

WITOLD SZALONEK'İN *QUATTRO MONOLOGHI* ADLI SOLO OBUA ESERİNİN İCRA BAKIMINDAN İNCELENMESİ VE UYGULAMA ÖNERİLERİNDE BULUNULMASI

The Study of Witold Szalonek's Solo Oboe Work *Quattro Monolohi* in Terms of Performance and Practice Suggestions

Bayram BAYRAMOĞULLARI *

ÖZ

Witold Szalonek'in (1927-2001) Quattro Monolohi Adlı Solo Oboe Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi Ve Uygulama Önerilerinde Bulunulması başlıklı bu çalışma, Yeni Müzik solo oboe repertuarının önemli bir eserini tanıtarak, icra etmek isteyen obuacıları bilgilendirmek ve uğraşlarını kolaylaştırmak amacıyla taşımaktadır. Yenilikçi bir besteci olan Witold Szalonek'in, *çoksesli tınlar* tekniğini Bruno Bartolozzi'nin (1911-1980) *New Sounds for Woodwind* adlı ünlü çalışmasından önce kullandığı bilinmektedir. 1966 yılında bestelediği *Quattro Monolohi* eserinde, dönemin simgesel öneme sahip *çoksesli tınlar* ve *kurbağa dili* yeni çalış tekniklerinin yanı sıra, çok az bilinen *sadece kamaşla çalma* tekniğini de değerlendirmektedir. Szalonek'in kullandığı *rastlamsal yazı*, ilkesel olarak "hem icracıyı kontrol altında tutmak hem de ona serbestlikler tanıyarak müzikal fantezisini olabildiğince özgürleştirmek" amacını güdmüştür. Bu çalışmada, yüksek icra kalitesine ulaşabilmek amacıyla eserin ayrıntılı icra analizi yapılmıştır. Ulaşılan sonuca göre; yeni çalış tekniklerinin icrasında başarılı olabilmek için icracı, kullandığı çalgı modelini ve kamaş özelliklerini irdelemeli, sabırlı ve bilinçli çalışmalardan sonucunda edineceği kişisel tecrübeyle *yardımcı teknikler* üzerinde ustalaşarak kendinde has bir duyarlılık geliştirmelidir. Bu tekniklerin kullanımındaki *ayar*, başarının anahtarı olacaktır. Belli bir beceriye ulaşıldıktan sonra, önce "eserin notasyonunun öğrenilmesi, sonrasında ise çalış tekniklerinin bireysel olarak çalışılmasıyla istenilen müzikal ifadenin eserde uygulanması" tavsiye edilmektedir. Yapılan çalışma, icra analizi ve yazarın kendi tecrübelerine dayanarak uygulama önerilerinde bulunmasıyla icra bakımından kolaylıklar sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Oboe, yeni çalış teknikleri, sadece kamaşla çalma, çoksesli tınlar, rastlamsal yazı.

ABSTRACT

The Study of Witold Szalonek's Solo Oboe Work Quattro Monolohi in Terms of Performance and Practice Suggestions aims both to introduce a significant work of solo oboe repertoire in New Music and to inform and facilitate the efforts of the oboists wishing to perform the work. It is accepted that Szalonek, as an innovative composer, had used *multiphonic sounds* technique before Bruno Bartolozzi's (1911-1980) well-known work *New Sounds for Woodwind*. In his work *Quattro Monolohi*, composed in 1966, he used the uncommon *playing with the reed alone* technique besides the new playing techniques such as *multiphonic sounds* and *flutter-tonguing* that had symbolic significance in that period. Principally, the *aleatoric notation* that Szalonek used was an important example in the chaos of that period, aiming to "keep the performer under control as well as freeing his musical fantasy as much as possible by giving him freedom". A detailed performance analysis of the work has been done in order to reach high performance quality. As a result; in order to be successful in performing new playing techniques, the performer should examine the instrument model and reed features he uses, and develop a special sensitivity by mastering the *auxiliary techniques* with his personal experience from his patient and conscious work. The key to success will be the *setting* in the use of these techniques. After reaching a certain skill, it is recommended first to "learn the notation of the work, and then apply the playing techniques on the work with the desired musical expression by practicing individually". In the study, with the performance analysis, the convenience of performance has been provided by the author's practice suggestions based on his own experience.

Keywords: Oboe, new playing techniques, playing with the reed alone, multiphonic sounds, aleatoric notation.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 04.04.2020 Kabul Tarihi/Accepted Date: 05.06.2020

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç., Antalya Devlet Senfoni Orkestrası. bayram.obua@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-7036-8634

Atf/Citation: Bayramoğulları, B.(2020) Witold Szalonek'in *Quattro Monolohi* Adlı Solo Oboe Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Uygulama Önerilerinde Bulunulması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 303-327.

Extended Abstract

The Study of Witold Szalonek's (1927-2001) Solo Oboe Work Quattro Monologhi in Terms of Performance and Making Practice Suggestions aim both to introduce a significant work of solo oboe repertoire in New Music and to inform and facilitate the efforts of the oboists wishing to perform the work. It is accepted that Szalonek, as an innovative composer, had used *multiphonic sounds* technique before Bruno Bartolozzi's (1911-1980) well-known work *New Sounds for Woodwind*. In his work *Quattro Monologhi*, composed in 1966, he used the uncommon *playing with the reed alone* technique besides the new playing techniques such as *multiphonic sounds* and *flutter-tonguing* that had symbolic significance in that period. Principally, the *aleatoric notation* that Szalonek used was an important example in the chaos of that period, aiming "to keep the performer under control as well as freeing his musical fantasy as much as possible by giving him freedom".

Szalonek, who is the representative of the Polish School, spent most of his life outside his country (in Germany), although there was a positive / productive creation atmosphere in his country. Perhaps this situation led him to experimental timbres and abstract composing techniques when compared to his Polish colleagues. Especially; "Sonorismus" forms the basis of the composing technique for the composer who shows great interest in the timbre phenomenon. Szalonek's musical expression language, which never leaves the avant-garde side of the Polish Composition Ecole, "examining the soloistic opportunities of instruments to the utmost and focusing on pushing the limits of the playing techniques" firmly represents the principles of the Age of New Music.

In order to raise the artistic and educational level in our country, it is of great importance to examine and introduce the classical works of the Age of New Music. The composer utilized the new playing techniques used in *Quattro Monologhi*, which is a classical work, as the most important tool of the musical expression language. For this reason, in order to apply all techniques correctly, detailed 'analysis' of the work and the formation of technical findings providing ease of performance are of great importance. The purpose of dividing the performance analysis into two stages as *notation* and *playing techniques* is to reach high performance quality by analyzing without any doubt.

In the analysis of the notation, Erhard Karkoschka's book *Das Schriftbild der Neuen Musik* was used. The composition date of the work and the publication date of the book provided a very appropriate opportunity to evaluate the notation beyond a coincidence. In his study, Karkoschka classified the notation of New Music into four stages: *Precise notation*, *frame notation*, *annotated notation* and *musical graphics*. Szalonek is also a good example of the transitivity among these classifications with the *second figures*, *aleatoric boxes*, *symbols* and *graphics* that he used in the notation of his work.

In the analysis of the playing techniques, the basic works were used such as Bruno Bartolozzi's *New Sounds for Woodwind*, Heinz Holliger's *Studien zum Spielen Neuer Musik* and Peter Veale's *Die Spieltechnik der Oboe*, and the author also made *practice suggestions*. In the study, not only commonly used *multiphonic sounds* and *flutter-tonguing* techniques, but also little known and used *playing with the reed alone* technique was explained in detail. However, *auxiliary techniques*, which have a significant function in the implementation of these techniques successfully, were attached importance. As a matter of fact, the correct application of the auxiliary techniques consisting of *air pressure*, *lip position* and *position of the reed* is also of great importance for the *transitions*

between monophonic and multiphonic timbres and *transition among multiphonic timbres* techniques. It is thought that the success rate will increase if the practice methods remarked in the practice suggestions are followed and the tips providing technical facilities are taken into consideration.

Consequently, in the study conducted with the performance analysis method, a wider and objective view was obtained by combining the technical findings of personal experience with the existing literature. In order to be successful in performing new playing techniques, the performer should examine the instrument model and reed features he/she uses, and develop a special sensitivity by mastering the “auxiliary / side techniques” with his/her personal experience from his/her patient and conscious work. The key to success will be the *setting* in the use of these techniques. The performer should also use his/her imagination and be open to new discoveries by doing all his/her work in a wide perspective. After reaching a certain skill, it is recommended *to learn the notation of the work first, and then to apply the playing techniques on the work with the desired musical expression by practicing individually*. The study makes practise suggestions by combining detailed performance analysis with the individual experiences of the author and thus provides convenience in terms of performance.

Yeni Müzik sürecindeki politik gelişmeler, sahneyi demir bir perde ile ortadan bölüyordu. Öyle ki, Batı ile Doğu Almanya’da, 1-2 kilometre ötede nasıl bir müzik icra edildiğinden bihaber olan insanlar yaşıyorlardı. Bunu bir skandal olarak niteleyen Hans Vogt (1911-1992), 1972 yılında yazdığı kitabında, bir Doğu Almanya bestecisini “Federal Cumhuriyetimize davet etmek ve çalışmalarını üzerine konuşmasını veya yenisini seslendirmesini rica etmek düşüncesi bile, hâlen absürt” demektedir (Vogt, 1972, s. 66).

Hâlbuki sanatın / müziğin vazgeçilmezi olan karşılıklı etkileşim, gerekli ve kaçınılmazdır. Varşova Sonbaharı Yeni Müzik Festivali’nin açılmasıyla ilk adımını atarak bu etkileşimi sağlayan Polonya, Doğu Bloku Ülkeleri arasında müzikteki gelişmeleri en iyi ve canlı bir şekilde takip edebilen ülke olmuştur (İlyasoğlu, 2003, s. 269). Avrupa’nın içinde bulunmasının yanı sıra, egemen olan rejimin bu konudaki hoşgörülü yaklaşımını doğru bir politik-taktik stratejiyle kullanan Polonyalı Sanatçılar, ülkelerinde verimli bir yaratım ortamı oluşturmuşlardır. Bu sayede Polonyalı besteciler Avrupa’da olan biten her şeyden haberdardılar ve yenilikleri eserlerinde meslektaşlarıyla eş zamanlı olarak kullanmışlardır. Penderecki’nin ilk dönem eserleri olan *Orkestra İçin Anaklasis* ve *52 Yaylı Çalgı İçin Threnos* temsillerinin başarısı, bunun bir ispatı olmuştur (Vogt, 1972, s. 59-60).

