası dönem müzikleri için kullanılan çalış teknikleri geleneksel çalış teknikleri olarak adlandırılabilir (Başak ve Bağcı, 2021). Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışındaki bakış açısına göre ise çalgılar, sadece geleneksel çalış yöntemleri ile müzikal sesleri üreten araçlar değildir. Çalgının somut bir nesne olarak bütünü ve bu bütün üzerinden elde edilebilecek tüm potansiyel sesler müziğin malzemesi olarak kullanılabilirler. Öyleyse besteci *musique concrète instrumentale* anlayışla bir eser bestelediğinde, çalgının olası tüm ses potansiyellerini araştırmak, çalgı üzerinde yeni keşifler yapmak ve bu keşiflerini yorumcu tarafından icra edilebilecek şekilde notasyon üzerinde göstermekle yükümlüdür. Çalgıların tüm ses üretme olanakları araştırılarak bu yolla üretilebilen seslerin kompozisyon içinde temel ses öğeleri olarak kullanılması, Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* düşüncesinin temel özelliklerinden biridir. Çalgılardan veya insan sesinden alışlagelmiş çalış veya söyleme yöntemlerinden farklı yöntemlerle elde edilen bu sesler müzik literatüründe genel olarak “genişletilmiş teknikler” (*extended techniques*) tanımlamasıyla ifade edilir (Okcebe, 2024). İşte bu teknikler *musique concrète instrumentale* düşüncesi içerisinde Schaeffer'in *musique concrète*'inde manipülasyon başlığı altında ele aldığı sesin bağlamından koparılması görevini üstlenir. Genişletilmiş teknikler Lachenmann ile başlamamıştır. Ancak onun “alışkanlığın reddi” (*refusal of habit*) düşüncesi ile birlikte, genişletilmiş teknikler daha önce hiçbir bestecide olmadığı şekilde Lachenmann'ın müziklerinin temel malzemesi haline gelmiştir. “*Alışkanlığın reddi*, ‘*musique concrète instrumentale*’ pratiğiyle ortaklaşa geliştirilen bir düşüncedir. Zira bu düşünce, basit bir olumsuzlama olmanın ötesinde, beklentiyi kırarak algıyı genişletme yönünde bir pratiğe işaret etmektedir.” (Williams, 2013: 77).

*Musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelenmiş bir eser, yorumcu tarafından gerçekleştirilecek bir müziktir. Bu durumda eserin tüm ayrıntısıyla nota üzerinde gösterilmesi gereklidir. Bunun bir sonucu olarak, *musique concrète instrumentale* kavramının bestecilik alanına getirdiği en önemli katkılardan ikisinin genişletilmiş teknikler ve notasyon alanlarında gerçekleştiği söylenebilir.

Lachenmann, *musique concrète instrumentale* anlayışı doğrultusunda çalgılar üzerinde keşfettiği yeni genişletilmiş teknikleri partiyon üzerinde gösterebilmek için farklı notasyon yöntemleri kullanmıştır.

Für Werner Taube  
**PRESSION**  
für einen Cellisten / for one Cellist  
Helmut Lachenmann, 1969

Scordatura:  
IV III II I  
b

ca. 66 (Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten)