Yeni Müzik’teki gelişmeleri sergileyen / öğreten ve o dönemde bir dünya merkezi hâline gelen Almanya’daki “Darmstadt Uluslararası Yeni Müzik Yaz Kursları” (Alm. “Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik”), Polonyalı besteciler tarafından sıkı bir şekilde izlenmiştir. Penderecki’nin deyişiyle; “Besteciler, 1960’lı yıllarda Darmstadt’a, Mekke’ye Hacca gider gibi giderlerdi” (Ali, 2010). Messiaen, Varèse, Krenek gibi hocalarla çalışma fırsatı bulan Polonyalı besteciler; Fricker, Searle, Schibler, Kelterborn, Staempfli, Maderna, Adorno, Dallapiccola, Berio, Nono, Ligeti, Kurtag, Boulez, Jolivet, Xenakis, Cage, Pousseur, Stockhausen ve Yun gibi dünyanın farklı yerlerinden gelen bestecilerle de tanışma fırsatı bulmuşlardır. Tüm bu imkânlar, Polonyalı bestecilerin diğer Balkan ülkelerine nazaran daha az folklorik dil kullanmalarını sağlamış ve böylece Polonyalı besteciler evrensel bir üslup ile geniş kitlelere ulaşmayı başarmışlardır.

Filiz Ali’ye göre; ses olgusunun ve renklerinin sınırlarını yoklayan, doku yoğunluğunun önem kazandığı, raslamsallığa, yorumcunun da yaratma sürecine katılmasına olanak tanıyan yeni anlayışlara imkân tanyordu Polonya Ekolü... Her bir Polonyalı besteci dünya çapında üne kavuştu, eserleri büyük konser salonlarında yorumlanmaya ve kaydedilmeye devam etti (Ali, 2017).

Polonya Okulu’nun kökleri Karol Szymanowski’ye (1882-1937) dayansa da 1945’ten sonrası Anton Webern’in (1883-1945) güçlü etkisine giren müzik dünyasında devam eden kuşağı da yönlendirmiştir. Protagonisten grubu olarak bilinen bu kuşak bestecileri arasında olan Boleslav Szabelskis, Witold Lutoslawski, Artur Malawski, Grazyna Bacevic, Andrzej Dobrowolski, Kazimierz Serocki, Wlodzimierz Kotonski, Tadeusz Baird, Krzysztof Penderecki, Boguslaw Schaeffer, Wojciech Kilar ve Henryk Gorecki gibi besteciler, sadece kendi ülkelerinde kalarak yaratmalarına rağmen eserleri Avrupa’nın saygın müzik merkezlerinde büyük ilgi görmüştür. Bu da kendi ülkelerinde oluşturdukları yaratma ortamının verimliliğinin göstergesi olmuştur. Böylece, kimi Balkan veya İskandinav ülkelerine nazaran tek kişinin hegemonyasında kalmayan Polonya Okulu, müzikte bir Dünya Ekolünü oluşturabilmiştir (Seehaber, 2009, s. 138).

Polonya Okulu’nun temsilcileri arasında olağanüstü yenilikçi bir karaktere sahip olan Witold Jozef Szalonek, eğitim ve yaratma hayatını sadece kendi ülkesinde geçirmede; Xenakis ve Ligeti gibi bir çizgi izleyerek deneysel

yönlerini geliştirmeyi daha çok önemsemi. 1927 yılında Czechowice-Dziedzice kasabasında doğan besteci, Polonya'nın Almanya ve eski Çekoslovakya sınırında bulunan kasabada Nazi'lerin işgali altında zor bir çocukluk dönemi geçirdi. Bestecilik eğitimini Katowice Müzik Akademisinde Boleslaw Woytowicz'le (1899-1980) başlayan Szalonek devamında birçok ünlü sanatçı / bestecinin hocası olan Nadia Boulanger'le (1887-1979) Paris'te tamamladı. Ülkesine döndüğünde Katowitz'te öğretmenliğe başladığı akademide kısa bir sürede rektör pozisyonuna kadar yükseldi. Ancak Polonya bestecilerinin politik idareyle yaptıkları işbirliğini içine sindiremeyen Szalonek, komünist rejimine karşı tutum alarak (Batı) Berlin'e yerleşti ve "Hochschule der Künste"de profesör olarak çalışmaya başladı. Bu önemli görevi Boris Blacher'in (1903-1975) halefi olarak sürdürmesi, Szalonek'in ne denli etkin bir öğretmen olduğunu göstermektedir. Güçlü karakteri ve karizmatik simasıyla öne çıkan besteci, kendini öğretmenliğe adayarak hayatının sonuna kadar hep Berlin'de yaşadı. Eserleri Avrupa'nın pek çok kültür merkezinde seslendirilen Szalonek, ölümüne yakın, 1999 yılında Varşova Sonbahar Festivali için Polonya'yı kısa bir süre için ziyaret etti (Humphries, 2001, The Guardian).

Szalonek'i diğer Polonyalı bestecilerden ayıran en önemli özellik, hem modernizme hem de post-modernizme köklü bir alternatif oluşturmuş olmasıdır. Polonya yeni müzik ekolünün simgesi haline gelen sonoristik yazıyı herkesten önce, daha 1950'lerde benimseyerek kullanmıştır. Yaşadığı dönemin çok ilerisinde olan müzikal ifade dili, enstrümanların solistik olanaklarını sonuna kadar irdeleyip kullanması ve çalış tekniklerinin sınırlarını zorlamaya odaklanması olarak özetlenebilir (Humphries, 2001, The Guardian). Sanıldığı gibi aksine, Bruno Bartolozzi'nin *New Sounds for Woodwind* adlı ünlü çalışmasından önce sistematik olarak *çoksesli tınları* kullanmaya başlamıştır. *Tahta Nefesli Beşli*'sinde *çift flajöle* tınları sınıflandırarak değerlendirmiştir (Hempel, 1975, s. 11). Obua'ya karşı duyduğu ilgi, *Pastorale na Obój i Orkiestrę* eserinde de görülmektedir (Szalonek, 1985).

Solo Obua için Dört Monolog (İt. *Quattro Monologhi per Oboe Solo*) adlı eser 1966 yılında, Yeni Müzik döneminin belki de en verimli zamanında yazılmıştır. Darmstadt'ta verilen dersler, sempozyumlar ve kongrelerden gelen yeni bilgiler, bestecilerin deneysellik iştahını kabartıyordu. Yeni bir ifade dili arayan müzik için geleneksel notasyon yeterli cevap veremiyordu. Diğer yandan notasyon arayışında yapılan birçok değişim denemeleri¹ bestecinin kişisel amacını karşılamaktan öte geçemediği için sınırlı bir etki yaratmıştır. O kadar çok yeni notasyon denemeleri ve yazı işareti fikri ortaya çıkmıştır ki, oluşan nota materyalini okumak ve anlamak için gereken gayret, eseri icra etmekten de öteye geçmiştir.²

Bu kargaşanın önüne geçmek üzere 1966 yılında yayınlanan, Erhard Karkoschka'nın *Das Schriftbild der Neuen Musik* adlı çalışması bir başyapıt olarak değerlendirilmiştir. Birçok eser örneğini değerlendirerek 721 işareti gösteren kitap, besteciler kadar profesyonel müzisyenlerin, orkestra şeflerinin ve müzikbilimcilerin hizmetine sunulmuştur (Karkoschka, 1966). Böyle bir ortamda eserini yazan Szalonek, örnek teşkil edecek bir teknikle hem icracıyı kontrol altında tutmak hem de serbestlikler tanıyarak müzikal fantezisini olabildiğince özgürleştirmek amacını taşıyan bir *rastlamsal yazı* (İng. Aleatoric Notation) kullanmaktadır.

¹ **Örn.** Alois Hába: Onikilikton sistem; Hanri Pousseur: Qualitative Nonation; Aktionschrift; C. Pot: Klavarscribo; R Fawcwtt: Equiton v.b. (Karkoschka, 1966, s.2-11)

² **Örn.** Stockhausen'in *Zyklus für einen Schlagzeuger* eseri 17 sayfadan oluşurken, eserin açıklamaları 23 sayfadan ibarettir. (Vogt, 1972, s. 148)

Quattro Monologhi per Oboe Solo Adlı Eserin İcra Analizi

Yeni Müzik eserlerinin birçoğunda icracının karşılaştığı en önemli problem / ödev, eseri doğru deşifre etmektir. Hans Vogt bu probleme karşı *Neue Musik seit 1945* adlı kitabında aşağıdaki eleştiriyi yöneltmektedir:

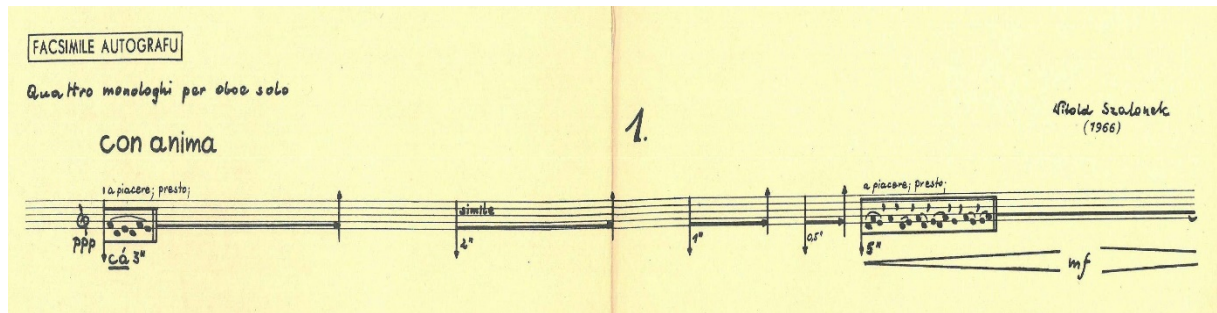
Müziyenin teknik icra bakımından genelde çok zor bir görevi var iken bir de kuşku verici esrarengiz bir notasyonla karşılaşması onu uzun uğraşlardan sonra eseri ezberlemeye veya kendisinin anlayacağı bir şekilde notalamaya yöneliyor. Her iki zahmete giremeyen müzisyenler ise verilen notasyonu “yaklaşık” olarak icra etmektedirler ve bu yaklaşım, tüm yeni müzik eserlerinin nasıl yazılırsa yazılsın birbirlerine benzer tınlamaları sakıncasını doğurmaktadır (Vogt, 1972, s. 148).

Vogt’un işaret ettiği hataya düşmeyerek -yaklaşık olmayan- kaliteli bir icraya ulaşabilmek için eserin icra analizinin iki aşamada yapılması yararlı olacaktır: *Notasyon Analizi* ve *Çalış Teknikleri Analizi*.

Notasyon Analizi

Yeni Müzik bestecileri, müzikal yaratımlarına geleneksel notasyon yeterli cevap veremediğinden birçok işaret, sembol ve görsel farklılık gösteren rastlamsal yazıya doğru yönelmişlerdir. Bu notasyon çok dinamik ve değişken bir süreç içinden geçerek ancak 1966 yılında Karkoschka’nın çalışmasıyla bir temel kazanmış ve zaman içinde yine birçok değişime uğramıştır. Ancak, *Quattro Monologhi*’nin besteleme tarihi ile Karkoschka’nın kitabının yayın tarihinin aynı olması, notasyonu değerlendirebilmek adına yapılan çalışma için çok iyi ve isabetli bir kaynak olmaktadır. Karkoschka, çalışmada Yeni Müzik notasyonunu kendi içinde dört aşama olarak sınıflandırmıştır: *Kesin notasyon, çerçeve notasyonu, açıklamalı notasyon ve müzikal grafik*. Bu sınıflandırmalar arasında kolay geçişkenlik oluşmaktadır. Szalonek’in eseri buna da iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Szalonek, kullandığı notasyon aracılığıyla eserin başında kontrolü büyük ölçüde sağlamayı amaçlamıştır. Bundan dolayı, geleneksel notasyondan bilinen *dizek, (Sol) anahtar, nota, tempo* ve *nüans* öğelerini 1. monologda korumuştur. (Bkz. Şekil 1)



Şekil 1. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Ancak, diğer parametreler olan *ritim* ve *ölçü çizgisini* yeni bir yöntemle değerlendirmektedir. Ritmi; notaya bağlanan yatay bir çizgi ile belirtir. Çizginin uzunluğuyla tının süresi belirlenmektedir; çizgiler kesik veya bağlı olabiliyorlar. (Bkz. Şekil 2) Ölçü çizgisi yerine ise *saniye rakamları* kullanılmaktadır. Oklar, icranın başlangıcı (↓) ve bitişini (↑) belirtir. (Bkz. Şekil 1) Bu işaretler *kesin notasyonun* öğeleridir. Kesin notasyonun amacı: bestecinin isteğinin tam olarak uygulanmasıdır.



Şekil 2. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Birinci monoloğun notasyonunda en önemli yenilikler, *aleatorik kutular* ve *çoksesli tınların* (İng. Multiphonics) yazılıdır. Kutunun içindeki notalar serbestçe veya bestecinin isteği doğrultusunda tekrarlanarak icra edilmelidir. (Bkz. Şekil 1 ve 3) İcracıya bir nevi özgürlük tanınmış olsa da besteci saniye ölçüsüyle icranın süresini kontrol altında tutmaktadır. *Çerçeve Notasyonun* örneğidir. Amaç: belli bir özgürlük içinde genel kontrolü elde tutmaktır.

A handwritten musical score for Oboe Solo, consisting of two staves. The top staff begins with the instruction 'a piacere; presto;'. It contains a series of notes, some grouped in a box. Below the staff, there is a dynamic marking 'pp' and a time signature '5'' with a downward arrow. The bottom staff starts with a dynamic marking 'pp' and a time signature '1'' with a downward arrow. It contains notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. A dynamic marking 'mf' is written between the two staves. The bottom staff ends with a dynamic marking 'ff' and a time signature '3'' with a downward arrow. The word 'frull.' is written above the notes in the bottom staff. The score is on aged, yellowed paper.

Şekil 3. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Szalonek, çoksesli tınlar notasyonu olarak oldukça pratik bir yazı kullanmıştır. Ana tonun parmak pozisyonu boş nota olarak yazılmış ve altına dikey bir çizgiye eklenen küçük dolu notalarla kullanılacak olan ek perde mekanizmalar belirtilmiştir. (Bkz. Şekil 4)

Kombinierte Klänge:

Griff es^3 + geschlossene Klappe e^1

Griff es^3 + geschlossene Klappen e^1, d^1

Griff b^1 + geschlossene Klappe e^1

Griff b^1 + geschlossene Klappen e^1, es^1

Şekil 4. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, Açıklama Bölümü)

Bruno Bartolozzi'nin kullandığı notasyon şekli ise farklıdır. Her tonun üzerine grafik ve sayılarla kullanılan perde mekanizmaları gösterilmektedir. (Bkz. Şekil 5)

LX. 27.

Bartolozzi: Concertazioni for Oboe and other instruments

Andamento lento

Oboe

Şekil 5. *New Sounds For Woodwind* (Bartolozzi, 1982, s. 69)

Heinz Holliger'in kullandığı notasyon şekli olan "Tabulaturschrift" (Alm.) icracılar tarafından çok olumlu karşılanmaktadır. (Holliger, 1980a, Anhang, s. 5) Uygulanan mantık Szalonek'e yakındır; ana tonlar boş bir nota ile yazılmış olup, bu pozisyona eklenen (+) veya çıkartılan (-) perde mekanizmaları harflerle belirtilmiştir. (Bkz. Şekil 6)

Studie über Mehrklänge
Chordal Study Etude d'accords

Heinz Holliger, 1971

Şekil 6. Studie über Mehrklänge (Holliger, 1980b, s. 2)

Çoksesli tınların notasyonu icracılar için büyük bir önem arz etmektedir. Szalonek'in kullandığı şekil oldukça pratiktir ve kolay okunmaktadır. Eserinde toplamda 10 multifonik kullandığı için ve bunlar aralarında benzerlikler taşıdıklarından ezberlenilebilmektedir. Holliger'in eseri için ise durum çok farklıdır; eser, baştan sona kadar çoksesli tınlardan oluştuğu için ezber olanaklı değildir. Bestecinin -aynı anda icracı olmasından kaynaklanan bir pratikle- oluşturduğu yazı şekli, eserin icrası için olağanüstü elverişlidir. Yine de yazı şekli icracılara yöneliktir; bestecilerin kullanımı için açıklayıcı ve uygun değildir (Bayramoğulları, 2019).

Peter Veale'nin kullandığı notasyon, Bartolozzi'ye daha yakındır. Kullanılan perde mekanizmaları, grafik ve harflerle belirtilmiştir. Sayılar ise sadece bilinen oktav perde mekanizmalarını belirtir. (Bkz. Şekil 7)

1. Graphic: [Black] [Black]. Dynamics: *mf-ff*, β , *rep.*

2. Graphic: [Black] [Black] [White] [Black]. Dynamics: *mp*, γ , *ten.*, *R*

3. Graphic: [Black] [Black]. Dynamics: *mp-f*, β , *rep.*, *R*

4. Graphic: [Black] [Black] [Z] [Z]. Dynamics: *mp-f*, β , *rep.*, *mf-f*, β , *port.*

5. Graphic: [White] [Black] [Z] [Z]. Dynamics: *mf-f*, β , *port.*, *fff*, β , *ten.*

6. Graphic: [White] [Black] [Black] [Black]. Dynamics: *mp-mf*, β , *port.*

Şekil 7. *Die Spieltechnik der Oboe* (Veale vd., 2001. s. 75)

Bartolozzi ve Veale'nin kullandıkları yazı şekli çok pratik görünmese de öğretmek ve açıklamak için düşünülmüş olup metodlarında bu tınların tüm imkânlarını gösterme amacını gütmüşlerdir. Nitekim hâlen çoksesli tınlar üzerinde yapılan en kapsamlı çalışma, Veale'ye aittir.

İkinci monoloğun notasyonunda iki önemli yenilik eklenmiştir. Tempo ibareleri kaldırılmış, yerine kesik kesik çizgilerle göreceli olarak belirtilmiş, 1 saniye uzunluklarında olan eşit ölçüler eklenmiştir. (Bkz. Şekil 8) Ayrıca monoloğun sonunda 4'26" olarak rakamlarla belirtilen genel süre de icranın temposu için bir fikir vermektedir.



Şekil 8. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 2. Monolog)

İkinci önemli yenilik ise, *sembol* ve *işaretlerin* eklenmesidir. Yine şekil 8'de görüldüğü gibi dizeğin üstünde olan sembol, *sadece kamışla çalma* tekniğinde el avuçlarının kullanılması gerektiğini belirtir. Aynı şekilde dizekte çarpı işaretiyle belirtilen notalar ve onların düz veya dalgalı (glissando) çizgileri ise *sadece kamışla çalma* tekniğiyle icra edilmesi gerektiğini gösterir. *Açıklamalı notasyonun* ögesi olan bu ve benzeri işaretler, mutlaka notalara eklenen ayrı bir metin içinde besteci tarafından detaylı olarak açıklanır.³

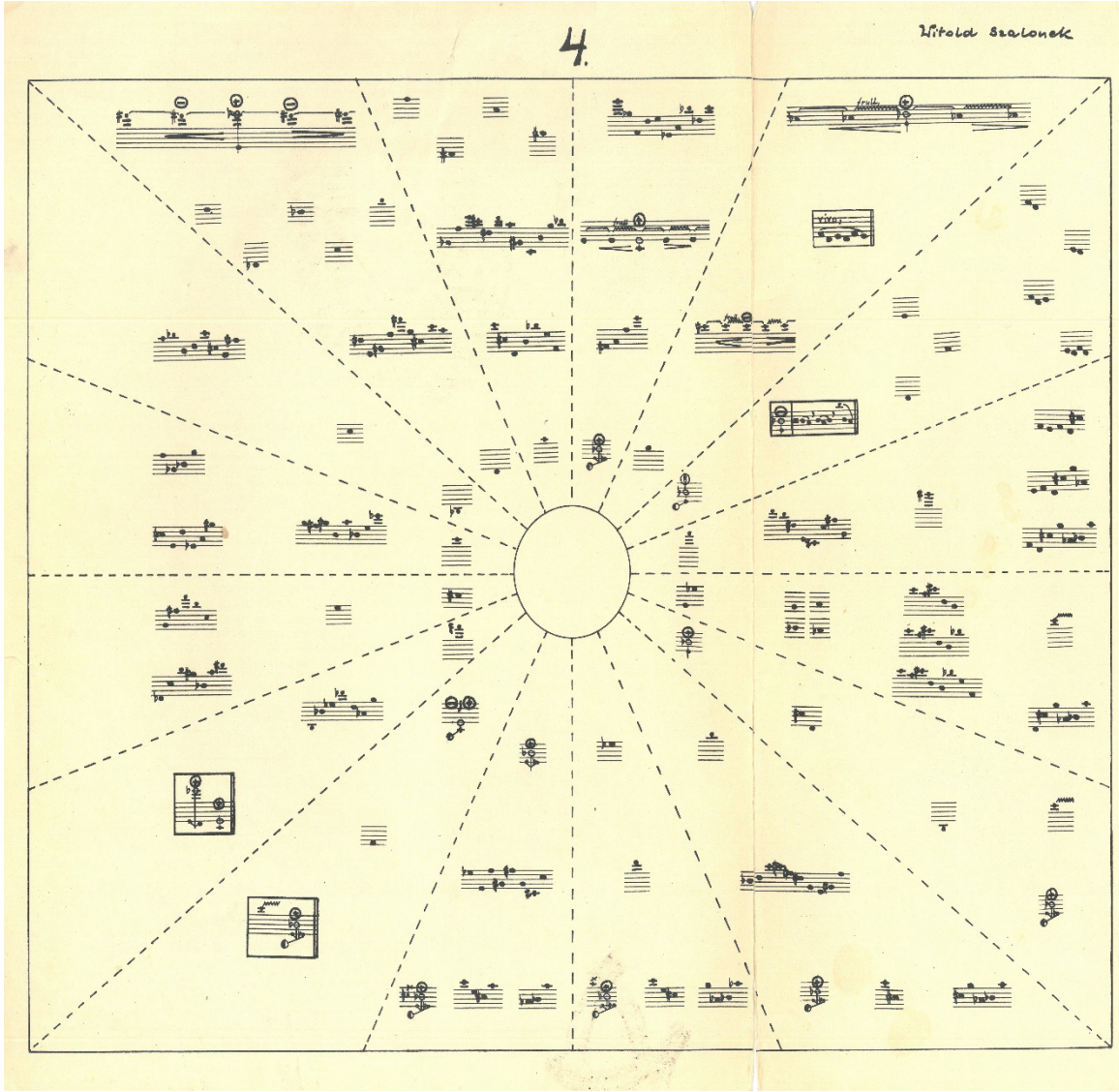
Üçüncü monologda, önceki notasyondan gelen -1 saniyelik farazi ölçüler ve semboller gibi- yenilikler korunmuş olup 1. monologda kullanılan *aleatorik kutu* ve *multifonik yazı* eklenmiştir. (Bkz. Şekil 9)



Şekil 9. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 3. Monolog)

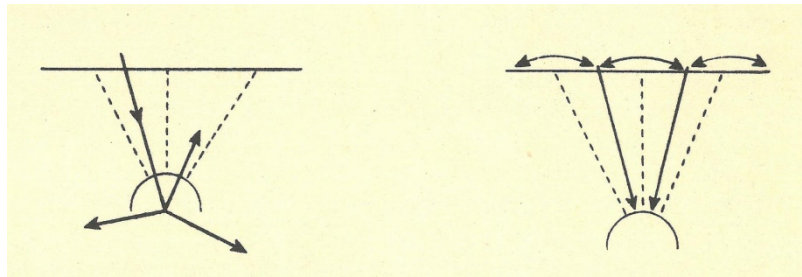
³ **Not:** Bu açıklamalar kimi eserlerde notadan daha çok yer kaplamaktadır. İstenmeyen bu durum karşısında besteciler mümkün olduğunca duyarlı olmalıdırlar.