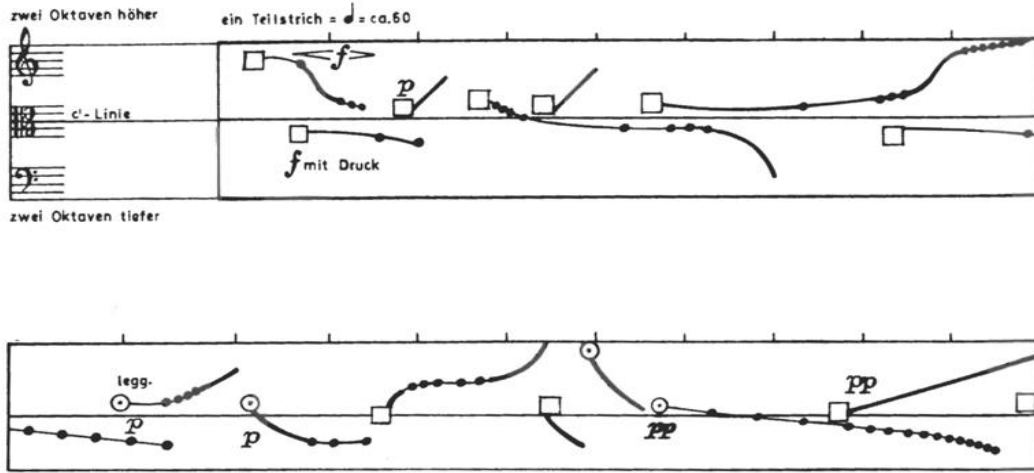
Hölse aufwärts = rechte Hand  
Hölse abwärts = linke Hand  
mit Fingerkuppe locker-quasi flageolett-  
auf der Saite hin und her fahren.

Şekil 1. Solo çello için "PRESSION", birinci sistem.

Lachenmann'ın solo çello için bestelediği *PRESSION* (1969) adlı müziğinde kullanılan notasyon grafik notasyondur. Eser boyunca perdesi belirli notalar nadiren duyulurlar. Yorumcunun genişletilmiş tekniklerle çelloda üreteceği sesler için gerçekleştirmesi gereken hareketler partiyon üzerinde şekilsel olarak gösterilmiştir. Notasyonda köprü (Alm. *steg*) hizasında yer alan çizgi ve yukarısı sağ elin, onun altında kalan bölüm ise sol elin gerçekleştireceği uygulamaların gösterildiği alandır. Bununla birlikte, yorumcunun eser boyunca yapacağı jestlerle ilgili olarak Lachenmann'ın nota üzerinde sıklıkla yazılı yönlendirmelere başvurduğu görülür. Örnek olarak verilen sayfada belirtildiğine göre, çalıcı yayı kapalı bir yumruk ile tutmalıdır (Alm. *Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten*) (Şekil 1.). İcracının sol eli tel üzerinde parmak ucu ile yarı flajole basışı yapmalıdır ve önce birinci, sonra hem birinci hem ikinci teller üzerinde yapacağı hareketleri grafik olarak gösterilen şekillere uygun bir şekilde gerçekleştirmelidir. *PRESSION, musique concrète instrumentale* düşüncesinin başlangıç dönemi eserlerindedir ve Lachenmann'ın manipülasyon ile çalgıların ve seslerin geleneksel bağlamından kopartılması uygulamasına etkili bir örnektir.

Lachenmann 1970 yılında bestelediği solo piyano müziği Guero'yu da *PRESSION*'a benzer şekilde grafik notasyonla yazmıştır. Örnek olarak verilen sayfada görüleceği üzere piyanistin klavye üzerinde gerçekleştirmesi gereken hareketler grafik öğelerle ifade edilmiştir (Şekil 2.). Klavyedeki orta Do notasının konumu ortadan geçen çizgi ile tanımlanmış ve sırasıyla sağ el ve sol el ile tuşlar üzerinde gerçekleştirilen figürler bestecinin açıklama sayfasında tanımladığı sembollerle gösterilmiştir. Bestecinin açıklama sayfasında belirttiğine göre "kare sembol" tuşların piyaniste bakan kısmını, "yuvarlak sembol" ise tuşların yukarıya bakan kısmını ifade eder. Piyanist

notasyondaki grafiksel gösterime uygun olacak şekilde doğru elinin tırnaklarını tuşların istenilen bölgesine sürterek icrasını gerçekleştirmelidir.



Şekil 2. Solo Piyano için "Guero", ilk iki sistem.