Dördüncü monologda besteci, notasyonunda yeni bir aşamaya ulaşmaktadır. Önceki monologlardan gelen *tempo*, *ritim*, *artikülasyon*, *ölçü* ve *nüans* parametreleri serbest (*ad libitum*) bırakarak rastlamsal yazıyı geliştirmiş ve *müzikal grafik* aracılığıyla icracıda optik bir etki yaratmayı amaçlamıştır. (Bkz. Şekil 10)



Şekil 10. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 4. Monolog)

Âdeta bir güneşi andıran notasyonda, *komşuluk* prensibi şart koşulmuştur. Başlangıç ve bitiş noktası serbest olup dilimler arasında geçiş yapılabilir. (Bkz. Şekil 11)



Şekil 11. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 4. Monolog, Açıklama Bölümü)

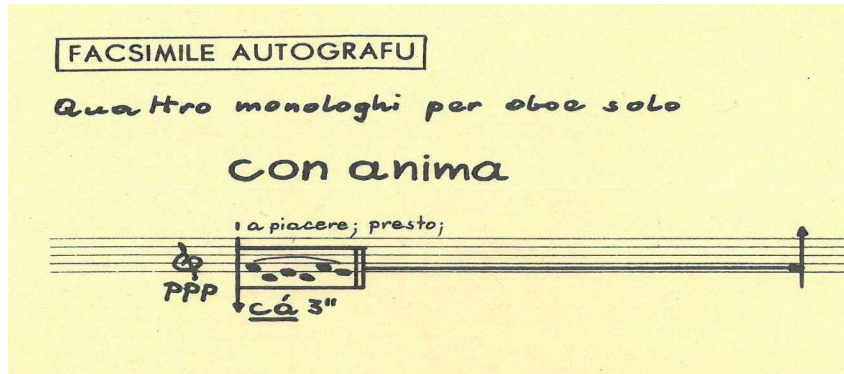
Besteci, komşuluk ilişkisine ek olarak süreyi göreceli olarak rakamlarla belirtip (c.a. 3'30" – 4'30") ayrıca önceki monologlarda kullanılan *dizek*, *nota*, *sembol*, *aleatorik kutu* ve *multifonik yazıyı* koruyarak eserin yapısal ve tınısal kontrolünü bırakmamaktadır. Böylece, icracıyı alışkın olduğu ve kendini güvende hissedeceği kimi parametrelere dayandırarak, onun yenilikleri özümsemesi için fırsatlar tanımaktadır.

Çalış Teknikleri Analizi

Yeni Müzik döneminin bestecileri, yeni tını ve ifade dili arayışlarında benimsedikleri “yeni tını olanaklarına, geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanarak ulaşmayı amaçlamak” yaklaşımı sayesinde, çalış tekniklerini derinden etkileyerek çok farklı bir boyuta ulaştırmıştır (Vogt, 1972, s. 126). Geleneksel teknikler olarak görülmeyen *mırıldanma*, *slap-tongue*, *çift flajöle*, *alla tromba*, *hava sesleri*, *kurbağa dili* ve *çoksesli tınlar* gibi teknikler *yeni çalış teknikleri* terimi altında gruplandırılmaktadır. Besteci ve icracıların hayal gücüne dayanan ucu açık bir alanda sürekli olarak yenilerinin eklendiği düşünüldüğünde, bu tekniklerin hepsinin bilinmesi ve icracıdan bunları uygulayabilmesi beklenmemektedir. Daha çok, “icracının, çalacağı eserin yeni çalış tekniklerini iyi öğrenmesi ve zaman içinde Yeni Müzik repertuarını genişletmesiyle daha çok tekniği deneyimlemiş / öğrenmiş olması” anlayışı benimsenmiştir (Bayramoğulları, 2014, s. 43). Bundan dolayı, *Quattro Monolohi per Oboe Solo* eserinde kullanılan yeni çalış tekniklerini ayrıntılı bir şekilde analiz ederek icra kolaylıkları sağlayan teknik bulgulara ulaşılması büyük önem taşımaktadır.

Aleatorik kutu.

Notasyonda göze çarpan ilk yenilik, bir çalış tekniği olmayan *aleatorik kutudur*. Besteci, notadaki açıklamalar bölümünde, “kutunun içindeki seslerin hızlı ve düzensiz bir şekilde tekrarlanarak uygulanmasıyla çalgının rezonans borusunda özel bir vibrasyonun oluşmasını” istemektedir (Szalonek, 1985, Açıklamalar bölümü). (Bkz. Şekil 12)

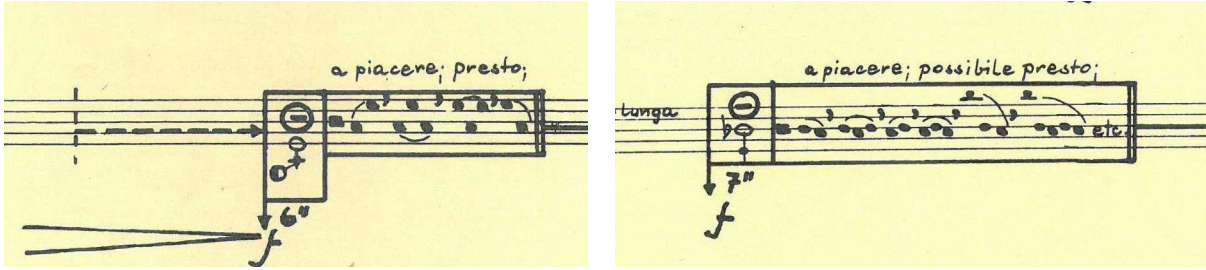


Şekil 12. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Uygulama önerileri: Bestecinin isteğini tam olarak anlayabilmek için olaya müzik fiziği açısından bakılması yararlı olacaktır. Sistemler zincirinin içinde “müzik olayının birinci adımı” halka *kaynaktır* (Zeren, 2010, s. 2-3). Uyarma mekanizması / temel titreşim elementi / rezonatör zincirinden oluşan *kaynak sistemi* obua çalgısında irdelendiğinde karşılıkları kamış / hava sütunu / çalgı gövdesi olarak çıkmaktadır. *Uyarma mekanizması* olan kamıştan gelen titreşimler çalgının gövdesi (rezonans borusu) içinde bulunan hava sütununu titreşime geçirir. *Temel titreşim elementi* olan hava sütunun ürettiği akustik enerjiyi artıran çalgının gövdesi ise *rezonatör* görevini

yapmaktadır. Bu mekanizmanın içinde oluşan titreşimlerin yankılanmasına ise *rezonans* denir. Rezonans borusunda oluşan hava sütununda birden çok titreşimin rezonans etme olanağı vardır. Besteci, tonların hızlı tekrarından oluşacak olan özel bir titreşimin rezonans bulmasını ummaktadır. Bestecinin isteğinin tam olarak anlaşılmasıyla böyle bir arayışın içine girilmelidir. Tonları teker teker bir melodi gibi icra etmektense, çok hızlı ve düzensiz bir sırayla tekrarlayarak akoru anımsatan değişik bir titreşimin veya tınının oluşmasına çabalanmalıdır. Pes rejistirda olan tonlar için bu oldukça olanaklıdır.

Aşağıdaki örnekte aleatorik kutulardaki tonlar önce çoksesli tını olarak kullanılmış, sonrasında ise tınının oluşturduğu seslerden yararlanarak bir melodi şekline dönüştürülmüştür. (Bkz. Şekil 13)

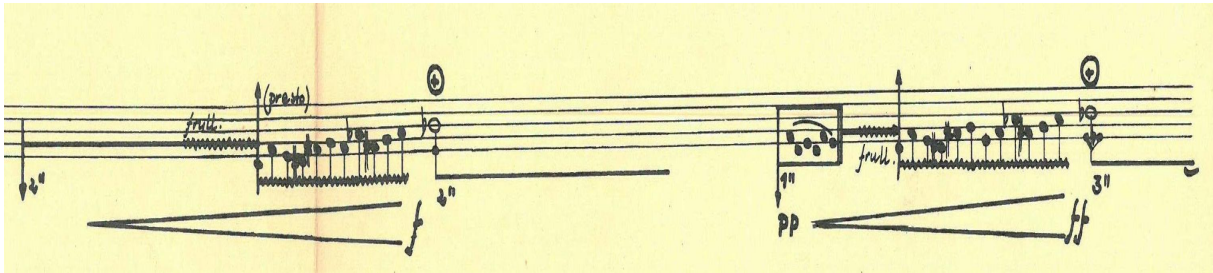


Şekil 13. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

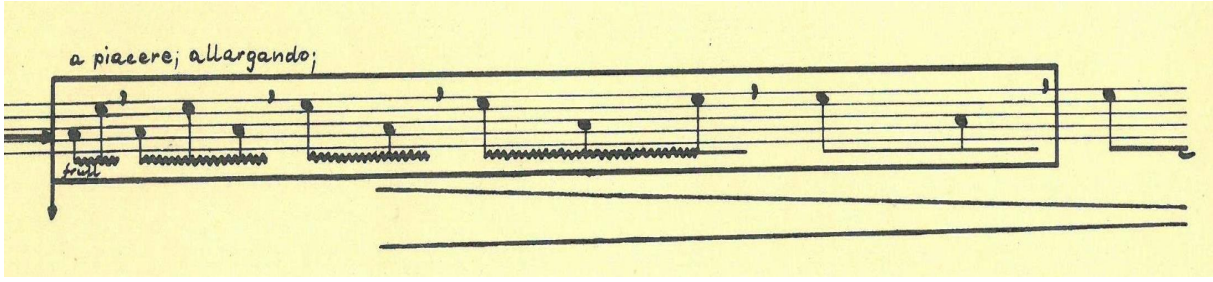
Düşük hava basıncıyla icra edilmesi gereken bu akorların teknik olarak icraları zordur. Bunun bilincinde olan besteci, açıklamasında “*çoksesli tınlar* icra edilemezse kutudaki tonları kurbağa dili tekniğiyle birlikte icra etme” seçeneğini de sunmaktadır (Szalonek, 1985, “Açıklamalar” bölümü).

Kurbağa dili tekniği.

Yeni çalış teknikleri arasında özel bir yere sahip olan *kurbağa dili* (Alm. Flatterzunge) tekniğini besteci 1. ve 4. monologda farklı şekillerde kullanmıştır. Birinci monologdaki kullanım, aleatorik kutunun sonlarından başlayarak *çoksesli tınıya* kadar birçok farklı seste teknik olarak değerlendirilmiştir. (Bkz. Şekil 14) Şekil 15’te kurbağa dili tekniği yine aleatorik kutunun içinde dönüşen iki sesin arasında kullanılmıştır.

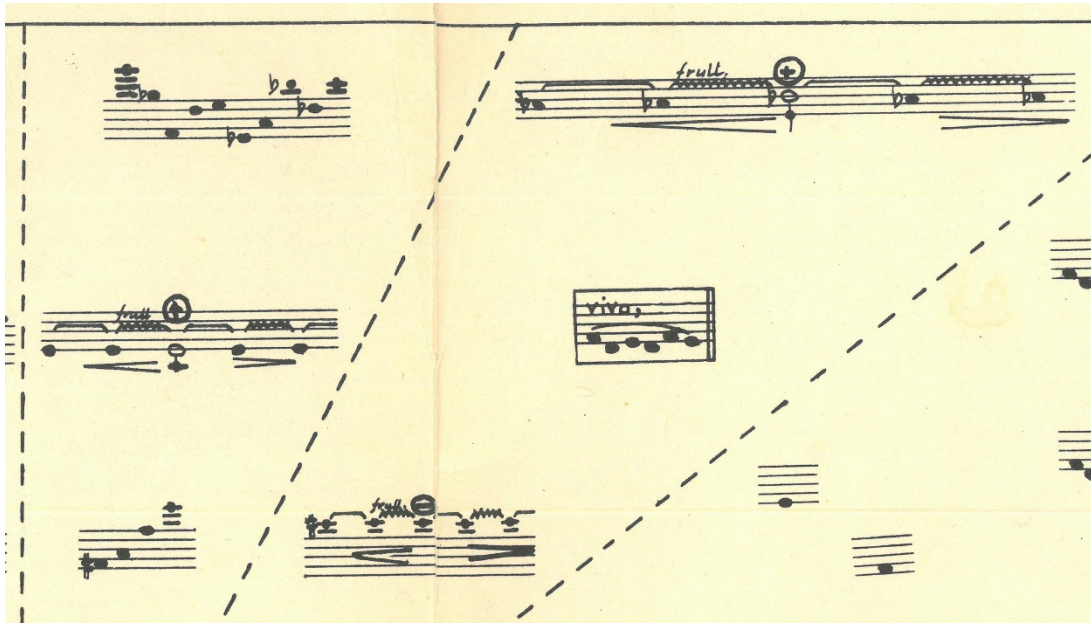


Şekil 14. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)



Şekil 15. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Dördüncü monologdaki kullanımı ise, tek sesin içinde olduğundan uygulama açısından daha kolaydır. Yine de, *kurbağa dilinden çoksesli tınıya* ve tekrar *kurbağa diline* dönüş geçişleri dikkatli uygulanmalıdır. (Bkz. Şekil 16)



Şekil 16. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 4. Monolog)

Teknik uygulama olarak kurbağa dili icra esnasında ağız boşluğunun içinde dilin veya damağın "R" sesini söylemesiyle elde ediliyor. Dilli uygulama (önden) daha güçlü ve sert nüanslar için, damaktan (arkadan) olan uygulama ise daha hafif ve yumuşak nüanslar için elverişlidir. İcracılar arasında kurbağa dili tekniğinin "arkadan" olan şekli daha güvenli ve kontrollü uygulandığından tercih sebebidir. Kendi eserinde⁴ *kurbağa dili* tekniğini olağanüstü seviyeye geliştiren virtüöz obuacı ve besteci Heinz Holliger'in önerilerinin temel bilgi olarak dikkate alınmasının çok faydası olacaktır:

Kurbağa dili tekniğinde, damaktan yapılan "r" tercih edilmelidir (dille yapılan "r"de kamış, dilin hareketini engellediği için çok kullanışlı değildir). Damak mümkün olduğu kadar gevşek olmalı, aksi takdirde "r" yerine daha çok "ch" sesi oluşacaktır: Damağın şekli "o" formunda olmalıdır: Tavsiye olarak, ilk çalışmalarda kamışı üst dudağa doğru bastırarak (alt dudağı gevşeterek) altından biraz havanın dışarıya doğru akmasına müsaade etmek, "r" sesinin uygulanmasını kolaylaştıracaktır. Öncelikle kurbağa dili orta rejistürde tek ton üzerinde (mf

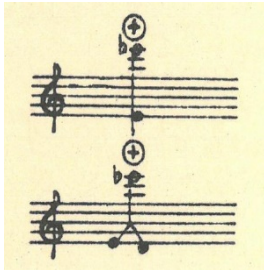
⁴ Bkz. Bayramoğulları, B. (2019) Studie Über Mehrklänge Adlı Solo Obua Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Teknik Önerilerde Bulunulması *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 117-134

/ sonra pp-ff, cresc.-dim.), sonra tiz ve pes rejistrlarda çalışılmalı; Daha sonra birçok tondan oluşan farklı figürler, gamlar, arpejler, tiriller v. b. denenmelidir (Holliger, 1980a, Anhang, s. 1).

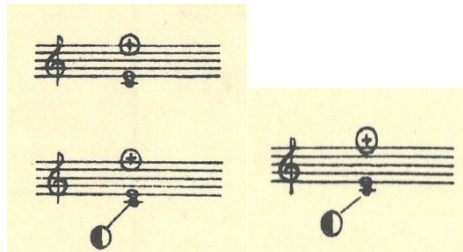
Uygulama önerileri: Holliger'in önerilerinde de görüldüğü gibi kurbağa dili tekniğini tek ton üzerine uygulamak daha kolaydır. Bunun ana sebebi, tek ton icrasında ağız kovuğu içinde oluşan basıncı dengelemenin daha kolay olmasıdır. Basınç kontrol altına alındığında damak rahatlar ve *titremeye* uygun hâle gelir. Kurbağa dili tekniğinin icrası bir Fransız obuacı için kendi konuşma dillerinde “damak R” kullanıldığından çok doğal ve kolay gelebilmekte ama bir Japon obuacı için ise dillerinde hiç “R” sesi kullanılmadığından dolayı çok zor olmaktadır. Bu yüzden öncelikle çalgı ve kamış olmadan damaktan gelen “R” sesini rahat bir şekilde yapabilmeye kadar çalışılmalıdır.⁵ Doğru bir hissiyat elde edilince öncelikle orta rejistrdaki olan bir tonda ve görece hafif / yumuşak bir kamışla çalışılmaya başlanmalıdır. Kurbağa dili tekniğinin zorluğundan çok yanlış metodun izlenmesi, yetersiz gayret ve sabırsızlık icra başarısına ulaşamamanın en büyük nedenleridir. Holliger'in önerilerine ek olarak belirtilen hususları da dikkate alarak günlere yayılan sistemli bir çaba gösterilmelidir. Söz konusu titretilmeye çalışılan bir kas olduğundan -yazarın da tecrübesine dayanarak- kurbağa dili tekniğini 1 günde 10 saat çalışmak değil, 10 günde 1'er saat çalışma modelini tercih ederek, gereken sabır gösterilmelidir. Bir beceriye ulaştıktan sonra öncelikle 4. monologdaki uygulama çalışılmalıdır. Aynı ses içinde kurbağa dili eklenmesi başlangıç için daha kolay gelecektir. İlk aşamalarda geçiş esnasında sesin entonasyonu ve kalitesi biraz bozulabilir ama bu, teknik için çok aykırı bir durum teşkil etmemektedir. Dönüşün tersi daha kolaydır ve böyle bir sorun yaşanmamaktadır. Birinci monologdaki icra daha zor olsa da çok uzun değildir ve bir kreşendo içindedir. Bundan dolayı “önden” dille yapılan kurbağa dili şekli de denenebilir. Şekil 15'teki örnek de forte nüansındadır ve dekresendoda kurbağa dili tekniği kesilmektedir. (Bkz. şekil 15)

Çoksesli tınlar tekniği.

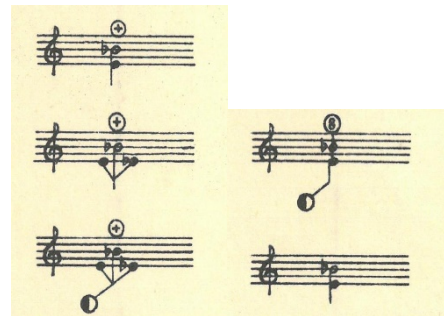
Yeni Müzik döneminin simgesel önemine sahip çoksesli tınlar tekniğine karşı besteci özel bir ilgi duymaktadır⁶. Szalonek eserinde kullandığı tüm çoksesli tınların genel karakteri oldukça agresiftir. Yine de, aralarında tını özelliği bakımından daha uyumlu / homojen olan tını kompleksleri mevcuttur. Eserde kullanılan 10 akoron içinde parmak pozisyonları ve tını özelliği bakımından birbirlerine en yakın olanları üç gruba ayrılabilir. (Bkz. Şekil 17a, b, c)



Şekil 17a.



Şekil 17b.

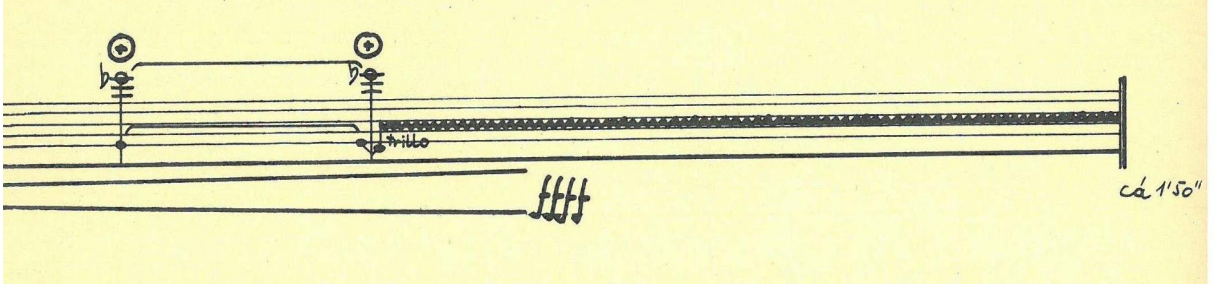


Şekil 17c.

⁵ **Not:** Dikkatlice suyla gargara yaparak ve bu esnada damağın işlevini gözleyerek çalışılabilir.