Lachenmann *Guero*'da eser boyunca tuşlara basılarak ses üretilmesini kasıtlı olarak istememiştir. Aynı besteleme yaklaşımı frekansı belirli notaların çok nadir kullanıldığı *Pression*'da gözlemlenir. Bu iki örnek, Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışının erken döneminde kendisini yoğun bir şekilde gösteren "alışkanlığın reddi" düşüncesini de açıklar. Solo piyano eseri dinleyen bir dinleyici, geçmişten gelen dinleme alışkanlığının doğal bir sonucu olarak, piyanonun tuşlarına basılarak elde edilen seslerle tasarlanmış bir kompozisyon duymayı bekler. Aynı beklentiye eseri seslendirecek yorumcunun da sahip olduğunu söylemek gerekir. Ancak Lachenmann *Guero*'da, ne dinleyicinin ne de piyanistin beklentilerini karşılar. Onun buradaki amacı, piyanonun sahip olduğu farklı ses potansiyellerini ortaya çıkarmak ve geçmişten gelen alışkanlıkları reddederek yeni bir bakış açısı ortaya koymaktır.

*Pression* ve *Guero*, Lachenmann'ın grafik notasyon alanındaki denemelerinin örnekleri olarak da ele alınabilir. Fakat grafik notasyonun, Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelediği müzikler için kullandığı temel yöntem olduğunu söylemek doğru olmaz. Lachenmann'ın sözü edilen anlayış doğrultusunda bestelediği müzikler incelendiğinde, bunların büyük çoğunluğunun geleneksel beş çizgili dizek kullanılarak notaya alındığı görülür. Bazı eserlerinde ise grafik notasyon ve geleneksel notasyonun bir arada yer aldığı gözükmektedir. Bu uygulamayı bestecinin farklı yıllarda yazmış olduğu iki yaylı çalgılar dördlüsü müziğiyle örneklendirmek mümkündür.

↓ ca. 56

Helmut Lachenmann (1971/76/88)

Şekil 3. Yaylı dörtlü için "Gran Torso", 1-7. ölçüler.

Lachenmann *Gran Torso*'yu 1971 yılında bestelemiş 1976 ve 1988 yıllarında ise revize etmiştir. Bu eserde grafik notasyonu ve geleneksel notasyonu bir arada kullanmıştır (Şekil 3.). Burada Lachenmann'ın yaylı çalgı notasyonunda önemli bir rol oynayacak olan "köprü anahtarı"nın (bridge clef) da kullanıldığı görülmektedir. Lachenmann bu anahtarın ne işe yaradığını eserin açıklamalar sayfasında yazmıştır (Şekil 4.).



Şekil 4. Lachenmann'ın "Gran Torso" adlı müziğindeki köprü anahtarı.

Lachenmann'ın yapmış olduğu açıklamaya göre; köprü anahtarı çalgının kuyruğu ile tuşenin ortaları arasındaki bölgeyi ifade eder ve yayın çalgıya temas edeceği noktanın köprüye olan mesafesini gösterir. Aynı zamanda köprü ve tuşenin ortaları arasında yayın itme/çekme yönlerinin tanımlanmasını sağlar.

Lachenmann'ın partiyonlarında icracıyı yönlendiren yazılı açıklamalar da önemli yer tutar. Lachenmann eser içerisinde yaygın olarak kullanılan sembol ve uygulamaları eserlerin açıklamalar sayfasında belirtir. Bununla birlikte bazı özel çalış tekniği gerektiren açıklamaları doğrudan nota üzerinde yazılı olarak yapar.

Lachenmann'ın bir diğer yaylı çalgılar dördlüsü müziği olan 2. *Yaylı Dörtlü "Reigen Seliger Geister"*'i 1989 yılında bestelemiştir. Daha önce ele alınan *Gran Torso* ile kıyaslandığı zaman *Reigen Seliger Geister*'de perdeleri belirli olan seslerin yoğunluğunun arttığı görülür (Nota 1.).