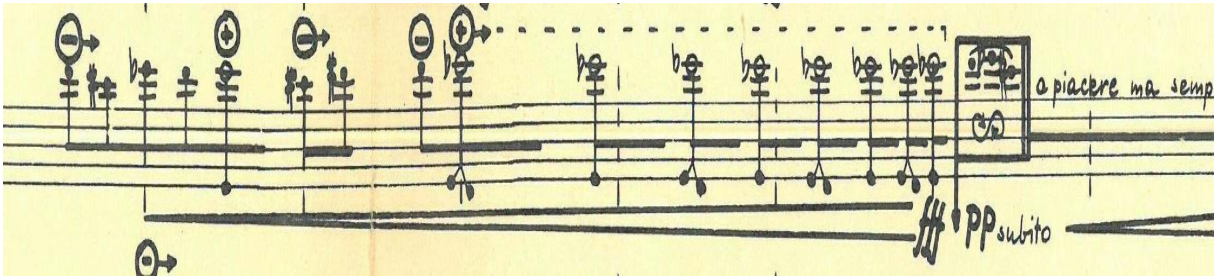
⁶ **Örn.** Szalonek *Les Sons* eserinde tahta üflemleri çalgıların tümünde farklı yeni çalış teknikleri ve obualarda çoksesli tınlar tekniğini kullanmaktadır. Yazar bu tekniklere ve tınlara karşı bestecinin büyük hayranlık duyduğunu belirtir. (Seehaber, 2009, s. 218-219)

Şekil 17a'da görülen akorlar *uyumlu* özelliğe sahip tınılardır. Daha önce izah edildiği gibi, aynı rezonans borusu içinde farklı titreşimler yankılanabilmektedir (rezonans). Bu titreşimlerin doğuşkanların miktarı ve dengesine göre farklı renk ve yoğunlukta olabilmektedir. *Uyumlu Akorlar* (Alm. *Homogener Akkorde*, İng. *Homogeneous Sound*) renk ve yoğunluk bakımından yakın titreşimlerden oluşan çoksesli tınılardır. Oluşturdukları tını karakteristiği diğer çoksesli tınılara göre daha homojendir. Eserde uyumlu akorlar ilk olarak birinci monoloğun sonunda kullanılmış ve iki tını arasında tril uygulanmıştır. (Bkz. Şekil 18)



Şekil 18. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

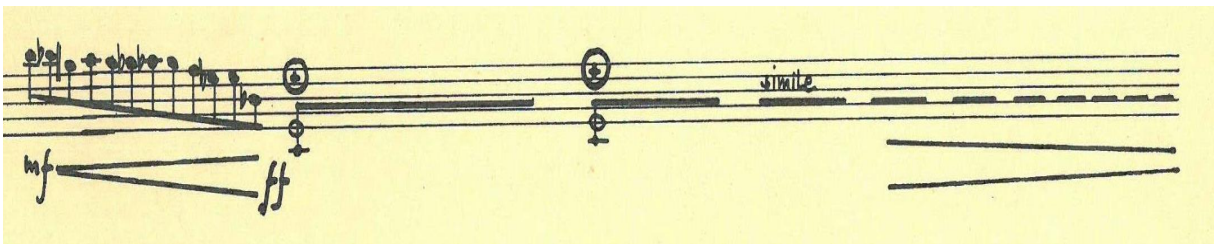
Ayrıca, *uyumlu akorları* başka tınılarla birlikte kombine etmek de daha kolaydır. Üçüncü monologda bu yaklaşım benimsenmiştir. (Bkz. Şekil 19)



Şekil 19. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 3. Monolog)

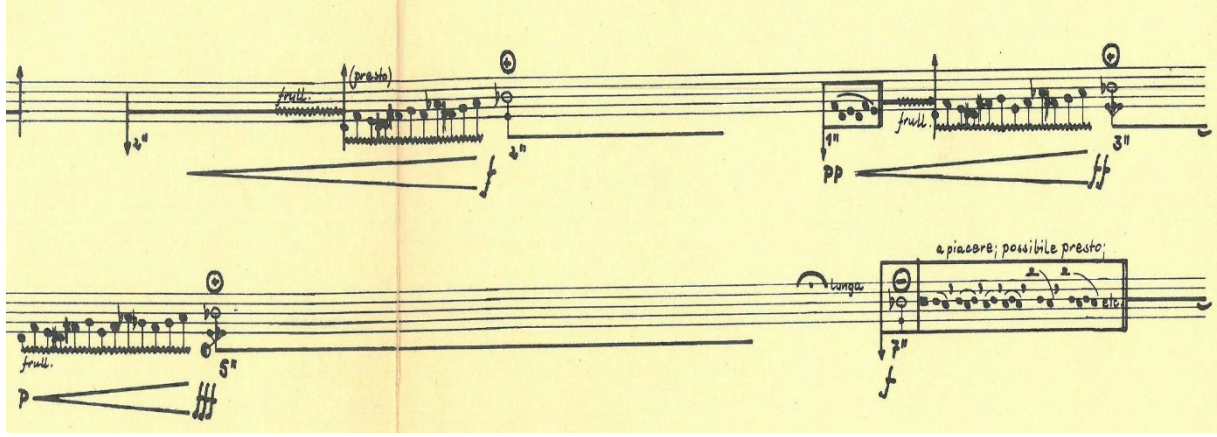
Şekil 17b'de olan akorlar farklı / *uyumsuz* özelliği olan tınılardır. Titreşimlerdeki doğuşkanların yoğunluk (Alm. *İntenzität*) dengesi farklılaştıkça tını özelliği karakteristiği agresivleşmektedir. Bu tını özelliği multifoniklerin geneli için kabul gördüğünden -uyumlu akorlardaki gibi- ayrı bir gruplandırılmaya gidilmemiştir. İçlerinde *kırılan ses* (İng. *Broken Sound*, Alm. *Gebrochene Klang*), *unison tınlar* ve *birleşim sesleri* (İng. *Differential tones*, Alm. *Differenztöne*) olmak üzere üç gruba ayrılmaktadırlar (Bartolozzi, 1971, s. 45-48).

Tını özelliği batıcı ve tırmalayıcı olan aşağıdaki akor için birinci monologda değişik bir kullanım şekli benimsenmiştir. Besteci tını üzerinde gittikçe sıkıştırılan bir dil artikülasyonu uygular. (Bkz. Şekil 20)



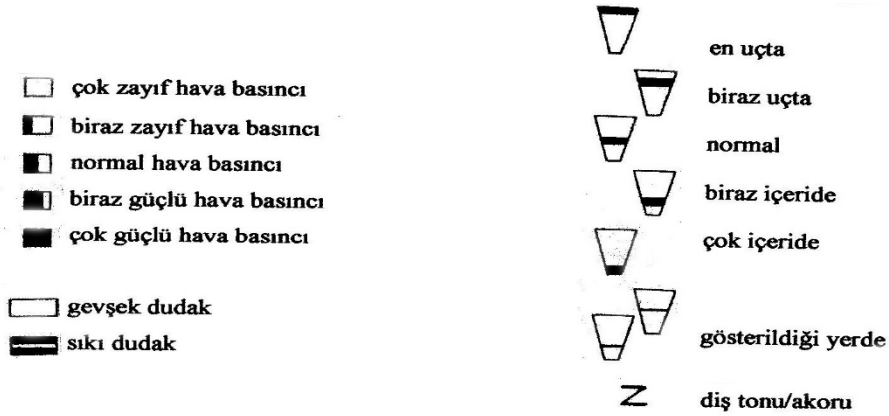
Şekil 20. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 1. Monolog)

Şekil 17c’de olan akorlar *uyumsuz* karakteristiği olan tınılardır. Rezonans borusu içinde yankılanan titreşimlerin yakınlık derecesine göre tınların uyumsuzlukları da değişmektedir. Ne denli yakın olurlarsa titreşimler o denli daha agresiv bir tını oluştuabilmektedir. En yakın titreşimlere sahip olanlara *kırılan ses* denir. Titreşimlerin çarpışması bir *kırılma* vibrasyonu gibi duyulmaktadır. Aşağıdaki örnekte kurbağa dilli pasajlarının sonunda *kırılan* sesin kullanılması bestecinin bilinçli bir tercih yaptığını göstermektedir. (Bkz. Şekil 21)



Şekil 21. *Quattro Monolohi per Oboe Solo (Szalonek, 1985, 1. Monolog)*

Çoksesli tınlar tekniğinin icrası, *özel perde pozisyonları*⁷ aracılığıyla uygulanmaktadır; farklı / özel perde pozisyonlarla hava sütununda oluşan *basınç düğümlerinin* konumları değişmektedir (Zeren, 2010, s. 220). Ancak, bir sonuç elde edebilmek için icracı bu fiziki değişimin hava basıncını, dudak baskısını ve pozisyonlarını desteklemesi gerekmektedir. Bundan dolayı, Çoksesli Tınlar tekniğinde perde pozisyonlardan çok *yardımcı teknikler* olarak gruplandırılmış *yan* tekniklerin uygulanmasına odaklanmalıdır. Peter Veale bu tekniklerin işaretlerini notasyonunda vermektedir. (Bkz. Şekil 7) İcracıdan icracıya göreceli bir anlam taşıyan bu işaretlerin titizlikle uygulanması doğru bir sonuca ulaşmak için çok önemlidir. (Bkz. Şekil 22)



Şekil 22. *Yardımcı Teknikler İşaretleri (Bayramoğulları, 2014, s. 64)*⁸

Yardımcı teknikler.

⁷ Ana pozisyonların dışında olan perde pozisyonlara denir. **Örn.** *aleatorik akor pozisyonu, çift tril pozisyonu, çoksesli tınlar pozisyonu, flajöle pozisyonu* v.b. (Bayramoğulları, 2014, s. 166).

⁸ **Not:** Bu teknikler için başka benzer işaretler de kullanılmaktadır. En son işaret (Z) *diş tonu* tekniğine aittir. Bu teknikte diş pozisyonu kullanılır; diş pozisyonunda genelde üst diş kamaşa temas eder ama ihtiyaca göre her iki tarafla kamaşı biraz ısırarak da uygulanabilir.

Bir başka adıyla *yan teknikler* olarak gruplandırılan *hava basıncı*, *dudak pozisyonu* ve *kamışın konumu* teknikleri aslına geleneksel tekniklerinden almaktadır. Bu tekniklerin abartılı bir şekilde uygulanmasıyla gerçekleştirilebilmektedir. Şekil 22'de gösterildiği gibi parametreler arasında “normal” ibaresi de bulunmaktadır. Bu, geleneksel tekniklerde uygulanan ölçüyü örneklemektedir. Diğer parametreleri tek başlarına uygulamak bir sonuç ortaya koymamaktadır. Yardımcı teknikler sadece *yeni çalış tekniklerinin* icrasında kullanılan teknikleri destekler ve onlarsız sonuca ulaşabilmek olanaksızdır. Bu yüzden aşağıda izah edilen yardımcı tekniklerin iyi öğrenilmesi ve titizlikle uygulanması çok önemlidir.

1) Hava Basıncı: kamışa üflenen havanın basınç *ölçüsünü* ifade eder. Bu ölçü yeni çalış tekniklerinde beş basamakta sınıflandırılmıştır; Çok zayıf, biraz zayıf, normal, biraz güçlü ve çok güçlü.

2) Dudak Pozisyonu: dudakların kamışa uyguladıkları baskı farklılıklarını ifade eder. Bu baskı, dudakların *gevşek* ya da *sıkı* olmalarıyla doğru orantılıdır.