Nota 1. Yaylı dörtlü için "Reigen Seliger Geister", 87-93. ölçüler.

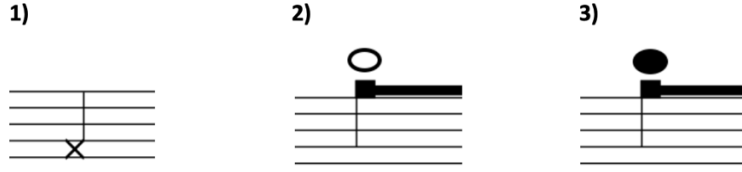
*Reigen Seliger Geister*'de perdesi belirli seslerin yoğun olmasının bir sonucu olarak geleneksel notasyon tüm eserde kullanılmıştır. Bununla birlikte yayın itme ve çekme yönleri ile köprü ve tuşe arasında gerçekleştireceği hareketler, çalgıların partileri üzerindeki ikinci bir partide şekilsel olarak gösterilmiştir. Her ne kadar *Reigen Seliger Geister*'in partiyonunda perde belirliliği olan notaların kullanımının artmış olduğu gözlemlense de bu sesler, kullanılan çalış tekniklerinin bir sonucu olarak, tekil perdelerin ötesinde birer tınısal kompleks olarak iştilir.

Lachenmann'ın kullandığı genişletilmiş teknikler, solo çalgı ve oda müziği toplulukları için yazmış olduğu müziklerde olduğu gibi, orkestra müziklerinde de müziğin ses dünyasının tasarımında önemli görev üstlenir. Lachenmann orkestra müziklerinde kullandığı genişletilmiş teknikleri yaygın olarak dizek üzerinde notaya almıştır.

Nota 2. Büyük orkestra ve solo perküsyon için "Air", yaylı çalgılar grubu 13-18. ölçüler.

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelediği ilk orkestral müziği, 1969 yılında kaleme aldığı ve 1994 yılında revize ettiği büyük orkestra ve solo perküsyon için *Air*'dir. Lachenmann'ın *Air*'de de köprü anahtarını kullandığı ancak daha önce verilen *Gran Torso* örneğinden farklı olarak bu anahtarı dizek üzerinde konumlandığı görülmektedir (Nota 2.). Köprü anahtarı doğrudan bir ses perdesini tanımlamadığı için, çalıcıların hangi tel üzerinde çalmaları gerektiği tel numaraları ile belirtilmiş, elin tel üzerinde gerçekleştirmesi gereken hareketler ve bu hareketlerin yönü ise grafiksel olarak gösterilmiştir.

*Reigen Seliger Geister* örneğinde, perde belirliliği olan notaların, kullanılan çalgı tekniklerinin bir sonucu olarak geleneksel çalma yöntemleri ile elde edilecek sonuçlardan farklı sonuçlar verdiğine değinilmişti. Bu önermeyi, Lachenmann'ın müzikleri için genellemek yanlış olmayacaktır. Lachenmann'ın partiyonlarında, geleneksel dizek üzerinde Sol, Fa veya Do anahtarları ile doğrudan bir perdeye referans olarak kullanılan notalar sıklıkla yazılmış olsalar bile, bu sesler çoğunlukla genişletilmiş teknikler ile bağlamından koparılmış seslerdir. Hatta genellikle perdeleri duyuş olarak tanımlamak bile mümkün değildir. Lachenmann eser boyunca yoğun olarak kullanılacak genişletilmiş teknikleri dizek üzerinde farklı sembollerle gösterir ve bu sembolleri eserin açıklamalar sayfasında açıklar. Bu uygulamaya örnek olarak, *Air* içerisindeki flüt partilerinin notasyonunda kullanılan farklı nota sembollerine ve Lachenmann'ın bu semboller için eserin açıklamalar sayfasında yaptığı tanımlamalara bakılabilir.



Şekil 5. Büyük orkestra ve solo perküsyon için "Air" içerisinde kullanılan flüt teknikleri.

Lachenmann *Air* adlı eserinde flütün dört farklı çalış şekli olduğunu belirtmektedir. Eserin açıklamalar sayfalarında belirttiğine göre, geleneksel şekilde yazılan notaların geleneksel çalış yöntemiyle seslendirilmesi gerekir. Yukarıda yer alan şekilde 1 numaralı örnekteki gibi notaya alınmış sesler tam olarak olmasa da neredeyse perdesiz bir sonuç verir. Bu sesin elde edilebilmesi için flütün ağızdan belli bir mesafe uzakta tutulması gerekir. Dolayısıyla üfleme sesi yazılı olan perdenin sesinden daha baskın duyurulur. 2 ve 3 numaralı örneklerde gösterilen şekilde yazılmış notalarda ise perdeyi ayırt edecek şekilde duymak olanaksızdır. Her iki yazımda da ağızlığın içerisine doğrudan üflenmesi istenmiştir. Ancak 2. örnekteki gibi yazılmış notalarda flüte dar bir ağız boşluğu ile üflenmesi istenirken, 3. örnekteki gibi yazılmış notalarda ise çok kuvvetli bir şekilde ve kemerli bir ağız boşluğu ile üflenmesi gerektiği belirtilmiştir.

## SONUÇLAR

*Musique concrète instrumentale* kavramı, Lachenmann'ın bu kavramı ortaya koyduğu tarihten daha önce var olan birçok müzik estetiğinden esinlenmeler taşır. Nono'nun geçmişin burjuva zevklerinden uzak bir müzik ideali, Cage'in veya Kagel'in çalgı çalma pratiğine getirdiği yenilikçi yaklaşımlar, Stockhausen'ın tınısal yapıları ön planda tutan kompozisyonları ve elbette Schaffer'in *musique concrète*teki manipülasyon işlemleriyle elde ettiği ses dünyası, Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışını doğrudan etkilemiştir.

Lachenmann *musique concrète instrumentale* düşüncesi içerisinde sesleri somut birer öge olarak ele almaktadır. Bu anlayış doğrultusunda bestelediği müziklerinde kullandığı ses materyalleri çoğunlukla manipülasyon ile bağlamından koparılmış seslerdir. Bu sesleri elde edebilmek için çalgıların geleneksel ses üretme yöntemleri dışında ses üretme olanaklarını araştırır ve bu sesleri müziğin ses malzemesi olarak kullanır. Müzik literatüründe genişletilmiş teknikler olarak isimlendirilen ve çalgıların geleneksel çalma yöntemleri dışında kalan uygulamalar yoluyla ses üretmesini içeren bu teknikler her ne kadar ilk olarak Lachenmann tarafından uygulanmamış

olsalar da onun *musique concrète instrumentale* anlayışı doğrultusunda bu anlayışla bestelenen müziklerin temel malzemesi haline gelmişlerdir.

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışıyla bestelediği müzikler akustik ortam müzikleridir. Bu müzikler yorumcularla gerçekleştirileceği için müziklerin ayrıntılı bir şekilde notaya alınması gerekmektedir. Lachenmann müziklerini notaya alırken, ihtiyaçları doğrultusunda birbirinden farklı notasyon yöntemleri kullanmıştır. *Pression* ve *Guero*'daki gibi grafik notasyon, *Gran Torso*'daki gibi grafik notasyon ve dizekli notasyonun birlikte kullanımı veya *Air*'deki gibi doğrudan dizekli notasyon kullanımı Lachenmann'ın müzikleri için kullandığı notasyon yöntemleridir. Bununla birlikte hangi notasyon yöntemini kullanıyor olursa olsun, müziklerinde önemli bir yer tutan genişletilmiş teknikler için notasyonlarında yeni sembollere ve çok sayıda açıklamaya yer verdiği görülmektedir.