3) Kamışın Konumu: dudak veya diş pozisyonuyla kamışın neresine temas ettirilmesi gerektiğini belirtir. Bu temas yine beş basamakta sınıflandırılmıştır; en uçta, biraz uçta, normal, biraz içeride ve çok içeride (dipte). (Bkz. Şekil 22)

Uygulama önerileri: Yeni çalış tekniklerinin tümünde geçerli olan “yeni tını olanaklarına geleneksel çalgıları geleneksel olmayan şekilde kullanarak ulaşmayı amaçlamak” yaklaşımı, tekniklerin icrasında önemli bir ipucu vermektedir. Var olan, bilinen bir tekniği abartılı şekillere evirerek uygulamak demek; geleneksel tekniğin değişime uğraması demektir. Bu gerekçe ile ana temeli oluşturan tekniklerin geleneksel seviyelerinin üzerine⁹ özel bir *duyarlılık* geliştirilmesine çalışılmalıdır. Çünkü en ufak bir kontrolsüzlük, sonucu doğrudan etkileyerek başarısızlığa uğratar. Çoksesli tınlar tekniklerinin tümünü iyi uygulayabilmek için yukarıda izah edilen *yardımcı tekniklerin* kullanımında bir nevi ustalaşmak gerekmektedir. Uygulanan havanın basınç miktarı, dudakların / dişlerin baskısı veya kamışın üzerindeki konumu konularında her icracı kendi tecrübesini oluşturmalıdır. İcracıların kullandıkları çalgı modelleri ve kamış stilleri farklılıklarından dolayı bir başkasının tecrübesinden yararlanmak etkili bir yöntem olamamaktadır. Ayrıca bu yaklaşım, tekniklerin deneysellik ruhuna da aykırıdır.

İyi bir icra başarısına ulaşabilmek için icracı, kullandığı çalgı modelinin¹⁰ mekanizma olanaklarını iyi bilmeli ve kullandığı kendi kamışının özelliklerini¹¹ de iyi değerlendirmelidir. (Tek başına bu iki araç bile birçok olanak sunmaktadır.) Devamında, çoksesli tınları çalışmalı ve yardımcı tekniklerin kullanımının (ayarı) tınılarda olan etkileri üzerinde odaklanmalıdır. Her değişimin farkına vararak zihnine yerleştirmelidir. Bu yoldan oluşturacağı kişisel tecrübe onun ustalığını artıracaktır. Çalışmalarını geniş bir perspektifle yaparak, belki de hiç kimsenin bilmediği yeni olanaklara ulaşabilecektir. Bu olasılık çalışmanın en zevkli yerini de oluşturmaktadır.

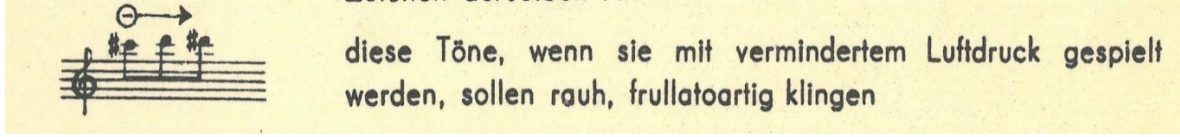
Aşağıdaki çoksesli tınlar, hava basıncı yardımcı tekniği kullanımı için iyi bir örnektir. (Bkz. Şekil 23) Özel perde pozisyonlarını kullanmadan, sadece hava basıncını düşürerek icra edilebilmektedir. Tını karakteristiği olarak

⁹ Bu sebeple yeni çalış tekniklerin eğitimine belli bir seviyeye ulaşmış öğrencilerle başlanmalıdır.

¹⁰ Yeni çalış tekniklerin icrasında “yarı otomatik” çalgı modelleri tercih edilmelidir. Ancak, “tam otomatik” modellerde de kimi ayarlamaları yaparak neredeyse tüm teknikleri icra etmek mümkündür.

¹¹ **Örn.** Graham Salter *Understanding the Oboe Reed* adlı kitabında 100'den fazla ünlü obuacının kamışlarını ayrıntılı bir şekilde değerlendirmektedir (Salter, 2018).

daha çok uyumlu akorlara yakındır ama kesin bir sınıflandırma yapmak mümkün değildir çünkü hava basıncına bağlı olarak tınlayan seslerin miktarı değişebilmektedir.



Şekil 23. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, Açıklama Bölümü)

Uygulama önerileri: Bu tınlar için "Si" perdesinin yükseklik ayarının önemli bir işlevi vardır. Perde mekanizması açık / yüksek olursa daha çok tını imkânı sağlanmaktadır. Ancak Şekil 24'te gösterildiği gibi, bu tonların normal icraları da mevcuttur; bundan dolayı icra kolaylığı sağlayan bir ayar yapılması bu durum için pek uygun değildir. Bunun yerine düşük hava basıncıyla birlikte dudak pozisyonunun gevşetilmesi ve konum olarak biraz içeride olan ayarın kullanılması, icracıya farklı imkânlar ve kolaylıklar sağlayacaktır.

Szalonek, 3. monologda bu tınları başka çoksesli tınlarla da kombine ederek müzikal ifade dilini zenginleştirmiştir. (Bkz. Şekil 24)



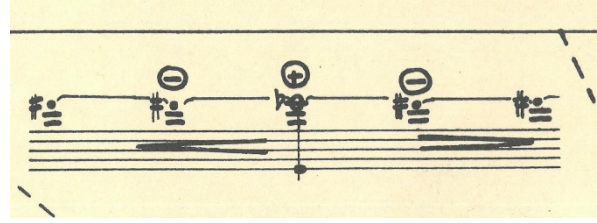
Şekil 24. *Quattro Monolohi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 3. Monolog)

Teksesli ile çoksesli tınlar arasında geçişler tekniği.

Bu teknik için de perde pozisyonlarından çok yardımcı tekniklerin kullanım ustalığı önemlidir. Yukarıdaki şekilde tek sesli ile çoksesi tınlar arasında geçişler görülebilir ama tekniğin en belirgin kullanımı Şekil 25'te izlenmektedir. Besteci, normal bir tondan hava basıncını düşürerek çoksesli tınıya ve sonrasında özel perde pozisyonu aracılığıyla başka bir çoksesli tınıya geçiş yapmaktadır. (Bkz. Şekil 25a) Şekil 25b'deki örnekte ise Szalonek aynı uygulamayı geriye doğru da değerlendirmiştir. (Bkz. Şekil 25b)



Şekil 25a. 1. Monolog



Şekil 25b. 4. Monolog

Çoksesli tınlar aralarında geçişler tekniği.

Tekniğin uygulama olarak zorluk derecesi, kullanılan akorların özelliklerine bağlıdır. Genel olarak uyumlu akorlar arasındaki geçişler daha kolaydır. Ancak besteci 3. monoloğun finalinde uyumsuz tınları tercih etmiştir. Yine de çok güçlü bir nünasta kullanılmış olması icra kolaylığı sağlamaktadır. (Bkz. şekil 26) Esas, alışılmamış olan özel perde pozisyonlarını hızlı bir şekilde değiştirmek icracıya daha büyük zorluk yaratmaktadır. Beş akorun arasındaki tekrara dayanan ritimli örgü, ifade dili olarak değerlendirilmiştir.

Şekil 26. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 3. Monolog)

Uygulama önerileri: Rezonans borusundaki hava sütünü birden çok titreşimle yankılanmaya başladıktan sonra rezonansların devamını sağlamak çok zor değildir. Bundan dolayı, asıl Teksesli ile Çoksesli tınlar arasındaki geçişte daha dikkatli olunması gerekir; standart bir üfleme ve pozisyonundan standart olmayan / abartılı bir şekle geçiş yapılacaktır. Bu uygulama birçok zorluk içermektedir; örneğin, pozisyonun dejenere olma ihtimali çok yüksektir. Bu tehlikeyi en aza indirmek için; geleneksel teknikleri abartılı bir şekle eviren yardımcı tekniklerin kullanımında çok dikkatli olunmalıdır. Büyük bir ustalıkla, kontrolü kaybetmeden icrası amaçlanan tınının veya geçişin ihtiyacı kadar gerekli olan *yan* tekniğin uygulanması önemlidir. Yardımcı teknikler kullanımının *ayarı* tüm çoksesli tınların tekniklerinde başarının anahtarıdır.

Çoksesli tınlar arasındaki geçişlerde tehlike daha azdır. Bu teknikteki esas zorluk, titreşimden çok tınların farklı hava basıncı ve miktarı taleplerinin karşılanmasıdır.¹² Doğru bir öngöründe bulunulmazsa bağlantı / geçiş kesilebilir. Hızlı geçişlerde ise özel perde pozisyonlarını doğru kullanmak ek zorluk oluşturur. Bu noktada kullanılan notasyonu iyi deşifre etmiş olmak büyük önem taşımaktadır. İcra esnasında notasyondan kuşku duymak

¹² Bkz. Bayramoğulları, B. (2019) Studie Über Mehrklänge Adlı Solo Obua Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Teknik Önerilerde Bulunulması *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 117-134.

konsantrasyonu olumsuz yönde etkiler. Tını özellikleri ve parmak pozisyonları açısından tınılar arasındaki yakınlık ne denli yüksekse teknik icra o kadar kolaylaşmaktadır. Örneğin böyle tınılar arasında tril / tremolo tekniğini uygulamak çok kolaydır. (Bkz. şekil 18)

Sadece kamışla çalma tekniği.

Çok nadir görülen / kullanılan bir tekniktir. Szalonek'in yeni çalış teknikleri üzerine özel ilgisinin bir göstergesidir. İkinci monoloğun ana temasının kurgusunda kullanılan bu teknik, bestecinin ifade dili olarak değerlendirilmiştir. (Bkz. şekil 27)



Şekil 27. *Quattro Monologhi per Oboe Solo* (Szalonek, 1985, 2. Monolog)

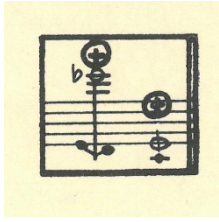
Teknik icra olarak sadece kamışa üflenmesiyle elde edilmektedir. Ancak önemli olan kamışın tüpünün ucu ile avuçlarla oluşturulan şeklin akustiğini kullanarak ton rengine ve nüansına müdahale edebilmektir. Rejistr oldukça sınırlıdır; bir sekizli / oktav kadar olabilmektedir.

Uygulama önerileri: Bu noktada icracının hayal gücü önemlidir; avuç şeklinin formu, büyüklüğü ve tüpü ne denli içine alabildiği, sonucu etkileyebilmektedir. Örneğin; bir eli sabit, diğeri hareket de edebilir. Bestecinin büyük çeşitlilik içinde talep ettiği glissando formlarını sadece kamışla uygulamak kolay ve oldukça etkileyicidir. Bütün bu imkânlar kamışın özelliklerinden de etkilenmektedir. Daha yumuşak ve çok titreten (vibrasyon) kamışlar daha çok olanak sağlamaktadır. Ancak, sonrasında geleneksel teknikle icra edilecek olan pasajları da göz ardı etmemek gerekir. *Sadece kamışla çalma* icrasından sonra normal icraya geçiş süresi zaman olarak yeterlidir. Szalonek bu hususa dikkat etmiştir.