Lachenmann'ın *musique concrète instrumentale* anlayışı doğrultusunda çalgılar üzerinde yaptığı araştırmalar, ortaya çok sayıda yeni genişletilmiş tekniğin çıkmasını sağlamıştır. Lachenmann ayrıca bu tekniklerin nota üzerinde gösterilebilmesi için de çözümler üretmiştir. Onun müziklerinde kullandığı yeni genişletilmiş teknikler ve notasyon yöntemleri, bestecilik sanatında kendisinden sonra gelen bestecilerin de yararlanabileceği yeni ses malzemeleri ve yeni notasyon örnekleri sağlamıştır.

## KAYNAKLAR

- Başak, N., Bağcı, H. (2021), 20. Yüzyıl genişletilmiş keman çalma tekniklerinin eğitimde kullanım durumunun incelenmesi. *Konservatoryum-Conservatorium*, 8(1), 63-83.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-900016>
- Boran, İ. (2007). *Elektronik müzikte analog dönem ve Bülent Arel'in Stereo Electronic Music No:1 adlı yapıtı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Carlsund, O. G., van Teosburg, T., Hé lion, J., Tutundjian, L. A., Wantz, M. (1930). *Art Concret*. Paris: J. Helion.
- Okcebe, E. D. (2024), *Genişletilmiş tekniklerin 20. yüzyılda müziğin değişen parametreleri bağlamında incelenmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Feneyrout, L. (2003). ...écoute cet instant...: Helmut Lachenmann/Luigi Nono. *Musiques contemporaines* 13/2, 51-79.



Helmut Lachenmann in conversations with Sarah Wills (2019, 23 Mart). [video].

(Erişim adresi: <https://www.digitalconcerthall.com/en/concert/51856>), (Erişim tarihi: 05.10.2021).

Ramaut-Chevassus, B. (2011). *Müzikte postmodernlik*. (Çev. Usmanbaş, İ.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal yayın tarihi, 1998)

Ryan, D. (1999). Composer in interview: Helmut Lachenmann. *Tempo, New Series*, 210, 20-24.

Steenhuisen, P. (2004). Interview with Helmut Lachenmann Toronto 2003. *Contemporary music review*, 23, 9-14.

Szendy, P (1993). Des Paradis Éphémères-Entreiten avec Helmut Lachenmann. [Konser Kitapçığı]. (Erişim adresi: [https://www.festival-automne.com/storage/medias/Publish\\_archive\\_pdf\\_FAP\\_1993\\_MU\\_07\\_PRGS.pdf](https://www.festival-automne.com/storage/medias/Publish_archive_pdf_FAP_1993_MU_07_PRGS.pdf)), (Erişim tarihi: 17.03.2021).

Williams, A. (2013). *Music in Germany since 1968*. New York: Cambridge University Press.

## Görsel Kaynaklar

### Şekil 1.

H. Lachenmann, “Pression” für einen cellisten/for one çellist,1969, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

### Şekil 2.

H. Lachenmann, “Guero” für klavier,1969, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

### Şekil 3.

H. Lachenmann, “Gran Torso” Musik für Streichquartet,1971/76/88, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

### Şekil 4.

H. Lachenmann, “Gran Torso” Musik für Streichquartet,1971/76/88, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

### Nota 1.

H. Lachenmann, II. Streichquartet “Reigen Seliger Geister”,1989, edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

### Nota 2.

H. Lachenmann, “Air” Musik für großes Orchester und Schlagzeug-Solo,1968/69 (rev. Neufassung 1994), edition Breitkoph & Härtel, Wiesbaden.

## EXTENDED ABSTRACT

The German composer Helmut Lachenmann (1935) is one of the most important figures in contemporary music today. Since the late 1960s, Lachenmann has called his original musical

approach in his music *musique concrète instrumentale*. This new musical language, which Lachenmann called *musique concrète instrumentale*, pioneered the formation of a new aesthetic understanding of the art of music. This musical aesthetic has directly or indirectly influenced and continues to influence the musical aesthetics of many composers who came after him.

The concept of *musique concrète instrumentale* is the common denominator of all the music Lachenmann has produced from *Tema*, composed for flute, voice, and cello in 1968, to the present day. He has adapted the basic principles of this concept to the developments and changes in his musical language and has never abandoned this understanding. In the context of this concept, he has produced works in many genres of instrumental music, from solo instruments to large ensembles, from vocal works to large orchestral music.

The concept of *musique concrète instrumentale* is inspired by many musical aesthetics that preceded Lachenmann's introduction of this concept. Nono's ideal of music far from the bourgeois tastes of the past, Cage's or Kagel's innovative approaches to instrumental playing, Stockhausen's compositions that prioritize timbral structures, and of course Schaeffer's sound world achieved through *manipulation* processes in *musique concrète*, all had a direct influence on Lachenmann's concept of *musique concrète instrumentale*.

The concept of *musique concrète instrumentale* is historically similar in some ways to the *art concrète* movement in painting and the *musique concrète* movement in electronic music. It is seen that Lachenmann treats sound as a concrete element in music composition outside of its traditional context. In this respect, it can be said that Lachenmann intellectually meets in a common line with the artists of *art concrète* who treated color as a concrete element in painting. However, even though Lachenmann treats sound as a concrete element, the sound he uses in his compositions is mostly a sound that is taken out of its context. The decontextualization of sound is found in French composer Pierre Schaeffer's electronic music movement *musique concrète*, which involves the idea of recording sounds produced in an acoustic environment and then obtaining a musical work by passing these recorded sounds through various processes. The playing techniques used for the music of the period roughly between 1650 and 1900, when the tonal system was effective, can be called traditional playing techniques (Başak & Bağcı, 2021). From Lachenmann's point of view, instruments are not only instruments designed to produce musical sounds with traditional playing methods. The whole of the instrument as a concrete object and all the potential sounds that can be obtained through this whole can be used as the material of music. Therefore, when a composer

composes a work with a *musique concrète instrumentale* approach, he is obliged to investigate the possible sound potentials of the instrument, to make new timbre discoveries and to show these discoveries on the notation in a way that can be performed by the performer. One of the main features of Lachenmann's idea of *musique concrète instrumentale* is to investigate all the sound-producing possibilities of instruments and to use the sounds that can be produced in this way as the basic sound elements in the composition. These sounds, which are obtained from instruments or human voices with methods different from the usual playing or singing methods, are generally referred to as “extended techniques” in the music literature (Dündar Okçebe, 2024). Within the idea of *musique concrète instrumentale*, these techniques undertake the task of decontextualizing the sound, which Schaeffer discusses under the title of manipulation in his *musique concrète*.

*Musique concrète instrumentale* is music to be performed by the performer. In this case, it is necessary to show the piece on the score with all its details. In Lachenmann's idea of *musique concrète instrumentale*, decontextualized sounds obtained by manipulating the instruments in their environment play an important role. As a result, it can be said that two of the most important contributions of the *musique concrète instrumentale* concept to the field of composition were realized in the fields of extended techniques and notation.

The music Lachenmann composed with the idea of *musique concrète instrumentale* is acoustic ambient music. This necessitates a detailed notation of the music. While notating his music, Lachenmann did not hesitate to use the different notation methods he needed. Graphic notation as in *Pression* and *Guero*, the combination of graphic notation and traditional notation as in *Gran Torso*, or direct traditional notation as in *Air* are the notation methods Lachenmann used for his music. However, no matter which notation method he used, it is seen that he included new symbols and numerous explanations in his notations for the extended techniques he introduced as a result of his discoveries on the instruments.

The concept of *musique concrète instrumentale* has had and continues to have an increasing impact on the art of music since its inception.