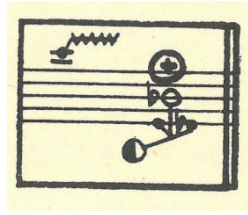
Sadece kamışla çalma tekniği dışında¹³ şu ana kadar kullanılan tüm teknikleri birleştiren 4. monolog hem notasyon hem de müzikal kurgu olarak ayrıcalıklı bir yer taşımaktadır. (Bkz. şekil 10) Bu vesileyle -diğeri monologlarda da olabileceği gibi- konser programlarında tek başına da icra edilmektedir. Başlangıç ve bitiş yerleri serbest olduğundan dolayı her icrada farklı teknik kombinasyonlarıyla karşılaşılmaktadır. Bu sebeple tüm teknikler

¹³ **Not:** Bu tekniği uygulayabilmek için kamış çalgıdan çıkarmak veya takmak için belli bir zamana ihtiyaç vardır (Bayramoğulları, 2014, s. 89).

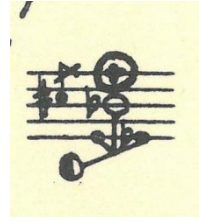
bireysel olarak iyi bilinmelidir. Yenilik arz eden durumlar aşağıdaki şekilde gösterilmektedir. (Bkz. Şekil 28a, b, c ve d)



Şekil 28a.



Şekil 28b.



Şekil 28c.



Şekil 28d.

Şekil 28a'da aleatorik kutu içinde uyumlu / uyumsuz iki farklı tını karakteristiği olan akorlar değişmeli olarak icra edilmektedir. Şekil 28b'de ise yine aleatorik kutu içinde tril ile akor kombinasyonu kullanılmıştır. Şekil 28c'de akorun çarpması bulunmaktadır. Şekil 28d'deki icra; farklı hava basınçları uygulayarak aynı akordan iki farklı tını elde edilebilmektedir.

Uygulama önerileri: İki farklı karakterdeki tını arasında geçiş yapmak daha zor olsa da tek sesli tril ile akor arasındaki geçiş daha karmaşıktır. Her iki icrada parmak pozisyonlarının kullanımında dikkatli olunmalı ve gerekirse -tıpkı şekil 28d'de olduğu gibi- aralarında icra kolaylığı sağlayan minik bir ara / boşluk bırakılmalıdır. Her iki kutuda söz konusu olan, biri tiz bir de pes rejistırı olan tınılardır; bundan dolayı ihtiyaç duyulan küçük boşluk aykırı duyulmayacaktır. Şekil 28c'deki çarpma en çok parmak pozisyonu için kullanışsızdır. Ancak, normal do diyez parmak pozisyonu yerine tüm perdeler açık¹⁴ olarak kullanılırsa çok daha kolay ve pratik bir uygulamaya ulaşılabilmektedir. Şekil 28d'deki talep, uygulanması en zor olanıdır. Burada söz konusu olan, birbirlerinden oldukça farklı iki tınıdır. Özellikle de düşük basınçlı olan tınıyı icra etmek sıkıntılıdır. Tınının icrasında kolaylık sağlayacak "kamışın konumu" yardımcı tekniği *biraz uçta* olan ayarın kullanılması açısından faydalı olacaktır. Yüksek basınçlı tınıyı elde etmek ise çok daha kolaydır. Önce düşük basınçlı tınının talep edilmiş olması icracı için zaman isteyen hazırlığı yapabilmek açısından önemli bir avantaj sağlamaktadır.

Sonuç

Ülkemizde sanat ve eğitim düzeyini yükseltmek için Yeni Müzik döneminin klasikleşmiş eserlerini incelemek ve tanıtmak büyük önem taşımaktadır. İcraçı ve bestecilerimizin dünyadaki meslektaşlarıyla ortak bir dil kullanabilmeleri için bu bilgi ve deneyimlere de sahip olmaları çok önemlidir / elzemdir. Daha kalıcı sonuçları elde etmek için bireysel çabalardan çok eğitim kurumlarımızın müfredatlarına bu eserlerin girmesi gerekmektedir. Ancak eserler hakkında dilimizde bilgilendirici ve açıklayıcı literatürün eksik olduğu bir gerçektir. Bu boşluğu doldurmak üzere Witold Szalonek'in *Quattro Monolohi per Oboe Solo* adlı eserini icra bakımından inceleyerek ve uygulama önerilerinde bulunarak icra etmek isteyen obuacılar faydalı olunmaya çalışılmıştır.

Besteci, eserinde kullandığı yeni çalış tekniklerini *müzikal ifade dilinin* en önemli aracı olarak değerlendirmiştir. Bundan dolayı, tüm teknikleri doğru uygulayabilmek için eserin ayrıntılı *icra analizinin*

¹⁴ Obua çalgısından tüm perdeleri açık haliyle do diyez entonasyonu sonucu vermektedir.

yapılması ve kolaylıklar sağlayan teknik bulguların oluşturulması büyük önem taşımaktadır. İcra Analizinin *notasyon ve alış teknikleri* olmak üzere iki aşamaya bölünmesindeki amaç; hiçbir kuşkuya meydan bırakmayan bir analizin yapılmasıyla yüksek icra kalitesine ulaşabilmektir. Nitekim Yeni Müzik bestecilerinin kullandıkları notasyonlar büyük gelişim göstermiştir ve bunların deşifrajının özel bilgilere sahip olmadan yapılması mümkün olamamaktadır. Diğer yandan yeni müzik bestecileri, benimsedikleri müzikal ifade dili yaklaşımında *yeni alış teknikleri* aracılığıyla icracıdan olağanüstü bir performansı talep etmektedirler. Yapılan çalışmada, bestecilerin tüm bu taleplerini karşılamak üzere eserin alış teknikleri ve notasyonu analiz yöntemiyle derinlemesine incelenmiştir.

Notasyonun analizinde Erhard Karkoschka'nın *Das Schriftbild der Neuen Musik* adlı kitabından yararlanılmıştır. Eserin besteleme tarihi ile kitabın yayın tarihinin aynı olması bir tesadüf olmaktan öte, notasyonu değerlendirmek adına çok isabetli bir imkân sağlamıştır. alış tekniklerinin analizinde Bruno Bartolozzi'nin *New Sounds for Woodwind*, Heinz Holliger'in *Studien zum Spielen Neuer Musik* ve Peter Veale'nin *Die Spieltechnik der Oboe* adlı temel çalışmalarından yararlanılmış, yazar da tecrübelerinden yararlanarak *uygulama önerilerinde* bulunmuştur.

Sonuç olarak, icra analizi yöntemiyle yapılan çalışmada kişisel tecrübeden oluşan teknik bulguların mevcut literatürle birleştirilmesiyle daha geniş ve objektif bir bakış elde edilmiştir. Yeni alış tekniklerinin icrasında başarılı olabilmek için icracı, kullandığı çalgı modelini ve kamış özelliklerini irdelemeli, sabırlı ve bilinçli çalışmalardan oluşturacağı kişisel tecrübeyle *yardımcı teknikler* üzerinde ustalaşarak kendinde özel bir duyarlılık geliştirmelidir. Bu tekniklerin kullanımındaki *ayar*, başarının anahtarı olacaktır. İcracı, tüm çalışmalarını geniş bir perspektifle yaparak hayal gücünü de kullanmalı ve yeni keşiflere açık olmalıdır. Belli bir beceriye ulaşıldıktan sonra, önce *eserin notasyonunun öğrenilmesi*, sonrasında ise *alış teknikleri üzerine gerçekleştirilecek bireysel çalışmayla istenilen müzikal ifadenin eserde uygulanması* tavsiye edilmektedir. Yapılan alışma, ayrıntılı icra analizi ile yazarın bireysel tecrübelerini birleştirerek uygulama önerilerinde bulunmakta ve bu yönüyle icra bakımından kolaylıklar sağlamaktadır.

Kaynakça/References

- Ali, Filiz. (2010, 30 Mayıs). *Krzysztof Penderecki*. Erişim Tarihi: 14.04.2020,
<http://filizali.blogspot.com/2010/05/krzysztof-penderecki-filiz-ali-1987.html>.
- Ali, Filiz. (2017, 19 Mart). *Dinleyicisiz Müzik Karşısında Dinleyicili Müzik*. Erişim Tarihi: 14.04.2020,
<https://filizali.blogspot.com/2017/>.
- Bartolozzi, B. (1971). *Neue Klänge für Holzblasinstrumente*. Almancaya Çev: Isolde Schröder ve Ekkehard Jost, B. Schott's Söhne.
- Bartolozzi, B. (1967/1982). *New Sounds for Woodwind*. İngilizceye Çev:Der: Reginald Smith Brindle, 2. derleme, London: Oxford University Press.
- Bayramoğulları, B. (2014). *Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi* (Yayınlanmamış sanatta yeterlik terzi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Bayramoğulları, B. (2019) Studie Über Mehrklänge Adlı Solo Obua Eserinin İcra Bakımından İncelenmesi ve Teknik Önerilerde Bulunulması *Eurasian Journal of Music and Dance*, (15), 117-134.
- Hempel, Chr. (1975). *Übungshilfen für Oboisten*. Mösel Verlag, Wolfenbüttel und Zürich.
- Holliger, H. (1973/1980a). *Studien zum Spielen Neuen Musik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (BG 782).
- Holliger, H. (1979/1980b). *Studie über Mehrklänge für Oboe*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel (BG 1388).
- Humphries, C. (2001, 30 Ekim). Witold Szalonek Controversial Composer İntent on Reconciling Poland's Musical Past and Future. Erişim Tarihi: 03.06.2014,
<http://www.theguardian.com/news/2001/oct/30/guardianobituaries.arts>
- İlyasoğlu, E. (1994/2003). *Zaman İçinde Müzik*. 7. basım, YKY, İstanbul.
- Karkoschka, E. (1966). *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Hermann Moeck Verlag, Celle.
- Salter, G. (2018). *Understanding the Oboe Reed*. Biddles Book Ltd., U.K.
- Seehaber, R. (2009) *Die "Polnische Schule" in der Neuen Musik Befragung eines Musikhistorischen Topos*. Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln-Weimer- Wien,
http://books.google.com.tr/books?id=sfoENA0H_W8C&pg=PA162&lpg=PA162&dq=Sonorismus&source=bl&ots=ENsuWLOaeC&sig=89A3nvHvCJDI4nqKuLZGf0911vo&hl=tr&sa=X&ei=blEtU8KYN6Sh7AaI2oDABg&ved=0CGUO6AEwBg#v=onepage&q=Sonorismus&f=false
- Szalonek, W. (1985). *Quattro Monologhi Per Oboe Solo*. PWM Edition, Kraków.
- Veale, P., Mankopf, C., Motz, W. & Hummel, T. (1994/2001). *Die Spieltechnik der Oboe*. 4. Basım, Kassel: Bärenreiter.
- Vogt, H. (1972). *Neue Musik seit 1945*. 2. Basım, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Basımevi.
- Zeren, A. (1993/2010). *Müzik Fiziği*. 5. Basım, Pan yayıncılık, İstanbul.